Sandra Aparecida de Paula Mantovani

**FLÁVIO IMPÉRIO: IDENTIDADE EXPRESSIVA NA DIREÇÃO DE
LABIRINTO. UMA RECONSTITUIÇÃO VIRTUAL**

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvana Garcia

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA AO DEPARTAMENTO
DE ARTES CÊNICAS DA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO E ARTE DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO**

**São Paulo
2004**

Dissertação defendida em.....de.....de 2004

COMISSÃO:

-----, Presidente

*“João de Barro ou da Silva,
faz sua casa com a mão.
Ninguém diz que é arquiteto;
é João”.*

Flávio Império

Dedico
a Myrian Muniz,
que me revelou Flávio Império.
Mestra eterna.

Agradecimento Especial

A minha orientadora Prof^a Dr^a Silvana Garcia,
por acreditar nesse trabalho.

Ao Clóvis Vieira,
*sem a sua ajuda e amizade esse trabalho não
seria possível.*

Ao meu filho Ricardo,
por existir.

Ao Nilton Silva,
pelo amor, companheirismo e muita paciência.

Ao Walmor Chagas,
*pela gentileza com que abriu a memória de
Labirinto.*

A Amélia Hamburger Império,
*por abrir os arquivos e pelos momentos raros em
sua companhia.*

A Maria Thereza Vargas,
pelas inúmeras contribuições.

Ao Djalma Batista Limongi,
*um amigo que o mestrado trouxe,
e pelo entusiasmo com que contribuiu para a
realização desse trabalho.*

Ao Prof^o Marcelo Tassara,
por todo apoio recebido.

A minha mãe Antonia,
por sempre acreditar nos meus sonhos.

Ao Cacá D' Andretta,
por me mostrar os vários caminhos.

Agradecimentos

Perdoem-me os que com certeza esquecerei de citar.

A Cláudio Luchesi, Fauzi Arap, Gianni Ratto, José Nazário, Sérgio Mindlin e Sidney Valle,
pela disponibilidade e generosidade nas entrevistas.

A Reinaldo Amaro Mesquita,
pelo prazer de compartilhar as idéias.

A Ion de Freitas Filho,
*por me apresentar os hexagramas
e sempre me incentivar a seguir adiante.*

A Ana Maria Magalhães,
por todas as conversas.

A Cláudio Lavoretti,
*pela amizade
e transcrições das fitas VHS em arquivos digitais.*

A Eduardo Vieira,
pela consideração e profissionalismo ao finalizar o DVD.

A Clívia Ramiro,
pela revisão deste trabalho.

RESUMO

Realizada por Flávio Império em 1973, a direção de *Labirinto* é considerada diferenciada da direção de todas as montagens até então. Seu aspecto multimídia revelou a abrangência de várias áreas das artes visuais, além da cênica. Flávio imprimiu ao trabalho seu pensamento de arquiteto, ele trabalha a obra com maestria incomum, como se ela fosse formada por micro universos que compõem um excepcional conjunto em que o detalhe faz a diferença.

Por meio da reconstituição virtual da cenografia de *Labirinto*, este trabalho mostra o resgate de uma parte desse espetáculo, buscando trazer ao nosso tempo a imagem não registrada na época. Mais do que a cenografia em si, esse trabalho tentou aproximar-se, ao menos por 5 minutos e 25 segundos de animação, do ambiente e do clima do espetáculo na ocasião, revivendo a beleza incomum da criação de Flávio Império.

Labirinto foi uma montagem adiante de seu tempo, somente possível pela genialidade de um artista múltiplo que, com sua habilidade ímpar, expressa, ainda hoje, a modernidade incorporada à encenação.

Essa reconstituição revela que Flávio Império não foi somente um grande cenógrafo, mas também um excepcional diretor. Seu trabalho em *Labirinto* é atemporal e essa reconstituição atesta que, se montado atualmente, este ainda seria um grande espetáculo visual multimídia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
PRIMEIRO CAPÍTULO	
Aspectos de Flávio Império como cenógrafo e diretor.....	24
SEGUNDO CAPÍTULO	
Flávio Império – Direção de <i>Labirinto</i>	47
CONCLUSÃO.....	77
BIBLIOGRAFIA.....	83
ANEXO.....	89

INTRODUÇÃO

*“Atenta para as sutilezas
que não se dão em palavras.
Compreende o que não se deixa
capturar pelo entendimento”.*

Rumi

Nos sete anos em que estudei na escola de teatro de Myrian Muniz, um personagem constante se fazia presente nas citações da diretora: Flávio Império. As referências ao artista eram tentativas de transmitir conceitos que eu desconhecia até então. Após três anos, percebi estar integrada a uma prática teatral bastante peculiar que eu associava às características de Myrian Muniz.

Após seis anos de estudo, uma ocorrência mudaria totalmente minha visão sobre todas as atividades desenvolvidas até aquele momento. Foi quando visitei a exposição *Flávio Império em cena*, no SESC Pompéia, e sofri o impacto de seu trabalho. Naquele momento, compreendi que os procedimentos exigidos anteriormente por Myrian Muniz tinham raiz na obra de Flávio Império e que o exercício teatral da diretora buscava uma continuidade dos processos iniciados pelo artista.

Também considerei que a magnitude do trabalho de Flávio Império justificaria a exposição em um espaço permanente, assim como um estudo mais profundo. Durante três dias, visitei a exposição procurando mergulhar naquele universo multifacetado, que apresentava formas e conteúdos inovadores.

Passado ano e meio, eu já adquirira coragem e ousadia suficientes para tentar empreender um trabalho acadêmico sobre Flávio Império. A princípio, pensei em abordar a interferência de seu trabalho na direção dos espetáculos que cenografou. Sendo sua obra tão vasta, compreendi que não seria possível abrangê-la totalmente; assim, procurei formatar uma pesquisa que expusesse uma vertente do trabalho do artista.

A escolha recaiu sobre a direção de Flávio Império em suas próprias montagens. Mesmo optando por este único aspecto, angustiava-me o fato de a apresentação do trabalho ser apenas escrita, contando, no máximo, com os depoimentos de amigos e colaboradores de Flávio. Sendo ele um artista que se expressava visualmente, entendi que o trabalho deveria incorporar outros elementos expressivos. Durante entrevista com a pesquisadora Maria Thereza Vargas para essa dissertação, tomei conhecimento da existência de uma fita cassete com a gravação do áudio do espetáculo *Labirinto*, uma apostila com

vários poemas, duas críticas do espetáculo e o programa da peça. Com o surgimento desta fita cassete, vislumbrei a possibilidade de incorporar à minha pesquisa o trabalho de reconstituição audiovisual da montagem, unindo partes da gravação a imagens virtuais tridimensionais. Para este trabalho, eu poderia valer-me de minha experiência de 20 anos na área audiovisual, mas, acima de tudo, esta me pareceu a forma mais coerente para a apresentação da pesquisa sobre a identidade expressiva de Flávio Império, um artista que já utilizava recursos audiovisuais em 1973.

Sou graduada em Comunicação Visual pela FAAP. Ainda cursando o último ano, produzi meu primeiro *mocap* para um comercial da Ciba, veiculado na televisão e produzido pela produtora Prisma Cinema Especial, à qual de imediato solicitei um estágio. Logo após o primeiro mês, fui contratada como assistente de produção do cineasta Clóvis Vieira, com quem trabalhei por seis anos, período em que absorvi o máximo possível sobre a produção de efeitos especiais para cinema e televisão, produzindo desde vinhetas até efeitos mais complexos para longas-metragens. Esta oportunidade proporcionou-me experiência em produção de efeitos especiais para desde o *storyboard* até o produto final. As oportunidades que me foram dadas durante esse tempo na produtora foram a minha grande escola para a prática da comunicação visual nas mais diversas áreas. Após esse período, continuei sempre trabalhando com as artes visuais.

Em 1992, procurei um curso de teatro com o único objetivo de acabar com minha inibição nas apresentações de piano em público, atividade que desenvolvia há cinco anos. O teatro despertou interesses por algumas áreas que eu desconhecia, como cenografia, figurinos, produção de espetáculos e várias outras atividades que tive a oportunidade de desenvolver no período em que estive com a diretora Myrian Muniz. Com este novo interesse, a música acabou relegada ao segundo plano.

Essa jornada me conduziu ao desenvolvimento de um trabalho que atravessasse os limites do conteúdo e adquirisse importância também quanto à forma, de modo que foi graças às experiências acumuladas nas áreas de

comunicação visual e artes cênicas que pude formatar sua apresentação. Uma importante descoberta ocorreu durante a pesquisa: uma fita cassete guardada durante 30 anos com a gravação da peça, feita por um espectador, me foi entregue por Maria Thereza Vargas. Enriquecendo o trabalho, o material serviu como base para a reconstituição audiovisual do espetáculo.

No primeiro capítulo, traçamos alguns aspectos da trajetória de Flávio Império como cenógrafo, inicialmente no Grupo de Arte Dramática da Comunidade de Trabalho Cristo Operário e, em seguida, de sua profissionalização, com a entrada no Teatro de Arena, onde pôde experimentar novas concepções cenográficas a partir de um novo espaço. Também são abordadas sua participação no Teatro Oficina; sua direção do espetáculo *Os fuzis de Dona Tereza*, de Brecht; sua passagem pelo Teatro do Sesi; e sua parceria com o diretor Fauzi Arap, cuja sincronia de idéias permitiu a criação de espetáculos como o musical *Rosa dos ventos* que, posteriormente, inspiraria *Labirinto*.

O segundo capítulo trata da montagem de *Labirinto* e do trabalho de Flávio Império como diretor e cenógrafo, assim como de sua relação com o ator Walmor Chagas, da proposta de utilização de processos óticos multimídia através da projeção de slides por seis projetores, da proposta musical fundamentada em conceitos de improvisação, da utilização de efeitos sonoros incidentais, de sua concepção de iluminação experimental com a utilização de prismas e espelhos para fragmentação e reflexão da luz, e da intenção de revelar a expressão dolorida e lírica das emanações coletivas e inconscientes da época.

Na conclusão, pretendi fazer uma reflexão sobre o solipsista trabalho do artista, aprofundando a tentativa de compreender sua criatividade e sua mente apenas aparentemente caótica, que demonstrava requintes de genialidade na compreensão da existência humana nos espaços que lhe são confinados.

É por meio de sua direção de *Labirinto* que pretendi identificar este modo de fazer teatro tão peculiar.

Este trabalho conta com um anexo contendo o roteiro do espetáculo *Labirinto* de acordo com a gravação do áudio e seis, de onze, entrevistas editadas com os seguintes profissionais e amigos de Flávio Império: Fauzi Arap, José Nazário, Maria Thereza Vargas, Sidney Valle e Walmor Chagas.

Definida a apresentação, redigida a dissertação e registrado o audiovisual em DVD com a reconstituição virtual tridimensional da cenografia, a próxima etapa foi digitalizar a fita cassete do espetáculo *Labirinto*, de 1973.

Após trinta anos, a fita cassete ainda encontra-se em estado razoável, apresentando imperfeições mais graves no lado B, provavelmente causadas por mofo. Como os produtores de *Labirinto* não haviam gravado o espetáculo, esta fita amadora constituiu-se em seu único registro em áudio.

Para o trabalho de digitalização e reconstituição tridimensional virtual foi adquirido um computador com as seguintes configurações: Pentium 4; 1.8 gigabytes; 256 de RAM, 60 gigabytes de disco rígido; gravadores de CD e DVD.

A fita cassete foi transcrita de um aparelho cassete Toshiba SL-3358 para um Minidisk Deck Sony, modelo MDS JES10. Após esta primeira etapa, o som foi transportado para o arquivo digital por meio do programa *Sound Forge 5.0*. A próxima etapa foi tentar melhorar a qualidade do som, eliminando alguns ruídos através de filtros. O trabalho mais delicado concentrou-se na equalização do som, que estava com volumes diferentes.

Após a equalização do áudio, iniciei um trabalho comparativo entre a gravação e o roteiro do espetáculo. Neste trabalho, verifiquei que os poemas não correspondiam à ordem do áudio, alguns estavam intercalados e outros não constavam na gravação. Passei então a reconstituir o texto de acordo com a ordem no áudio do espetáculo. Optei por adotar esta mesma ordem na reconstituição do texto escrito, e os poemas também foram intercalados de acordo com a gravação.

Finalizada essa verificação, o roteiro foi digitado seguindo a ordem da gravação. Como havia alguns poemas sem título e autor, iniciei um trabalho de pesquisa para sua identificação. Recorri ao programa da peça, esperando

encontrar essas referências. Constatei que, também ali, havia o registro de poemas não identificados, nem no áudio nem no texto original. Procurei então identificar todos os poemas e seus autores, mesmo os já identificados, com o propósito de ter segurança absoluta quanto ao conteúdo do roteiro de *Labirinto*. A consulta foi realizada por meio de livros, pessoas relacionadas ao trabalho e sites na internet.

A próxima etapa foi agendar entrevistas com os artistas que participaram do espetáculo e com seus contemporâneos que pudessem acrescentar dados substanciais sobre a vida artística de Flávio, necessários para a dissertação e a reconstituição virtual 3D.

Um dos primeiros profissionais com quem procurei agendar uma entrevista foi Giancarlo Bortollotti, iluminador do espetáculo. Consegui contatá-lo apenas por telefone, pois ele reside em outro Estado, mas as informações obtidas por meio dele foram de grande valia.

Para facilitar, as entrevistas foram gravadas digitalmente em um laptop Acer Travelmater-330T. O som foi captado com microfone de lapela, utilizando o programa *Sound Forge 5.0*. Este equipamento facilitou consideravelmente o trabalho de transcrição. A entrevista de Gianni Ratto foi a única que fugiu do padrão, pois foi realizada em 2000, quando a idéia da gravação em DVD ainda não estava nos planos do trabalho.

Para confeccionar o cenário virtual do espetáculo, foi utilizado o programa *3D Max 5*. Para esta fase, foi convidado o cineasta Clóvis Vieira, que produziu a modelagem e a animação. A primeira informação a ser considerada foi a dimensão do palco do Teatro Cacilda Becker, informação dada por Giancarlo Bortollotti e outros tantos levantamentos, tais como: fotografias do espetáculo, desenhos, maquete e todo material que pudesse conter informações visuais. A reconstituição ficou um pouco prejudicada por não haver fotos do teatro.

Após os primeiros estudos do cenário virtual, Djalma Batista Limongi, fotógrafo do espetáculo, foi convidado a dar sua primeira entrevista, etapa da qual Clóvis Vieira também participou. A presença de Djalma nesse

momento do trabalho foi de extrema importância, pois ele foi um grande colaborador no espetáculo: além de fotografar e fazer a foto-montagem, ele projetou os slides durante a temporada. Djalma auxiliou no trabalho de reconstituição virtual 3D orientando-nos sobre proporções entre os elementos da cenografia – estrela, palco, ciclorama - cores, padrões e posicionamento dos projetores de slides.

Até a entrevista com Djalma Batista Limongi, em 25 de julho de 2003, o paradeiro dos slides utilizados durante o espetáculo era desconhecido, com exceção de trinta, dentre os quatrocentos e vinte, atualmente mantidos pela Sociedade Cultural Flávio Império. Djalma não possuía cópias deles. Walmor Chagas acreditava que eles poderiam ter ficado em Porto Alegre, último lugar onde *Labirinto* foi apresentado trinta anos atrás.

Um mês após a entrevista com Djalma, os slides surgiram pelas mãos de um amigo de Walmor, que, na época, ficou com o material após o término da temporada de *Labirinto* em Porto Alegre. Foram entregues a mim vinte e um porta-slides, somando 420 unidades, total oficial de slides produzidos e utilizados durante o espetáculo.

Diante dessa grande e nova descoberta, a pesquisa cresceu muito, eu não só tinha o espetáculo na íntegra, como também a possibilidade de escolher momentos que pontuassem as mudanças de blocos conforme divididas por Flávio Império.

Passada a surpresa inicial, deparei-me com um grande problema: como transformar os slides em imagens digitais. Existem no mercado scanners específicos para este tipo de trabalho, mas as cópias que ele produz são extremamente caras. Assim, por não possuir bolsa de estudo para esta dissertação, não pude digitalizar os slides por meio deste processo. Sem alternativas, senão encontrar outra solução para transformar os quatrocentos e vinte slides em imagens digitais, ocorreu-me a idéia de fotografá-los com uma câmera digital. Nesta etapa, foi utilizado um projetor de slides Kodak Ektagraphic modelo AF-2, os slides foram projetados em uma parede branca e lisa durante a noite e fotografados um a um com a máquina digital Sony Cyber-

shot 3.2 mega pixels e ISO (ASA) 400. O tempo necessário para fotografá-los foi de aproximadamente oito horas. As imagens foram transferidas para o computador em etapas. Ao visualizar o resultado no computador, observei que os tons de magenta estavam muito acentuados, tipo de problema comum quando o material não é devidamente acondicionado. Neste caso específico, todos os slides perderam sua camada de amarelo. Assim, as imagens tiveram sua cor corrigida no programa *Adobe Photoshop 6.0*, em uma etapa exaustiva e delicada deste trabalho, pois elas tinham de ficar o mais próximo possível do original, que passaria posteriormente pelo aval de Djalma. Este processo durou aproximadamente vinte horas.

As imagens foram salvas em pastas individualmente numeradas de um a vinte e um, cada uma contendo vinte slides, de acordo com a ordem original em que estavam. Esta organização foi fundamental para a execução dos trechos a serem escolhidos para a animação.

Com os slides transformados em imagens digitais, o processo para reconstituição virtual pôde ser iniciado. Para esta segunda fase, foi necessário agendar uma nova entrevista com Djalma Batista Limongi, cujo segundo depoimento teria um novo enfoque: o de nos informar, na medida do possível, algumas seqüências das projeções dos slides durante o espetáculo.

No início do trabalho, pensou-se em criar uma imagem virtual do ator Walmor Chagas, mas esta possibilidade foi logo descartada, devido ao tempo que demandaria a modelagem e a animação orgânica da figura do ator e, mais importante, a presença de um ator virtual chamaria para si a atenção devida ao trabalho, o que não era minha intenção. Visualizei o cenário com sua iluminação característica e alguns suaves movimentos de câmera com a simultânea projeção de slides, acompanhados do áudio original do espetáculo. Antecipei que conseguiria, assim, obter uma seqüência que se revelaria mágica, proporcionando ao espectador desta recriação a oportunidade de participar com sua imaginação.

A segunda entrevista com Djalma foi agendada e gravada em VHS. Este novo depoimento foi muito proveitoso, pois além de termos avançado

consideravelmente nos detalhes do cenário, tínhamos agora os slides para serem encaixados nos trechos escolhidos. Foi muito difícil para Djalma lembrar-se de detalhes mínimos após trinta anos. Walmor tinha algumas lembranças, mas com a “visão de dentro”. Maria Thereza também lembrava-se de algumas passagens, que às vezes não coincidiam com a opinião de Djalma. Os músicos, apesar de terem visto o espetáculo “de dentro”, deram informações valiosas, que nos ajudaram a montar alguns trechos deste quebra-cabeça. Neste segundo depoimento, ao entrar em contato com vários elementos que há anos não via, Djalma conseguiu identificar apenas alguns trechos do espetáculo.

Reconstituir as seqüências dos slides na íntegra é quase impossível, pois até o momento não foi encontrado nenhum roteiro da projeção do espetáculo. Desse modo, a intenção deste trabalho não é fazer um longa-metragem, mas tentar reconstituir o cenário e o clima do espetáculo.

Até o presente momento, nenhuma foto do Teatro Cacilda Becker foi encontrada; a procura por este material foi incessante, pois no espetáculo há um momento em que a luz é projetada na parte de trás da platéia e, para que reproduzíssemos este efeito, seria necessário construir o teatro na íntegra. O teatro foi visitado, mas está sendo reformado pela empresa que comprou o edifício. Sites e livros foram consultados sem nenhum êxito, as informações de Walmor, Djalma e Maria Thereza não coincidiam em alguns aspectos arquitetônicos. A última tentativa foi consultar novamente Maria Thereza Vargas: pedi que ela gentilmente procurasse no seu vasto arquivo alguma foto do Teatro Cacilda Becker. Finalmente, foram encontradas sete fotos que, segundo Maria Thereza, talvez sejam de autoria de Ruy Ohtake, por ocasião de uma reforma no teatro, em 1973, que acabou não sendo executada. Com o auxílio destas fotos, o teatro virtual pôde ser construído na íntegra, possibilitando assim uma reconstituição o mais próximo possível do real na condição de espaço.

De posse de todo o material, a trilha sonora pôde ser finalmente editada. O áudio original tem uma hora e dez minutos, a edição final ficou com

cinco minutos e vinte e cinco segundos, divididos em quinze cenas. Procurei manter as divisões originais escritas por Flávio Império, considerando que assim a reconstituição virtual passaria a ter uma lógica de espetáculo teatral.

A partir do áudio editado, tem início na reconstituição o processo de animação virtual, em que entram em cena todas as etapas citadas acima: a construção do cenário, os slides, o som, o roteiro, a luz e a minha sensibilidade e responsabilidade ao recriar alguns momentos do espetáculo procurando manter seu clima original. Para esta etapa foi necessário utilizar mais um computador Pentium 4; 2.0 gigabytes; 512 de RAM, 120 gigabytes de disco rígido; gravadores de CD e DVD, apenas para ajudar na renderização das imagens.

Para a reconstituição de alguns pequenos trechos da luz do espetáculo, vali-me das informações fornecidas por Giancarlo Bortollotti. O tipo de iluminação que Flávio concebeu para o espetáculo era também muito criativa e inventiva. Giancarlo nos informou que foram utilizados quarenta refletores tipo PC; doze elipsoidais; um canhão seguidor e um globo giratório de boate, do qual todos os vidros foram retirados e recortados inúmeras vezes em minúsculos pedaços, até que se conseguisse o efeito desejado: a imagem de um grande céu estrelado piscando no palco. Fiz uso deste recurso em dois trechos da recriação. Outro tipo curioso de iluminação foi o posicionamento de um toca-discos com um prisma em cima do prato na parte traseira inferior da platéia; em determinado momento do espetáculo este prato girava com um refletor focando no prisma, momento também recriado com esta luz, resultando num enorme caleidoscópio.

Dentre as quinze cenas, as três primeiras foram livremente dirigidas e animadas por mim, pelo fato de não existir um registro preciso. Nas cenas em que havia projeções de slides, Djalma separou as imagens correspondentes aos blocos, mas não soube nos informar suas seqüências exatas de entradas e saídas. Por não ter sido encontrado até agora o roteiro dessas projeções, todas as fotos e seqüências utilizadas nesta reconstituição foram escolhidos por mim, buscando ao máximo manter uma lógica entre slides e os blocos de poemas.

A luz, assim como os slides, não tem um registro preciso, de modo que somente em algumas cenas temos algumas informações sobre cor. No trabalho de reconstituição, utilizamos dois objetos citados por Giancarlo, o globo de boate e o toca-discos com o prisma. Embora não se saiba exatamente em que cenas eles entravam, reconstituímos os dois objetos apenas com o intuito de mostrar o tipo de efeito que causavam.

Na reta final do trabalho de reconstituição virtual, Clovis Vieira e eu tentamos ao máximo criar uma atmosfera o mais próximo possível de um teatro real, para fugir das características de uma imagem sintética.

Posteriormente as quinze cenas animadas foram editadas no programa *Adobe Premier 7.0*. Para esta etapa e para a autoriação do DVD, foi convidado o profissional Eduardo Vieira, sob minha supervisão.

O trabalho chega finalmente a sua fase final, a autoriação do DVD, na qual foram utilizados os programas *TMPEnc*; *Ulead VídeoStudi6*; *GoldWave*; *Nero Burning Room* e *ReelDVD 3.0*.

ROTEIRO DAS CENAS

FICHA DE ANIMAÇÃO

SEQ.	CENA	INICIO	FIM	FRAME
1ª seq	<i>Prólogo</i> Música início do espetáculo	0001	1500	1500
Edição		0001	1500	
2ª seq	Música - Gaivotas	1501	1620	120
Edição		1621	1750	
3ª seq	Walmor – <i>Vou comprar uma risada</i> 1º corte	1621	1750	130
Edição		1621	1750	
4ª seq	Walmor – <i>Vou comprar uma risada</i> 2º corte	1751	1900	150
Edição		1751	1900	
5ª seq	Walmor – <i>Vou comprar uma risada</i> 3º corte	1901	2000	100
Edição		1901	2000	
6ª seq	<i>Bloco – Terra – slides Tens algo</i> <i>Slides cidade e marginalia São João</i>	2528	3294	766
Edição		2001	2766	
7ª seq	Walmor – <i>Construção</i> Slides carrancas / Walmor – <i>Insônia.</i>	1000	1877	895
Edição		2767	3661	
8ª seq	Slides corpo Vivian e estrelinhas	649	1166	517
Edição		3662	4179	
9ª seq	<i>Vivian – En la mar hay...</i> <i>Luz com globo e seguidor</i>	0001	0504	524
Edição		4180	4703	
10ª seq	<i>Bloco Outono -slide Tens algo da água</i> <i>Walmor – O barco da morte.</i> <i>Walmor – Chão de estrelas - Luz - pickup</i>	0001	1052	1052
Edição		4704	5756	
11ª seq	<i>Walmor - O guardador de rebanhos</i> <i>Slides Walmor</i>	1546	2950	1404
Edição		5757	7161	
12ª seq	<i>Bloco Fogo – slide Tens algo do fogo</i> <i>Walmor – A extraordinária aventura...</i>	0001	481	481
Edição		7162	7643	

13ª seq	Walmor – <i>Una mujer</i> – Luz do globo	0001	835	819
Edição		7644	8459	
14ª seq	Bloco Primavera – slide Tens algo do ar Walmor – A estrela da manhã	0001	279	279
Edição		8460	8738	
15ª seq	<i>Epílogo</i> Musica – slides – <i>Tens algo dos anjos e Tens a vontade e ela é livre</i> Walmor – <i>Poemas inconjuntos</i> Aplauso	0001	1006	1006
Edição		8739	9752

Teatro Cacilda Becker - Acervo Maria Thereza Vargas - 1973

Fotograma da reconstituição virtual - Teatro Cacilda Becker

Teatro Cacilda Becker - Acervo Maria Thereza Vargas - 1973

Fotograma da reconstituição virtual - Teatro Cacilda Becker

PRIMEIRO CAPÍTULO

Aspectos de Flávio Império como cenógrafo e diretor

*Tenho consciência de não ter inovado nada no plano internacional.
Fui um cenógrafo atento ao que ocorria aqui e fora.
Nem melhor, nem pior do que muitos.
Atualizei vários conceitos aqui na província.
Consegui, com produções paupérrimas,
um nível de realização extremamente sofisticado.*

Flávio Império

Flávio Império nasceu em 19 de dezembro de 1935, em São Paulo.

Em 1956, ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e no Curso de Desenho da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo. No mesmo ano, aos vinte anos, dirigiu um teatro com crianças junto à Comunidade de Trabalho Cristo Operário, orientada pelo frei dominicano João Batista Pereira dos Santos. Naquela época, Maria Thereza Vargas, que coordenava o grupo amador da comunidade, foi convidada a dirigir o *Cadernos de Teatro*, no Rio de Janeiro. Flávio ficou em seu lugar na coordenação deste grupo por quatro anos consecutivos, período em que monta sete espetáculos: três de Maria Clara Machado, dois de Martins Pena e um de sua própria autoria, intitulado *Natal no Circo*. Destes sete espetáculos, Maria Thereza dirige apenas um, *Humulus, o Mudo*, de Jean Anouil.¹

Quando começamos no Teatrinho da Vergueiro, em 1956, ele era mais calmo, mais sereno. Nessa época nós fazíamos de tudo naquele lugar, embora as encenações eram mais de textos da Maria Clara Machado, nós também tínhamos nossas coisas.

Nas aulas, os alunos gostavam muito, porque ele tinha esse dom de ouvir as pessoas, o dom de explicar e abrir a cabeça das pessoas, porque ele era uma pessoa muito inteligente, então levantava pontos que às vezes a gente não estava pensando. Era uma pessoa muito criativa.²

Segundo Flávio Império, esse período foi um dos mais ricos de sua vida, por ter tido uma convivência bastante íntima e afetiva com setores da população que ele só encontrou mais tarde nas filas de ônibus, em bares, mas sem a possibilidade de um convívio mais profundo.³

¹ Renina Katz e Amélia Hamburguer, *Flávio Império*, p. 40.

² Maria Thereza Vargas, entrevista.

³ Renina Katz e Amélia Hamburguer, *Flávio Império*, p. 40.

O boi e o burro no caminho de Belém - 1957
Teatro da Comunidade Cristo Operário
Foto: Geraldo de Barros

O Teatro de Arena é inaugurado em 11 de abril de 1953 conforme as coordenadas propostas pelo TBC e pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde José Renato, fundador do Arena, havia se formado. Augusto Boal chega ao Teatro Arena em 1956 vindo dos Estados Unidos, onde estudara.

Com a sua chegada e a participação de elementos do Teatro Paulista do Estudante, em sua maioria jovens de formação nitidamente de esquerda, o Teatro de Arena passa por uma guinada.

Em primeiro de fevereiro de 1955, o Arena estréia em local próprio, na rua Theodoro Baima, nº 94, mas é só a partir de 1959 que Flávio Império passa a integrar a sua equipe. Seu primeiro trabalho com o grupo é *Gente como a gente*, de Roberto Freire, com direção de Augusto Boal. Flávio passou a contestar o tempo todo o realismo meio fotográfico que era a base do trabalho dos laboratórios de dramaturgia e interpretação. Acostumado aos corredores das Bienais e Museus de São Paulo, nunca se conformou com o tom naturalista das pesquisas de linguagem, que era oposto ao “formalismo” do TBC.⁴

O Teatro de Arena pretendia ser um teatro popular, voltado para um público de classe média, trabalhadores, operários; contrapondo-se ao TBC, com sua platéia refinada e oficinas e cenógrafos vindos da Europa.

Foi nesse pequeno espaço de 4,5 X 5 m, com seus pequenos corredores e uma arquibancada de 150 lugares, que São Paulo viu nascer uma nova mentalidade teatral, um novo tipo de ator, sem estrelismos. Segundo Flávio, o Teatro de Arena era uma grande equipe cuja única estrela era Boal e, em segundo plano, alguns autores (Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Roberto Freire e outros) que, em geral, eram atores também. Porém, a maior parte da equipe do Arena era anônima.

Por exemplo, quando eu comecei a trabalhar com o Flávio no teatro de Arena, eu comecei varrendo o quintal, eu era uma enfermeira, eu não sabia nada, aliás, eu achava que artista não prestava, eu tinha tanto preconceito, era tão moralista, era tão careta, tão ignorante.

⁴ Renina Katz e Amélia Hamburguer, *Flávio Império*, p. 40.

Eu varria, organizava o guarda roupa, lavava e passava a roupa, porque eu era também camareira, limpava os camarins, tinha gato embaixo do tablado, porque quando você estava representando eles passavam gritando, tinha rato, tinha muita barata, então era questão de matar todas as baratas, limpava tudo, o Juca de Oliveira jogava a roupa no chão, eu era a camareira, eu xingava, tirava aquele veludo do chão, todo suado, punha no sol, ia às duas horas pro teatro. Mas além de ser atriz eu era também uma faxineira, agora, o que eu mais admiro em mim é a faxineira.⁵

As condições paupérrimas do Teatrinho do Vergueiro repetiam-se no Arena. Segundo Flávio, eles trabalhavam com “cuspe” e transformavam, como num passe de mágica, aquela caixinha em mil lugares, onde a platéia era transportada a todas as situações dramáticas.⁶

Flávio atesta que em arena o grande apoio é o apoio natural, o chão. Boal explorava esse chão de todas as maneira que conseguiam inventar.

Flávio não se curva diante das dificuldades do espaço circular, sendo essa área fechada pelo público. Onde normalmente um cenário seria dispensável, ele procurava sempre uma forma de sugerir o ambiente. Em *O filho do cão*, de 1964, ele amplia o espaço para um palco semi-elisabetano, sem prejudicar o número de lugares ocupados pelo espectador.⁷

A base dos seminários de dramaturgia e interpretação trazida por Boal do Actor Studio era a busca da síntese de alguns elementos stanislavskianos - e mais tarde brechtianos - de interpretação do fenômeno teatral como um todo.

Conforme comentário de Augusto Boal sobre a cenografia de Flávio Império para o espetáculo *O melhor juiz, o rei*, montada em 1963 no Teatro de Arena, “Flávio inventou a cenografia para um teatro de arena, que é, também, uma cenografia compatível com a nossa pobreza – do país, do teatro. Ele foi o fundador da cenografia curinga, que aproveita as sobras, o que se joga no lixo.

⁵ Myrian Muniz, entrevista.

⁶ Renina Katz e Amélia Hamburguer, *Flávio Império*, p. 41.

⁷ Sábato Magaldi, entrevista para o catálogo da exposição *Flávio Império em cena*, p.49.

Em *O melhor juiz, o rei*, Flávio transforma tapetes e arreios de burro em roupas para nobre, um funil em armadura medieval e assim por diante”.⁸

Flávio participa de nove montagens no Teatro de Arena, sendo a última o espetáculo musical *Arena conta Tiradentes*, em 1967. Diz ter saído antes por “desfastio”. Quando o chamaram de volta para fazer *Arena conta Zumbi*, ao chegar, encontrou quase tudo pronto.

Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, montada pelo Teatro Experimental Cacilda Becker e dirigida por Clemente Portella em 1960, é considerada por Flávio seu primeiro trabalho profissional no teatro.

Costumo falar dos meus primeiros trabalhos profissionais a partir de *Morte e Vida Severina*, foi tipo assim realismo da minha cabeça misturada com a do Brecht, apresentado a mim por Maria Thereza Vargas. Mas eu estudei (o Brecht) antes de todo mundo e depois de Maria Thereza. Era a cabeça cheia de vontade de fazer um teatro, cuja estética não fosse fechada, mas que tivesse projeção, imagem, documentário. É uma coisa sobre o nordeste feita com a afetividade racional e lógica da poesia do João Cabral, interpretada com a cabeça poética racional e lógica do paulista. Então tem que ter mais coisas do que um universo do autor.⁹

Uma cenografia de Flávio Império considerada inapagável por Sábato Magaldi é a do espetáculo *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, dirigido por Augusto Boal, no Teatro Oficina, em 1962. O crítico diz que, ao entrar na platéia, o espectador era envolvido pela atmosfera do espetáculo – sensível e mórbida - em que decorriam os conflitos entre Blanche Dubois e o cunhado. A escada suspensa no ar e os objetos decadentes indicavam um mundo prestes a desmoronar.¹⁰

⁸ Renina Katz e Amélia Hamburguer, *Flávio Império*, p. 274.

⁹ Flávio Império, entrevista a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima em 1983.

¹⁰ Sábato Magaldi, entrevista para o catálogo da exposição *Flávio Império em cena*, p.49.

O Melhor Juiz, O Rei - Estudo para Figurino
Teatro de Arena - 1963

Morte e Vida Severina - Teatro Experimental Cacilda Becker - 1960
Foto: Fred Kleemann - Multimeios Divisão de Pesquisa/IDART

Maquete: Um Bonde Chamado Desejo - Teatro Oficina - 1962
Arquivo Sociedade Flávio Império

Desenho para figurino: Quadrienal de Praga
Opéra dos Três Vinténs - 1965

Segundo Flávio Império, o resultado da ação ficou intimamente relacionado com cada *lugar* ou *objeto*, tendo sido incorporado pela interpretação dos atores. Para ele, foi uma experiência realista de grande densidade dramática, em que cada elemento ganhou a coerência que a tessitura do texto exigia, uma vez que ele próprio é extremamente coerente e com tessitura ímpar.¹¹

A partir de 1962, Flávio integra o corpo docente da seqüência de Comunicação Visual do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, de onde é demitido em 1977.

O Teatro Oficina inicia suas atividades em 28 de outubro de 1958, formado por um grupo jovem, oriundo da Faculdade de Direito. O primeiro trabalho de Flávio para o Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, foi *Todo anjo é terrível*, em 1962. De acordo com o relato de Mariângela Alves de Lima, o trânsito de Flávio Império entre o Teatro Oficina e o Teatro de Arena proporcionou um exercício de alternância de soluções criativas, porque embora os dois grupos se assemelhassem quanto à forma associativa, eles diferiam bastante no que dizia respeito à proposta estética.¹²

Flávio afirma que, apesar de gostar muito de José Celso, tem uma certa dificuldade em trabalhar com ele, “porque com Zé Celso tudo é muito dramático, muito *dostoevskiano*, e para ele as coisas são mais simples”.¹³

Ele trabalha com José Celso em mais três montagens, *Andorra*, em 1964, *Os inimigos*, em 1966, e *Roda viva*, em 1968, no Rio de Janeiro, sendo que, por não ser este último espetáculo uma produção do Oficina, José Celso aceita assinar sua direção como contratado. Flávio diz que considera o texto de Chico Buarque bem fraquinho e Zé Celso propõe fazer uma montagem com estrutura de missa. A proposta foi aceita e, para executá-la, Flávio percorreu todo o baixo catolicismo carioca, tudo quanto era coisa próxima do candomblé, e juntou a tudo isso um santo que ele sempre achou “com cara de iê-iê-iê”, que

¹¹ Renina Katz e Amélia Hamburger, *Flávio Império*, P. 134.

¹² Renina Katz e Amélia Hamburger, *Flávio Império*, P. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

é o Menino Jesus de Praga. Zé Celso montou a estrutura em cima da missa e trabalharam os intervalos, que iam desde o conservadorismo até aquilo que parece ser a coisa menos conservadora do pensamento brasileiro, a chamada vanguarda.¹⁴

O Teatro Ruth Escobar é inaugurado com a peça *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, com direção de José Renato, em 15 de dezembro de 1964. Mariângela Alves de Lima atesta que os dois espetáculos, *Andorra* e *A ópera dos três vinténs*, ambas de 1964, são nitidamente brechtianos. Em ambas as soluções cenográficas, os elementos de analogia entre os processos históricos do passado e do presente são evidenciados por meio da irrealidade dos elementos suspensos, graficamente bem definidos, sem volume e marcados por inscrições que anulam qualquer esforço de ambientação. A presença de elementos cômicos ou grotescos aplicados ao cenário e figurinos indicava um interesse, bastante comum na época, pelos procedimentos do construtivismo que chegavam por meio da iconografia do Berliner Ensemble.¹⁵

Flávio participa da Quadrienal de Cenografia e Arquitetura Teatrais, em Praga, Tchecoslováquia, em 1967.

Em 1968, dirige seu primeiro espetáculo *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, que Flávio chama de *Os fuzis de Dona Tereza*, com produção do Teatro dos Universitários de São Paulo/TUSP.

Abro aqui um espaço especial para falar desse espetáculo, por ser ele a primeira direção de Flávio Império e porque minha intenção inicial nesta pesquisa era falar sobre as duas únicas direções, *Os fuzis de Dona Tereza* e *Labirinto – balanço da vida*. Para tanto, cheguei a entrevistar um dos atores de *Fuzis*, Sérgio Mindlin, e a assistente de direção Myrian Muniz. Com a mudança de foco, uma pesquisa mais aprofundada sobre este espetáculo foi deixada de lado, mas gostaria de ressaltar alguns itens que me foram revelados e que considero importantes.

¹⁴, Renina Katz e Amélia Hamburger, *Flávio Império*, p. 109.

¹⁵, *Ibid.*, p. 26.

Os fuzis de dona Tereza Carrar

O teatro profissional tem uma limitação: o público. Não escolhe seu público, antes é escolhido por ele. Nesse sentido sua ação política é limitada. Sendo a pequena burguesia essencialmente o público teatral ele expressa aquilo que de uma maneira difusa o público quer: a "cultura", a festividade, o tropicalismo.

O teatro universitário se dirige ao público que quer. Sabe com quem lida e, quando tem propostas políticas concretas, como obter a eficácia maior.

Ninguém chega à consciência política por via meramente racional; a emoção se esgota no instante. Os dois se completam. Dos intestinos à cabeça, é esse o caminho da consciência para a pequena burguesia de barriga cheia.

A proposição política de nossa época para os países do terceiro mundo dominados pelo imperialismo norte-americano é uma só e seria ocioso repeti-la porque todos sabemos qual é. Entretanto, alguns, pequeno-burgueses hesitantes, apesar de o saberem, mistificam-se e mistificam. O impacto reforça a prova lógica.

O que pretendemos com OS FUZIS não é o canto nem o escândalo: é a mobilização.

Revista aParte nº 2
Publicação TUSP - 1968

Na condição de assistente de direção, Myrian diz que este foi um dos espetáculos mais bonitos e comoventes a que assistiu.

Os ensaios foram na minha casa, Dona Tereza morava dentro de uma trincheira de sacos, ela morava numa trincheira, tinha um forno que acendia de verdade. A peça começava com Dona Tereza amassando o pão, muitas vezes na cozinha da minha casa amassei o pão com ela, pra ela aprender, aquela coisa da força, porque a Bety Chachamovitz era uma judia loira, não estava acostumada a fazer pão, imagina, era uma intelectual, tinha que sovar, cobrir, e crescia no fim, e tinha aquele cheiro de pão que vinha, ela abria o pão e comia junto com a vizinha.

O cenário era uma trincheira de sacos, tinha uma mesa rústica, cadeiras, bancos, o forno, um assoalho de tábuas largas, e mais nada, no fim ela puxava a tábua do assoalho e ela tirava a espingarda de dentro, e descia pela platéia. Agora o que tinha de impressionante era um cristo no fundo crucificado com uma máscara contra gases, as meninas entravam pela platéia, todas de preto, todas de luto, com aqueles turíbulos de igreja, ficava tudo cheio de fumaça, e aquele homem, Ray Charles, cantando aquela música americana, que emoção, era Brecht, e tinha também emoção, tinha as duas coisas, agora era lindo quando o filho entrava morto, punham na frente, a roupa era toda manchada, tudo feito de saco.¹⁶

Fauzi Arap também considera *Os fuzis de Dona Tereza* um dos espetáculos mais belos que já viu.

Eu me lembro da Myrian comentando daquele jeito dela: “Fauzi, ele resolveu botar seis mãos em cena”, eu achei que era loucura, mas quando eu fui ver achei genial, porque as mãos iam procurar fuzis embaixo da cadeira do espectador, assim como algumas vezes nos espetáculos do Zé Celso, no *Roda Viva* chacoalhavam as pessoas, mas a coisa do Flávio não era invasiva, não tocavam na gente, havia uma indução muito inteligente para que a gente se tornasse a mãe Carrar, a gente se tornasse a pessoa que lava as mãos, então era uma solução de gênio do Flávio, na época dos *Fuzis* o Flávio estava muito envolvido com o grupo de atores com o qual ele trabalhou, estava muito envolvido com a temática da peça, e fez um trabalho apaixonado e

¹⁶ Myrian Muniz, entrevista.

apaixonante, e foi um espetáculo ímpar, um espetáculo fora de série, pela verdade que ele expunha, tem espetáculo que são singulares, são únicos.¹⁷

Sérgio Mindlin atesta em sua entrevista que esse grupo já vinha de uma montagem anterior, *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, com direção de Paulo José. De acordo com Mindlin, os ensaios de *Os fuzis* foram intensos, tomaram o período de férias de verão de janeiro e fevereiro de 1968, e eram realizados diariamente, com duração de seis a oito horas, basicamente à noite, porque todo o grupo trabalhava. Mindlin também atesta que o grupo era muito engajado.

Os fuzis de Dona Tereza estreou no dia 03 de maio de 1968, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde permaneceu alguns meses em cartaz. A questão estudantil já fermentava desde 1967 no Brasil, mas a situação se agravou somente no final de março de 1968, com a morte do estudante Edson Luiz Lima, causada pela tropa de choque da PM do Rio de Janeiro. O espetáculo estréia um mês após a morte do estudante, em uma situação extremamente delicada, pelo fato de a peça ser de Brecht e, portanto, política.

Sérgio Mindlin relata em sua entrevista que uma das cenas que mais o emocionavam era aquela em que o filho da Sra. Carrar entrava morto: “Ele era trazido, ela pegava ele no colo e montava uma Pietá, era realmente a montagem da virgem com o Cristo, era a Carrar com o filho morto, com aquela trilha...acho que era Carmina Burana, o som que acompanhava essa cena, era bem forte.”

O espetáculo saiu de cartaz em São Paulo e ficou uma temporada em dois teatros no Rio de Janeiro, de cujos nomes Sérgio não se recorda, permanecendo quinze dias em cada um. Lembra-se apenas de que um deles ficava na Avenida Rio Branco e o outro em Copacabana. Após esta temporada, o grupo se desarticula, pois parte de seus integrantes estava engajada em ações políticas ligadas ao Partido Comunista e teve que se exilar após o decreto do AI-5. Foi o que houve com André Golveia, Moacyr Vilella e a atriz

¹⁷ Fauzi Arap, entrevista.

Bety Chachamovitz que esteve presa na ocasião. Outra parte do grupo se formou e saiu da universidade, caso de Sérgio Mindlin. Com isso, o grupo só voltou a se encontrar em 1969, após um convite para participar do Festival de Nancy, na França. André Golveia está exilado na França e une-se ao grupo lá.

A viagem pra França foi meio curiosa, porque precisava arranjar as passagens. Então nós fomos pedir para o Ministério da Cultura na época, e com uma certa descrença de que o governo fosse dar passagem para um grupo de teatro que no fundo era de esquerda, vinha de uma montagem claramente contestatória que era *A exceção e a regra*, política, e a montagem dos *Fuzis* aconteceu no Rio na época em que teve grandes passeatas, que morreu aquele estudante, na época da montagem ficou pendurada uma bandeira branca toda suja de sangue, como se fosse uma mortalha mesmo, bem referente a esse estudante. Mas aí aconteceu que o Ministério das Relações Exteriores ou o Ministério da Cultura para quem a gente pediu as passagens despachou isso para o governo de São Paulo. Como éramos estudantes de São Paulo, despacharam, e o Governo do Estado que recebeu aqui, achou que era pra atender, e deu as passagens. Aí nós ganhamos não sei quantas passagens e fomos para o Festival de Nancy. Era inacreditável, mas, sucedia.¹⁸

Os *Fuzis* fez duas apresentações no Festival de Nancy. Sérgio Mindlin conta que o cenário não pôde ser transportado para a França, mas que foi remontado lá. Diz que obviamente a encenação foi em português e que pensou-se em legendá-la, mas não havia tecnologia para tanto, o público não entendeu muito bem o espetáculo. Mas não foi ruim. Após isso, o grupo desarticulou-se e nunca mais voltou a se reunir como grupo de teatro.

Em 1970, Flávio Império participa do grupo Living Theatre, em visita ao Brasil, liderado por Julien Beck e sua mulher Judith Malina. Segundo Flávio, a sua experiência no Living Theatre, em paralelo com o trabalho com Fauzi Arap e Maria Bethânia, o leva a mergulhar fundo numa metafísica individual, que resulta em muitas pinturas e pouco teatro. Sobre este período, afirma: “Acho que pus os pés no fundo, onde está São Pedro, mas morri de medo,

¹⁸ Sérgio Mindlin, entrevista.

embora ache tudo divino e maravilhoso. Acho que fiquei louco, ou loucos são todos aqueles que se dizem normais”¹⁹

No começo de 1970, Flávio Império e Fauzi Arap se aproximam e iniciam uma grande parceria, como amigos e profissionais.

Eu admirava muito o Flávio, eu tinha a impressão que eu não estava à altura de dialogar como ele, ele me parecia muito mais culto do que eu, eu não percebia no início que essa dificuldade era recíproca, ele tinha alguma timidez também, então havia uma certa distancia, e ele se escondia da sua timidez com uma máscara de pessoa muito culta, não só pra mim, mas para todas as pessoas, então eu confundia essa máscara com a identidade real dele, que não era nada daquilo, só muitos anos depois é que a gente se aproximou, pouco depois que o Living chegou, onde ele deu uma virada na vida dele, e nesse desmascaramento dele a gente ficou muito cúmplice, desmascaramento no sentido de que ele começou a ter experiência tipo paranormais, pelas quais eu me interessava desde 63 e ele veio a se interessar em 70, sete anos depois, eu me interessava de forma solitária, porque quase toda a classe teatral, antes do golpe de 64, era muito politizada, muito materialista, então eu era um desgarrado.²⁰

Em 1971, Flávio faz a cenografia e figurinos para o primeiro musical, com direção de Fauzi Arap, *Rosa dos Ventos*, com a cantora Maria Bethânia, o espetáculo estréia no Rio de Janeiro, no Teatro da Praia em julho de 1971.

Segundo Fauzi Arap, *Rosa dos ventos* foi um sucesso extraordinário e inaugurou um momento na vida da Bethânia, pois a cantora sempre fazia os shows descalça e Flávio criou um chão especial para ela. Depois disso, sempre há um chão especial em seus shows, salvo quando vai cantar na Concha Acústica, na Bahia. Flávio ficou muito infeliz com o resultado cenográfico de *Rosa dos ventos*, embora para Fauzi e Bethânia o cenário tenha sido maravilhoso, impecável. Djalma também atesta que foi Flávio Império que inventou a baianidade de Bethânia, ele estilizou a sua baianidade, todas as rendas, as pulseiras, esse visual que a tornou famosa, foi ele quem inventou.

¹⁹ Renina Katz e Amélia Hamburger, *Flávio Império*, p. 47.

²⁰ Fauzi Arap, entrevista.

No espetáculo *Cena muda*, ele criou um chão todo misterioso que refletia luz. Era uma complicação pra iluminar, era tão misterioso que a luz batia no chão e aparecia a imagem da Bethânia de cabeça pra baixo, que é uma coisa estranha, um vulto sobre o telão do fundo, então criava uma coisa fantasmagórica bonita, envolvente, que agradava muito mais o Flávio, porque ele voltou a utilizar esse chão no *Estranha forma de vida* e em outros shows. Aí ele só adotava esse chão, que ele inaugurou no *Labirinto*, insatisfeito com o resultado do chão do *Rosa dos ventos*. Eu me lembro dele me dizendo: fiquei um mês de cama depois da estréia do *Rosa dos ventos*. Era pela economia, a produção gastou pouco, naquele momento a Bethânia não era esse fenômeno de bilheteria, e o *Rosa dos ventos* marcou esse salto de qualidade profissional da Bethânia. Se todo mundo soubesse o sucesso que vinha, teriam gastado muito mais com o Flávio, mas tudo que o Flávio fez eu adorava, servia lindamente o espetáculo.²¹

Em 1973, Flávio dirige o segundo e último espetáculo de sua carreira, *Labirinto – balanço da vida*. Afirma claramente em seus depoimentos que juntou *Labirinto* com *Rosa dos ventos*, pegou exatamente a mesma estrutura, as quatro partes, e multiplicou o sentido. Em *Labirinto*, volta a usar o mesmo recurso utilizado em *Rosa dos ventos*: projeções de slides dividindo os blocos; Flávio divide o seu espetáculo em cinco e não em quatro blocos.

Fauzi relata em sua entrevista que as fotos de Djalma Batista Limongi projetadas em *Labirinto* eram de uma beleza estonteante, beleza tal que muitas vezes esmagava o ator Walmor Chagas. Afirma que esta talvez tenha sido uma opinião subjetiva de diretor, que tende a valorizar a palavra, mas reafirma que a beleza do cenário o deixou perplexo.

Flávio e Fauzi trabalham juntos em seis espetáculos, sendo o último em 1979, com o show *Maria Bethânia*. Fauzi diz que trabalhava com Flávio de uma forma muito fluente, que os cenários eram extremamente belos, sem ser invasivos, não roubavam o espetáculo; afirma que esses cenários complementavam a direção, sem competir. Relembra ainda o cenário do espetáculo *Pano de boca*, de 1976, que Flávio, a princípio, não quis fazer, mas

²¹ Fauzi Arap, entrevista.

acabou aceitando mais tarde. Fauzi diz ter explicado a estrutura que queria e que Flávio a assumiu “lindamente”.

Pra mim, *Pano de Boca*, que tinha um subtítulo de um concerto com S de teatro, esse concerto era no sentido de que eu achava que a normalidade é análoga ao espetáculo num palco italiano, é quando tem palco e platéia. Naquela época dos hippies e tal e com a repressão política, o teatro começou sofrer uma desintegração muito grande em toda parte em São Paulo e no Rio. Todo mundo já não queria palco, não queria platéia, nem nada. Eu tinha escrito esse texto que procurava recuperar um fio da meada, eu disse: “Flávio eu acho que o chão que está sob o solo do palco é o circo”. Então eu queria areia, ele botou areia, e botou uma coisa meio redonda, e em cima eu quero um palco como se tivesse passado um terremoto, então ele colocou uma série de praticáveis, porque o cenário era feito de lixo, ele decorou o teatro inteiro, parecia uma capela da igreja de Nossa Senhora Aparecida, ficou lindo, parecia aquela coisa de ex-votos. Ele forrou o teto do teatro, que era muito feio, aproveitou para esconder o que era feio no teatro, e fez um cenário que mereceria que a gente o abrisse para uma visita pública, de tão belo que era. E no palco onde se passava a peça ele criou exatamente a estrutura que eu pedi, ele me compreendia.²²

Ainda em 1976, Flávio faz a cenografia do show *Doces bárbaros*, com direção de Caetano Veloso e direção musical de Gilberto Gil, com Bethânia, Gal Costa, Caetano e Gilberto Gil. Flávio se identifica muito com esse universo dos baianos.

Flávio tinha uma admiração imensa e fantástica pelo Caetano Veloso, que ele conhecia através da Bethânia. Ele tinha uma admiração porque aquele universo de imagem lúdica, de brincadeira, quase chegando no pós-moderno, ele absorveu logo, e os outros não, que deu nessa coisa multimídia. Daí ele querer fazer uma coisa multimídia, e que ele tentou nos outros espetáculos depois: *Chiquinha Gonzaga* e *Falecida*. Eu trabalhei na *Falecida*, no *Chiquinha*, não.²³

Em 1977, Flávio trabalha pela primeira vez no Teatro Popular do Sesi, o espetáculo é *Noel Rosa: o poeta da Vila e seus amores*, com direção de

²² Fauzi Arap, entrevista.

²³ Djalma Batista Limongi, entrevista.

Osmar Rodrigues Cruz. O cenógrafo Cláudio Luchesi, assistente de cenografia e figurinos na ocasião, conta que, a princípio, Flávio não queria aceitar o trabalho por ter uma certa implicância em trabalhar no Sesi e achar que era uma estrutura fechada e careta. Cláudio insistiu para que fizessem o espetáculo. O texto, de autoria de Plínio Marcos, segundo Cláudio, não era nenhuma maravilha. Foram para o Rio de Janeiro, onde permaneceram por quinze dias na casa da atriz Dina Sfat, passeando pela Vila Isabel e por toda a Lapa, fotografando e colhendo dados. A elaboração da cenografia saiu desta pesquisa.

Era um cenário todo de recortes, com a casa da Lapa que descia, o prostíbulo, etc, todo em madeira e tecidos tingidos, e a grande colagem do fundo era um ciclorama imenso com a Vila Isabel de fundo, aquilo tinha uns dezesseis por dez metros de tamanho, que nós fomos tingindo aos poucos, Flávio, Loira e eu. No Noel Rosa nós tínhamos os figurinos para executar, então a Loira ficou mais cuidando dos figurinos e eu fiquei cuidando dos cenários e adereços com o Flávio, e tínhamos também que fazer todos os adereços de carnaval, isso foi uma lição de artesanato, acho que pra todos nós, pra Loira e pra mim, porque era a partir de qualquer material, de qualquer lixo que se achasse, de caixa de ovo, de caixa de papelão, de qualquer papel laminado que aparecesse, arame, tecido, as coisas somadas. E fomos fazendo uma série de adereços para o baile de carnaval, inclusive o dragão, que, se não me engano, existe até hoje no Sesi, que inclusive tinha os olhos de queijo Palmira, aquele queijo bola, pra você ver o que era o tipo de material com que a gente trabalhava, no sentido de reciclar as coisas, isso era uma grande capacidade do Flávio, que era admirável, e nesse sentido ele foi exemplar pra mim, entende?²⁴

Flávio faz quatro trabalhos no Sesi, todos com direção de Osmar Rodrigues Cruz. O segundo é *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, em 1979. Sábato Magaldi relata que no espetáculo *A Falecida*, Nelson Rodrigues determina a rubrica do primeiro ato como “Cena Vazia”, fundo de cortina.

²⁴ Cláudio Luchesi, entrevista.

Desrespeitando completamente as indicações do texto, Flávio criou um cenário antológico, que serviu a Nelson Rodrigues de maneira admirável.²⁵

Um dia chorei por quatro horas seguidas. Estava pensando nos momentos em que fui egoísta. Era um desfile como num teatro medieval, mas a cena era sempre a mesma. Eram todos os meus egoísmos desfilando na minha própria consciência. Tenho a impressão de que eu estava fazendo *A Falecida*. Precisava de um choro desses para conseguir fazer o trabalho. Parecia que dentro de mim tinha saído um grande morcego e voado pela minha sala, que na verdade, era um sofrimento de angústia pela minha grande infidelidade conjugal. Consegui chegar à imagem do cartaz da *A Falecida* passando por esse processo. Não queria a pútrida figura que sabia inclusive sentir amor do jeito dela – do jeito que conseguiu, meio mariquinhas, subúrbio carioca. Era uma mulher muito afetiva, como qualquer outra mulher que consegue gostar. E quem não consegue está perdido.²⁶

O terceiro trabalho de Flávio Império para o Teatro Popular do Sesi foi *Chiquinha Gonzaga – Ó Abre Alas*, de Maria Adelaide Amaral, em 1983; e seu último trabalho, *O Rei do Riso*, de Luiz Alberto de Abreu, em 1985. No Teatro Popular do Sesi, Flávio não tinha problemas com os quais sempre teve que lidar, a falta de dinheiro, e era remunerado condignamente. Durante o período em que trabalhou nesse espaço, encontrou uma fórmula por ele julgada satisfatória.²⁷

Em 1981 passa a integrar o corpo docente da Faculdade de Belas Artes de São Paulo como professor da disciplina de Mensagem do curso de Arquitetura e Urbanismo, onde permanece até 1985.

No ano de 1984, Flávio e Suzana Yamauchi trabalham juntos no espetáculo “*Absurdos*” ou *Os doze trabalhos de Flérsules*, com o Balé da Cidade de São Paulo, no Teatro Municipal de São Paulo. Flávio assina a cenografia, figurinos, roteiro, trilha sonora e coordenação geral.

²⁵ Sábato Magaldi, entrevista para o catálogo da exposição *Flávio Império em cena*, P. 50-1.

²⁶ Renina Katz e Amélia Hamburger, *Flávio Império*, P. 48.

²⁷ Sábato Magaldi, entrevista para o catálogo da exposição: *Flávio Império em cena*, p. 51.

A Falecida - Teatro Popular do Sesi
Foto: Tereza Pinheiro
Multimeios/Divisão de Pesquisa/IDART

Chiquinha Gonzaga
Teatro Popular do Sesi - 1983
Foto: Joao Caldas
Multimeios/Divisão de Pesquisa/IDART

Noel Rosa, O Poeta da Vila e seus Amores
Objeto de Cena - Dragão - 1977
Col: Cláudio Luchesi

Foi maravilhoso trabalhar com o Flávio, o melhor trabalho que eu fiz com ele foi *Absurdos*, no Municipal. Eu fazia a iluminação pra ele, ele era o diretor do espetáculo, quer dizer, se você for procurar no programa, acho que a direção é da Suzana, mas na verdade a Suzana fazia coreografia, e o Flávio ficava falando assim: essa roupa é assim, esse vestido vamos cortar aqui. E os ovos que ele inventou, a cena chamava ovos, são três galinhas, umas máscaras de galinha, umas bailarinas na ponta, três correndo pra lá, e um monte de ovos voando pra lá e pra cá, uns ovos de isopor que pulavam, não eram bem isopor, sei lá que raio de borracha que ele achou, ele achava uns materiais, daí jogava o ovo assim e o ovo saía pulando e as galinhas iam atrás, cada uma atrás do seu próprio ovo, o espetáculo *Absurdos* era todo assim, uma coisa muito moderna, moderníssima, e era em cima de Monteiro Lobato, isso que é engraçado. *Absurdos* foi feito em cima dos *Doze trabalhos de Hércules*, que ele chamou de *Os Doze trabalhos de Flérsules*, que dizer, a cabeça dele fazia transferências, isso que era fantástico no Flávio, ele via com uma capacidade que era impossível pra nós simples mortais, foi um aprendizado maravilhoso de teatro com ele.²⁸

Em 1985, Flávio Império é readmitido como professor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. Neste mesmo ano, viaja aos Estados Unidos a convite da Embaixada Americana, onde permanece um mês.

Por ocasião de uma viagem aos Estados Unidos, ele voltou deprimido. Talvez pelo choque cultural, por ter testemunhado quanto ele fazia fisicamente aqui alguma coisa que lá no Estados Unidos apertava um botão, o palco virava, abria, o cenário subia e descia, e a pobreza da gente. Quando ele voltou, passou alguns meses convalescendo, eu desconfio que ali houve uma coincidência no tempo com o início da doença que o vitimou.²⁹

Em 1985, Flávio trabalha pela primeira vez com a diretora Bibi Ferreira, no espetáculo *Maria Bethânia - Vinte anos de paixão*, que teve sua estréia no dia 18 de julho. É também seu último trabalho. Flávio Império morre aos cinquenta anos, no dia 7 de setembro de 1985.

²⁸ Carlos Henrique D'Andretta, entrevista

²⁹ Fauzi Arap, entrevista.

Absurdos ou os 12 Trabalhos de Flérsules
Teatro Municipal de São Paulo
Foto: João Caldas - 1984

Flávio Império foi arquiteto, desenhista, professor, cenógrafo, gráfico, figurinista e diretor. Segundo Renina Katz, poucos são os artistas com este perfil, pois Flávio transitava por estas áreas de produção artística com a desenvoltura de especialista e com excepcional originalidade.³⁰

Neste capítulo não foram citados vários trabalhos de Flávio Império como cenógrafo por dois motivos: porque a intenção desta dissertação é focar a direção de Flávio Império no espetáculo *Labirinto* e porque isto demandaria uma dissertação específica para cada área em que o artista atuou, tamanha a diversidade e extensão de seu trabalho.

Flávio Império foi para o teatro brasileiro muito mais do que um cenógrafo e figurinista. Império definiu o espaço cênico com a mesma clareza de Copérnico ao revelar o lugar da Terra no sistema solar.³¹

³⁰ Renina Katz, entrevista para o catálogo da exposição *Flávio Império em cena*, p. 15.

³¹ Antonio Gonçalves Filho, O Estado de S.Paulo de 13 de setembro de 1997.

SEGUNDO CAPÍTULO:

Flávio Império – Direção em *Labirinto*

“De tudo fica um pouco. Não muito”.

Carlos Drummond de Andrade

Aos quarenta anos o ator Walmor Chagas entrou em processo de reestruturação e reflexão de seus objetivos como artista, momento em que beirou a depressão. Isto ocorreu após sua atuação em *Morte e Vida Severina* e *Hamlet*, fracasso de crítica e público segundo ele mesmo. Não via mais sentido em representar Shakespeare por considerar que a poesia do dramaturgo inglês perdia-se na tradução. Também não queria mais representar textos que tivessem apelo comercial e colocava a televisão fora de questão, por considerar esta linguagem inadequada ao seu perfil.

Muito angustiado neste parco universo de possibilidades, Walmor procurou Flávio Império, que conhecera na montagem de *Morte e Vida Severina* e lhe fez a seguinte proposta: “Flávio, vou fazer um espetáculo de poemas que o Silnei vai dirigir e o meu amigo Paulo Hecker está escrevendo um roteiro”. Flávio respondeu: “Ai, que chato, Walmor! Mais um?” Walmor responde: “Não, dessa vez eu vou chamar o Silnei!” Flávio insiste: “Walmor, mais um?”. “Flávio, você quer dirigir?”. “Bom, Walmor, talvez eu consiga fazer uma coisa que não fosse tão chata, e só faço se tiver música ao vivo!”. “Música ao vivo, Flávio?”. “Mas como eu queria muito tentar uma coisa nova, e no estado que eu estava, topei produzir, pois eu tinha alguma grana.”³²

Nessa época, Walmor e Flávio tinham um nível muito íntimo de convivência: sempre viajavam para Caraguatatuba junto com amigos, iam meio de férias, meio de feriado. Eram viagens muito especiais, que lhes proporcionavam uma espécie de convivência íntima, muito verdadeira, porque estava baseada no cotidiano e seus incidentes. Flávio Império conta que trechos do espetáculo foram criados a partir de algumas paradas na estrada entre São Paulo e Caraguatatuba; por vezes uma aurora lembrava alguma coisa, uma música popular, ou um certo brilho que podia ser usado.³³

O *Labirinto* era uma continuação de um laboratório, que fez o Walmor, o Flávio e o Paulo Gaudencio. Gaudencio era tão importante quanto o Gaiarça, só que talvez com métodos diferentes. Estávamos nos anos 70 e tudo aquilo que a gente falou do ano de 68 ser uma época violenta, muita

³² Walmor Chagas, entrevista.

³³ Flávio Império, entrevista para Mariângela A. de Lima e Maria Thereza Vargas, 1983.

gente foi pra guerrilha, muitos morreram e alguns se voltaram para o misticismo. O próprio nome *Labirinto – balanço da vida* seria uma coisa voltada pra dentro de si mesmo, uma libertação de todas as coisas.³⁴

Um primeiro esboço do roteiro foi feito por Paulo Hecker, poeta, crítico literário e dramaturgo, nascido e residente em Porto Alegre, grande amigo de Walmor. Maria Thereza Vargas, amiga e colega de trabalho de Flávio Império desde o ano de 1959, uniu-se ao projeto, passando a compor o quadro de roteiristas do espetáculo. Posteriormente, Maria Thereza Vargas assumiu, também, a assistência de direção.

Em *Labirinto*, Flávio Império utiliza a mesma estrutura do espetáculo *Rosa dos ventos*.

Consegui juntar o *Labirinto* com *Rosa dos Ventos*, uma montagem que eu tinha acabado de fazer, mas não era minha, era do Fauzi Arap. Peguei exatamente a mesma estrutura, as quatro partes e multipliquei o sentido (a mesma mandala que Zé Celso usou em *Três Irmãs*) projetando em cima das quatro estações, muitos sentidos e dizendo que, apesar das várias partes que o constituem, a parte mais importante do homem é a vontade porque, de todas elas, é a mais livre.³⁵

Enquanto Flávio ocupava-se com o processo de pintura de um seus quadros, sua mãe comentou ao ler um livro: “Olha que coisa interessante de um santo do século XVI: tens algo dos anjos, tens algo do fogo, tens algo da água, tens algo... tens a vontade e ela é livre”. Flávio adorou as frases e as inseriu no quadro. Posteriormente, na montagem da estrutura do espetáculo, considerou que estas frases seriam adequadas por mostrar “o ser que somos” e as utilizou, também, como divisão entre os blocos. A partir destas frases também foram construídos os poemas, os personagens e a música. “Tens a vontade e ela é livre” ficou como *slogan* do espetáculo.³⁶

³⁴ Maria Thereza Vargas, entrevista.

³⁵ Flávio Império, entrevista para Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas, 1983.

³⁶ Flávio Império, entrevista para Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas, 1983.

Quadro de Flávio Império. Livro Flávio Império – Amélia Hambúrguer e Renina Katz – Edusp.

Detalhe do quadro de onde Flávio extraiu as frases que dividem o espetáculo *Labirinto*.

Com os poemas em mãos, Flávio dividiu o espetáculo em quatro partes, ou seja, quatro blocos de poemas antecidos por um prólogo e precedidos por um epílogo. Estas partes estão divididas conforme as quatro estações do ano, começando pelo inverno e terminando na primavera, e os quatro elementos terra, água, fogo e ar, de acordo com as suas anotações a seguir:

Prólogo: *Tens a vontade e ela é livre?*

Primeira parte: *Tens algo da terra*

A cidade – o eu fora de mim introjetado – o eu exterior

Eu = Meio – a máquina dentro do que vivo

INVERNO *a poluição*
Casa *a violência*
 a morte
 o teatro (cotidiano)

Segunda parte: *Tens algo da água*

O Eu mais profundo

Eu = Inconsciente

OUTONO *a noite a grande mãe*
 a minha mente – o Labirinto de vontade
 os meus fantasmas
 o minotauro
 o sol, o grande pai

Terceira parte: *Tens algo do fogo*

O Amor

Sexo = Alma

VERÃO *a infância*
 como conheci o amor, a noite, a rua, o sexo
 o relacionamento – o ciúme, a paixão, o medo da solidão
 o esvaziamento das relações, o cotidiano maçante
 o cotidiano, morte do amor excluído
 o grande amor do mundo

Quarta parte: Tens algo do ar

A Esperança

Alma = nascimento/morte

PRIMAVERA *o grande amor do mundo*
 o amor messiânico
 o amor e a natureza
 o amor e a humanidade
 eu e a natureza
 a natureza cósmica do amor
 eu e eu, você e você, nós e o todo

Prólogo - *Tens a vontade e ela é livre.*³⁷

Flávio Império começa o espetáculo pelo inverno, terminando na primavera. Isto chamou a atenção pelo fato de que o ano de 1973 já não era socialmente convulsivo, mas introspectivo, devido à vigência do AI-5, que retirara alguns direitos constitucionais dos cidadãos e impunha uma censura sem trégua.

São Paulo naquela época vivia um momento ainda bem difícil culturalmente. Depois de 67, a coisa começou a ficar realmente muito ruim, foi piorando cada vez mais por causa de censura. As pessoas não saíam na rua pra se divertir com medo, porque tinha muito exército por toda parte, muita polícia, coisas que a gente ficava sabendo, de gente inocente que morria sem mais nem menos, e também não acontecia nada, porque tinha uma impunidade muito grande. Então o espetáculo naquela época era pra uma elite cultural, para o pessoal de teatro, não era um espetáculo revolucionário, nem podia ser, não tinha como, era uma coisa mais voltada para o espiritual. Pelo que eu me lembro, nessa época eu estava começando a fazer ioga, e tinha muita coisa a ver com esse outro lado místico, bem místico.³⁸

³⁷ Manuscrito de Flávio Império, arquivo Sociedade Cultural Flávio Império.

³⁸ José Eduardo Nazário, entrevista.

a cidade - o eu fora de mim intersetado (o eu exterior)
 eu $\Rightarrow$ meio - a máquina dentro da qual eu vivo

①

INVERNO.
 casa.

- a poluição " " " " "
- a violência " " " " "
- a morte " " " " "
- o teatro " " " " " (quotidiano)

o eu + profundo

eu $\Rightarrow$ ^{meus-}dentro

②

outono.

- a noite, a grande mãe
- a minha mente - o labirinto da vontade
- os meus fantasmas
- a morte como renascer.
- o Mikotauo
- o sol, o gide pai.

o amor - a infância

sexo $\Rightarrow$ alma - como conheci o amor - a noite, a lua, o sexo.

③

VERÃO

- o relacionamento; o ciúme, a paixão, o medo da solidão.
- o esvaziamento das relações - o cotidiano ^{marcante}
- o cotidiano ~~amante~~ morte do amor exclusivo.
- o grande amor do mundo

a esperança - o grande amor do mundo

alma $\Rightarrow$ ^{nasci/o} _{morte.}

④

PRIMAVERA

- ~~o não-vo~~ o amor messiânico
- o amor e a natureza
- o amor e a humanidade
- eu e a natureza
- a natureza cósmica do amor
- eu e eu, você e você, nós e o todo.

FIM.

Manuscrito de Flávio Império para o espetáculo *Labirinto*
 Acervo: Sociedade Flávio Império

Foi sob esse império do medo que os artistas canalizaram suas criações para o intimismo e as inquietações existenciais. Mas, apesar de toda a repressão, há um fio de esperança que conduz o espetáculo: o personagem começa no obscuro e vai caminhando para a luz, em trajetória rumo à libertação.

Labirinto, a meu ver, parece uma viagem existencial. Aborda as inquietações, revelando dicotomias que se potencializam em um ambiente de inúmeras possibilidades, em que a razão não encontra substância e o sentimento revela-se como catalisador das vontades que buscam um destino, mesmo incerto.

O prólogo *Tens a vontade: e ela é livre?* Apresenta um questionamento de como o cidadão é tratado pela sociedade em uma era informatizada, em que é imprescindível preencher todos os dados cadastrais para ser um cidadão “de bem”. Denuncia este contra-senso, já que o cidadão vai perdendo sua identidade como indivíduo e passa a ser apenas um número. A pergunta feita no início do prólogo é uma grande reflexão sobre sua liberdade diante das convenções adotadas pela sociedade.

Inverno, a primeira parte do espetáculo, tem como slogan *tens algo da terra*. Neste bloco, Flávio coloca o ambiente urbano como tema, a poluição, a marginália da Avenida São João com a Ipiranga, o consumismo por meio de imagens de vitrines, coloca o indivíduo perdendo sua capacidade de conduzir o próprio destino, sendo obrigado a fazer parte de uma engrenagem em que não é mais que uma peça do sistema.

Outono, a segunda parte, tem como slogan *tens algo da água*. A intenção é, por meio de uma introspecção melancólica, demonstrar a viagem interior do indivíduo quando este é despojado de seus objetivos de vida. Ele não reconhece mais a realidade física como aquela que projetou. Apenas na realidade de suas lembranças encontra o substrato mantenedor de suas esperanças para o futuro.

Verão, a terceira parte, tem como slogan *tens algo do fogo*. Por meio das relações humanas, reflete o poder da transformação. O relacionamento interpessoal é fundamental para um reencontro com as próprias raízes. A energia e a vibração fazem parte do indivíduo contextualizadas na força dos sentimentos e emoções exacerbadas. Sob o signo da imprudência, a relação humana atinge um grau de obscuridade tal, que torna a vontade mero objeto do desejo, um fim em si mesmo.

Primavera, a quarta parte, tem como slogan *tens algo do ar*. Por meio do renascimento, Flávio pretende trazer a vida exaurida. A plenitude existencial agora é possível com a libertação das conjunturas controladoras. As relações humanas adquirem fluxo mão única. Não há mais exigência nem configurações pré-estabelecidas. Tudo flui em constante harmonia com o ambiente. O espaço pode ser agora ocupado pelo redimensionamento da alma, que ganha status de eternidade.

O *Epílogo*, com o slogan *Tens a vontade: e ela é livre*, constata o momento de experimentar a liberdade com a retomada da condução de seu próprio destino. O indivíduo pode agora relacionar-se sem preocupações. O momento transcende, e a alegria e a esperança voltam a ser parceiras.

O surgimento de um personagem feminino no espetáculo veio com a introdução da letra de uma canção que Maria Thereza Vargas acredita ser de origem portuguesa e autor desconhecido. Segundo ela, Walmor e Flávio pretendiam uma representação da “mãe terra” que, ao mesmo tempo, assumisse importância igual à que Ariadne teve para Teseu ao fornecer o fio que o conduziria para fora do *Labirinto*. Sua atuação resumia-se a algumas poucas intervenções. O papel foi representado pela atriz Vivian Mambert, que na ocasião adotara o nome artístico de Heart Smille.

As questões cotidianas aliavam-se às questões conceituais na peça. Flávio não concordava em iniciar os ensaios sem a participação dos músicos. Assim, foram imediatamente contratados o maestro Paulo Herculano e mais dois músicos.

Após um mês de trabalho intenso com os músicos, acontece o inesperado, segundo depoimento de Walmor Chagas:

O Flávio me chama de um lado e diz: “Walmor, temos que chamar outros músicos, esse tipo de música não serve!” “Mas, Flávio, como é que tu quer que eu dispense os músicos, eu vou chegar e falar, olha, vocês me desculpem, mas a música que vocês estão fazendo não serve.” Meu Deus, foi uma situação, eu já estava pagando esses músicos há mais ou menos um mês, até então já tinha ido uma grana, mas não teve jeito, o Flávio não abriu mão e tive que dispensar os músicos e arrumar outros.³⁹

Para essa nova fase, foram convidados o pianista Guilherme Vergueiro, o guitarrista Sydney Valle, o contrabaixista Peter Wooley, o baterista José Eduardo Nazário e o saxofonista e flautista Ion Lins.

Esses músicos uniram-se ao projeto trazendo um componente especial: tocavam juntos há algum tempo, não necessariamente em uma formação fixa, mas o suficiente para conhecerem o trabalho uns dos outros.

Flávio passaria então a trabalhar com os novos músicos no mesmo padrão em que trabalhava com atores, ou seja, experimentando, improvisando e, sobretudo, somando a cumplicidade que aquele trabalho requeria.

A idéia que o Paulo Herculano tinha de espetáculo era o que Flávio considerava uma idéia quadrada. Paulo Herculano tinha acabado de dirigir *Jesus Cristo Super Star*, que era uma coisa de teatrão, um teatro padrão. Acabou que com ele não resultou, não que a música dele tivesse algum demérito. Então o Paulo Herculano saiu e o Flávio falou pra gente: “Olha! Nós agora vamos improvisar, vamos tocar o que quisermos, do jeito que a gente quiser, nós vamos passando o espetáculo e vocês vão fazendo climas”. Então a música do espetáculo começou assim, tudo no improviso, a gente fazendo climas, experimentando um clima aqui outro ali, até que chegava uma hora que ele falava assim: “Opa! Esse clima aqui está certo, aqui pegou. Então vamos registrar esse aqui”. E a gente escrevia, já temos uma música, aí ia pra outra poesia. Depois de quatro ou cinco poemas

³⁹ Walmor Chagas, entrevista.

definidos, encontramos o fio da meada, entendemos como é que era o trabalho.⁴⁰

Todo o repertório de *Labirinto* foi composto no improviso. Flávio permitiu que estas improvisações ocorressem também durante toda a temporada, inclusive nas apresentações. Segundo José Eduardo Nazário, músico do espetáculo:

O repertório da peça exigiu uma concentração específica, a gente tocava jazz, bossa nova, um pouco de jazz rock, que estava também começando na época, estava em evidência, mas a música da peça foi um trabalho de composição. O Walmor é um cara muito bom, um ator excelente, então ele fazia tudo aquilo com muita maestria, ele não era um cara que fazia igual todo dia. Que é a coisa que eu mais gosto no artista, porque é isso que define a diferença entre artistas e artistas. Mas o que era legal é que pra gente mantinha sempre uma expectativa. E a gente improvisava bastante, tinha coisas que eram improvisadas. Jazz é música improvisada. O improviso era aquilo, mas que também não eram as mesmas notas no mesmo lugar todos os dias.⁴¹

O que se fez todos os dias da temporada eram improvisos sobre improvisos. Walmor, segundo Maria Thereza Vargas, mudava também alguns textos de acordo com a platéia: se num determinado dia o público fosse mais juvenil, ele substituíria um poema mais denso por um outro mais brando, ou vice-versa. Para tanto, os músicos tinham de estar muito atentos a estas mudanças cotidianas. Segundo Sábato Magaldi, a música não era o tradicional acompanhamento da partitura que melhor se ajustava a um texto. Ela era composta para funcionar com a poesia e o intérprete, tornando-se discreta quando cabe o primeiro plano à palavra e assumindo a liderança quando o requer o ritmo global da montagem.⁴² Em consequência, o espetáculo ficou extremamente criativo, tanto na área musical quanto na interpretativa durante todos os dias de sua temporada.

⁴⁰ Sidney Valle, entrevista.

⁴¹ Jose Eduardo Nazário, entrevista.

⁴² Sábato Magaldi, crítica do espetáculo para o Jornal da Tarde, abril de 1973.

Assim, fica muito claro o porquê da insistência de Flávio Império ao preferir músicos considerados de vanguarda na época, e que seria impossível conseguir tal resultado se Flávio tivesse mantido os músicos mais tradicionais.

A introdução musical de *Labirinto* nos remete ao início de *Assim falou Zaratrusta*, de R. Strauss, da trilha sonora de *2001 - Uma odisséia no espaço*, filme de Stanley Kubrick que permanecia no inconsciente coletivo daquela geração. Quando ouvimos a trilha e contemplamos o cenário reconstituído, a estrela nos sugere o monolito de Kubrik, enigmático, hipnótico, atraente, misterioso e transcendente.

Ao responder em entrevista se houve alguma intenção de levar para o palco o clima do filme de Kubrick, os músicos disseram não ter pensado nesta hipótese na época, mas que ela não seria improvável, pois o filme *2001 – Uma odisséia no espaço* estreara em 1968 nos Estados Unidos, chegando ao Brasil em 1969.

A cenografia do espetáculo era muito simples, Flávio criou uma estrela dourada em material reflexivo e posicionou-a no centro do palco. Uma de suas pontas avançava cerca de um metro e meio para a platéia, o que obrigou a retirada das duas primeiras fileiras, para desespero de Walmor, que via esta decisão como menos público durante a temporada. Mas Flávio não abriu mão deste recurso. A intenção do diretor era criar a ilusão de uma estrela flutuante com a utilização das imagens projetadas ao fundo, justapostas a ela em primeiro plano.⁴³

Walmor atuou e contracenou com a estrela. Flávio dirigiu o ator buscando sua interação com a cenografia e tentando cobrir todas as possibilidades. Por ser confeccionada com material reflexivo, a estrela funcionava como um grande rebatedor de luz e era, junto com o ator, a outra grande “estrela” do espetáculo.

⁴³ Djalma Batista Limongi, entrevista.

Foto de Djalma Batista Limongi para o espetáculo *Labirinto* - 1973
Sociedade Cultural Flávio Império

Fotograma da reconstituição do espetáculo *Labirinto*

Foto de Djalma Batista Limongi para o espetáculo *Labirinto* - 1973
Acervo Sociedade Cultural Flávio Império

O material que revestia a estrela era, segundo Maria Thereza Vargas, extremamente caro. Assim, durante a temporada, quando terminava o espetáculo e as pessoas iam cumprimentar Walmor, todos sem exceção queriam passar pelo palco para subir na estrela, principalmente as mulheres com seus sapatos de salto. Maria Thereza conta que, certa vez, a cantora Clara Nunes subiu ao palco e estava prestes a pisar na estrela quando ouviu um grito e é imediatamente tirada do lugar. Este tipo de situação levou a produção a escalar uma pessoa somente para cuidar do cenário após o espetáculo.

Todo o teatro Cacilda Becker, sem exceção, foi utilizado como cenário por Flávio Império:

Havia uma escada caracol, que era onde a Vivian Mambert aparecia, ela sumia quando a luz ficava só na estrela, tinha uma portinha na escada lá em cima, e a Vivian aparecia na portinha e se sentava na escada. Acho que o Flávio devassou todo esse teatrinho, ele era pequeno, foi até o fundo, aproveitou tudo. Então entrou a bendita da escada, a porta inclusive ficava aberta, tudo com a luz aparecendo, não era disfarçado, porque o Flávio não tinha esses disfarces, ele gostava de botar as coisas aparentes. Brecht até onde não dá. Acho que o máximo de ilusionismo que ele fez foi essa estrela, que eu me lembre, ela era totalmente ilusionista, você tinha realmente a sensação de que ela flutuava no ar, era lindo de morrer.⁴⁴

Havia um ciclorama em tecido cru que envolvia a estrela por trás, como se fosse um grande céu. Entre o ciclorama e a estrela ficavam os músicos, e é nesse grande ciclorama que os slides eram projetados.

Em *Rosa dos ventos*, Flávio utilizou imagens projetadas em slides e quis reutilizar esta linguagem no novo espetáculo. Para tanto, convidou o fotógrafo Djalma Batista Limongi, cineasta que pertenceu à primeira turma de cinema da ECA e que teve Flávio Império como professor de cenografia no

⁴⁴ Djalma Batista Limongi, entrevista.

último ano. Como Djalma era o único aluno que freqüentava estas aulas, nasce daí amizade entre os dois.⁴⁵

Quando Djalma começou seu trabalho em *Labirinto*, fotografava para a Revista Bondinho, pertencente ao Grupo Pão de Açúcar e que, naquela ocasião, fazia uma série de fotos produzidas na esquina da Avenida São João com a Avenida Ipiranga. A revista faliu durante esta produção e Djalma aproveitou algumas das fotografias e prepara uma nova série de fotos especialmente para o espetáculo. Segundo Djalma, as fotos eram muito impressionantes e representavam o primeiro bloco, que era a cidade. Eram fotos *underground*, bem da época, era toda a marginália que ficava na Avenida São João com a Ipiranga. No prólogo, muitos slides eram projetados com partes de palavras, possibilitando ou não a leitura. A intenção era provocar um distanciamento, tudo ficava praticamente escuro, permanecia apenas a música, sendo este o único momento de projeção sem a participação da palavra oral.

Djalma produziu vários slides com a imagem de pequenas estrelas confeccionadas com purpurina. Para cada slide, o posicionamento das estrelas era modificado. A intenção foi a obtenção de um efeito de estrelas piscando no céu em determinados momentos.

Alguns quadros de Flávio foram fotografados com o intuito de representar a noite em uma série que faz parte do bloco da cidade. Os quadros eram projetados de várias formas, ora repetidos no mesmo slide, ora projetados nas laterais do ciclorama em slides espelhados, ficando alguma foto com detalhes de um corpo no centro.

Há um momento do espetáculo em que Walmor faz referências à lua. Para ilustrar este momento, foi criada uma série de slides com detalhes do corpo da atriz Vivian Mambert em coloração azulada. Segundo Djalma, Vivian era “toda redonda” e a idéia era que seu corpo se parecesse com a lua.

⁴⁵ Djalma Batista Limongi, entrevista.

Slides de Djalma Batista Limongi para o espetáculo *Labirinto* – 1973

Slides de Djalma Batista Limongi para o espetáculo *Labirinto* – 1973

Slides de Djalma Batista Limongi para o espetáculo *Labirinto* - 1973

As fotos de Walmor Chagas foram realizadas na praia. Na ocasião, Djalma, um assistente e Walmor foram para o litoral norte e passaram dois dias no local. Lá registraram um farto material fotográfico que, além de ser um recurso visual inspirador para o roteiro, também seria utilizado nas projeções do espetáculo e no programa da peça.

A parte visual desses slides foi um pouco em cima dos poemas e do que ia acontecendo nos ensaios. Eu ia sugerindo e o Flávio ia dizendo “Isso é legal”. Não havia nada estipulado, nem por ele nem pelo Walmor, tanto é que quando eu chegava com os slides era sempre uma festa, porque era uma novidade que ninguém sabia bem o que é que era, os músicos ficavam em puro êxtase, eles não sabiam como é que bolavam alguma coisa visual. É mais ou menos igual à gente, que não sabe como bola uma música. Não havia roteiro a ser seguido. Por exemplo, haviam coisas determinadas pelo Flávio, evidente, a estrutura da projeção era determinada por ele, não era minha, claro, por exemplo, essa separação das frases, onde está escrito “tem algo”, isso é dele, era o Flávio que pedia, porque isso separava os blocos.⁴⁶

Para o espetáculo foram produzidos 420 slides, exibidos por seis projetores assim distribuídos: os aparelhos eram posicionados atrás da platéia com foco no ciclorama, sendo dois no lado direito do teatro, com foco dirigido no lado esquerdo do ciclorama; dois no lado inverso e dois centralizados. Para tanto, foi utilizado um equipamento conhecido por “difuser”, que permitia a fusão dos slides durante a projeção, trabalho que ficou aos cuidados do próprio Djalma, pois na época esse tipo de equipamento estava sendo introduzido no mercado e havia poucos ou quase nenhum técnico especializado para operá-lo. Segundo Djalma, somente nos primeiros dois dias do espetáculo o técnico contratado operou a projeção. Mas, sentindo as dificuldades do profissional, Flávio escalou Djalma para a função.

⁴⁶ Djalma Batista Limongi, entrevista.

Fotograma da reconstituição - Luz com prisma

Fotograma da reconstituição - Luz do globo

A luz de *Labirinto* é por si um espetáculo à parte. Com a opção de Flávio por colocar em cena uma estrela com material reflexivo e um ciclorama com projeções, o efeito de iluminação obtido com as inúmeras combinações de luzes e imagens, a interferência humana sobre esses elementos, geravam a cada momento diferentes e magníficos resultados. Devido a esta característica, *Labirinto* alcançou um grau de originalidade jamais visto até então.

Outros dois elementos de iluminação não convencionais foram utilizados no espetáculo. Flávio colocou no meio do palco um globo giratório de boate com espelhos. Segundo Giancarlo, os espelhos foram picados e recolocados no globo por várias vezes; Flávio foi diminuindo o tamanho deles até chegar a um resultado em que o globo pudesse transformar o palco num grande céu de estrelas.

A divisão do espetáculo foi muito bem pontuada pela luz, pela música, pelas projeções e pelos poemas. Esta união de elementos criou um clima único ao fundir-se com o material reflexivo da estrela. A projeção dos slides no ciclorama encontrava em seu caminho a estrela que rebatia parte das imagens, criando uma atmosfera surreal. Flávio Império conseguiu reunir várias linguagens num único espetáculo, tornando *Labirinto* uma obra multimídia inédita na época.

Flávio tinha uma admiração imensa pelo Caetano Veloso, que ele conheceu através da Bethânia. Ele admirava aquele universo de imagem lúdica, de brincadeira, quase chegando no pós-moderno. Ele absorveu logo, e os outros não, que deu nessa coisa multimídia, e que ele tentou em outros espetáculos depois, no *Chiquinha Gonzaga*, e na *Falecida*.⁴⁷

No canto esquerdo do teatro, no fundo da platéia, havia uma mesa mais alta que as dos projetores. Sobre ela encontrava-se um prisma de cristal posicionado sobre o prato de um toca-disco. Um refletor foi posicionado lateralmente, de forma que sua luz incidisse sobre o prisma. Em determinado momento do espetáculo, o toca-disco girava e o prisma refletia a luz nas paredes laterais, teto e platéia. A sensação do público era a de estar dentro de um grande caleidoscópio.

⁴⁷ Djalma Batista Limongi, entrevista.

Aqui nesse momento do espetáculo (*Sidney Valle ouvindo o áudio do espetáculo*) muda completamente o clima, e mudava tudo, e mudava toda a luz, o resto do cenário era estático, o que fazia o cenário ficar maravilhoso, o que fazia o cenário andar, girar. A dinâmica de tudo era a luz, a luz era maravilhosa, eu nunca vi uma luz tão bem feita assim, no inverno era uma luz mais densa, o outono era uma luz mais amarelada, no verão explodia, a primavera era uma luz azulada, tinha tudo isso, ia passando, assim... (*Sandra: era bem nítida essa divisão de texto?*) Era bem nítido, era em degrade, era muito louco a estrela ser de um material que refletia, ela ter esse timbre acobreado, ele misturava as cores, fazia uma palheta através das cores misturadas nesse tom de cobre que refletia no fundo branco, que não era branco exatamente, porque era em tecido cru. A iluminação era uma coisa muito interessante, todo o trabalho de luz foi muito bem trabalhado pra dar exatamente esses tons, essas tonalidades diferentes.⁴⁸

A direção de Flávio Império foi para Walmor uma grande experiência e uma verdadeira entrega. Walmor vinha de um teatro onde havia o predomínio, especialmente, da fala. Segundo Djalma, Flávio tinha uma admiração e um cuidado extremos por ele. Para Flávio, além de ser um ícone, Walmor representava uma árvore frondosa pela qual ele queria zelar. O teatro tinha como expoente máximo o TBC, e toda a geração da época se opôs a Walmor, a Cacilda Becker e ao TBC. Com a morte de Cacilda, a classe teatral virou um verdadeiro caos, porque naquele momento os atores saídos do TBC perceberam que grandes transformações estavam em curso. Isto sensibilizava a classe teatral inteira e chegavam a ocorrer conflitos entre os atores do Arena e Oficina, e as estrelas saídas do TBC. Naquele momento, duas escolas se defrontavam, mas entre Walmor e Flávio havia uma admiração mútua. Para Walmor, Flávio Império significava uma superação de tudo aquilo que eles tentaram realizar sem sucesso no TBC ao trabalhar com textos brasileiros, das dificuldades que encontraram por serem “atores de texto”, ao contrário dos teatros de Arena e Oficina, que possuíam “atores de espetáculo”.

Eu acho que o Flávio tirava do Walmor o que o Walmor era, porque o Walmor era um ator que fazia personagens da tradição do teatro TBC, do

⁴⁸ Sidney Valle, entrevista.

chamado teatrão, ele compunha personagens com maestria, ele não se expunha, e eu acho que a vontade que o Walmor tinha na época era o de se expor como pessoa. Acho que o Flávio trabalhou em cima disso, só que eu acho que houve um certo conflito nesse sentido, porque o Flávio sabia que ele nunca iria às últimas conseqüências, então ele estava defendido por essa cenografia, ele estava defendido por um espetáculo de uma beleza extraordinária, que ia na frente, ele estava defendido pelos poemas, no fundo o Walmor estava super defendido. Agora evidentemente que o Walmor nunca havia, acho eu, ajoelhado em cena, de quadro, sem blusa, nunca havia cantado, entende? Coisas que pra ele foi um desafio imenso.⁴⁹

Houve na direção um clima de cumplicidade, pois tanto Walmor quanto Flávio acreditavam estar diante de um mito. Os limites foram mutuamente respeitados. Segundo Walmor, a experiência de ter sido dirigido por Flávio foi adorável, ele confiava em sua inteligência, e por isso entregou-se em suas mãos, fazendo tudo o que ele mandava. O ator não cantava, mas Flávio obrigou-o a cantar. Walmor fez o espetáculo com uma roupa toda “escalafobética” e torso nu, e afirma não ter se importado, seguiu em frente com todas as idéias que Flávio propunha e adorou fazer o espetáculo.

Quando eu acabava de ter uma idéia, Walmor fazia lindo, mas só uma vez. Não conservava absolutamente nada disso a não ser o mais sutil resquício na ponta do dedo e lá dentro da voz. E Che-e-ga! Daí pra frente ele morre de preguiça e fala: “Eu não sou um ator que você gosta! Eu sou isso aqui!” E eu falava: “Tudo bem, eu acho mais que suficiente”.⁵⁰

Com a morte de Cacilda Becker, além da perda pessoal, desfez-se o último elo com a forma de representação de personagens de Walmor, antes adequado às tradições de representação do TBC. Ao pretender atuar em uma forma de teatro que fugia totalmente do estilo ao qual estava acostumado, surge também um novo Walmor, que, segundo Djalma, era uma figura linda nas fotos, mas totalmente duro. Por mais que Flávio tentasse, não conseguia fazer com que Walmor ficasse com a agilidade de uma Maria Bethânia. Isto não ocorria por falta de empenho do ator, mas por uma limitação corporal.

⁴⁹ Djalma Batista Limongi, entrevista.

⁵⁰ Flávio Império, entrevista para Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas, 1983.

Houve muita dificuldade para que Walmor assumisse esta nova postura no palco mas, por fim, Flávio conseguiu. Assim, nasce um ator renovado, mais distante do personagem e mais próximo da expressividade. Essa nova imagem e postura de Walmor foi magnificamente aceita por um público que estava acostumado a vê-lo em outro tipo de espetáculo.

Eu adoro o Walmor, acho ele um ator incrível da geração dele, é claro, o melhor, porque ele pegou a geração dele no fim, percebeu como era a outra e ficou com todos os sabores. Como as duas têm o mesmo atavismo (nenhuma usa o corpo) a não ser como pedestal para a cabeça, os ombros, os braços e a mão. É duro, porque o resto é a roupa que faz no TBC. O Arena é o gesto mais espontâneo, então não é que seja um pedestal, mas é uma espécie de máscara das convenções do gesto usual, habitual, nos ensaios eu falava: “Walmor, vamos fazer uma coisa? Não vamos chamar de laboratório, vamos chamar de exercício de nada. Fala esse texto correndo até aquela porta e numa espécie de vôo livre como se você fosse um planador que estivesse aterrissando, não é um choque, o planador não tem motor, ele vai chegando com o vento e aterrissa porque ele tem uma espécie de anatomia que permite isso⁵¹

No espetáculo *Rosa dos ventos*, Flávio Império criou para Maria Bethânia um padrão estético para o piso, que posteriormente tornou-se marca registrada de seus shows. Como Bethânia cantava sempre descalça, ele criou este piso que proporcionava o conforto necessário ao desempenho da intérprete. Mas no espetáculo *Rosa dos ventos*, ele não pôde atribuir ao chão o brilho que desejava, o que muito o desagradou. Flávio ficou muito insatisfeito com o resultado da cenografia, chegando a ficar doente após a estréia do espetáculo. Já em *Labirinto*, Flávio conseguiu concretizar todas as idéias que não havia implantado em *Rosa dos ventos*.

O *Labirinto* é subproduto, subproduto...eu não quero falar num sentido de diminuir a importância do *Labirinto*, o *Labirinto* era como o *Rosa dos Ventos* do Flávio. É porque ele ficou muito chateado, *Rosa dos Ventos* foi um sucesso extraordinário, mas ele ficou muito infeliz com o resultado cenográfico, embora fosse para nós impecável, porque o cenário não tinha

⁵¹ Flávio Império, entrevista para Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas, 1983.

brilho, coisa que ele incluiu, o *Labirinto* era um cenário cheio de luz, mas para nós e para Bethânia, o cenário do *Rosa dos Ventos* foi maravilhoso.⁵²

A temporada de *Labirinto* durou aproximadamente três meses, as sessões eram de terça a domingo, sendo que havia maior público nos finais de semana. A crítica foi extremamente favorável, afirmando que o espetáculo era um acontecimento e um marco do teatro brasileiro. Em artigo para o *Jornal da Tarde* em abril de 1973, Sábato Magaldi ressalta a extrema inteligência de Flávio Império ao utilizar os versos finais “vou onde o vento me leva e não me sinto pensar” para reforçar que naquele espetáculo, ao contrário, não havia nada “impensado” ou sem intenção. Ressalta que Walmor é um ator que domina todos os segredos do palco e se entrega a fundo quando se trata de revelar a própria substância, utilizando as armas de um grande talento e de uma sensibilidade privilegiada.

Em outra crítica para a revista *Veja*, em abril de 1973, Mariângela Alves de Lima ressalta “a tentativa de retirar a poesia do exílio em um acontecimento visual”. Discorre sobre a interpretação sensível e inteligente do ator; centro perpendicular do espetáculo. Celebra a projeção dos belíssimos slides de Djalma, que formam símbolos visuais para as palavras. Como ponto negativo, Mariângela considerou as intervenções de Heart Smile, inoportunas e inexplicáveis.

Havia um bom público para a peça, mas não o suficiente para que o espetáculo se pagasse. O público com perfil característico das grandes bilheterias não entendia muito essa nova linguagem, portanto, também não comparecia.

Diante dessa nova dificuldade, Walmor, pensando mais como produtor que como ator e tentando salvar o espetáculo das dificuldades financeiras em que se encontrava, resolveu substituir os músicos ao vivo por uma fita gravada. Esta foi a alternativa que ele encontrou para baratear os custos. Foi esta a primeira, única e última briga entre ator e diretor.

⁵² Fauzi Arap, entrevista.

Tive a primeira briga com o Flávio, eu disse: “Flávio, eu vou ter que dispensar esses músicos e fazer esse espetáculo com fita”. Flávio responde: “Eu não quero mais ouvir falar de você, não apareça mais na minha frente! Com fita é outra coisa, não é o espetáculo que eu dirigi, tira o meu nome da direção”. Foi uma briga fenomenal, eu estava com uma dívida enorme, gravei a fita, e dirigindo uma Kombi com o eletricista do lado e a Vivian do outro, nos tocamos para São Carlos, Araraquara, Uberaba, pra tudo que era lugar, queria poder repor o dinheiro que eu tinha perdido na montagem da peça, fizemos não me lembro mais em quantos lugares, mas eu acho que ela acabou no teatro Leopoldina em Porto Alegre, onde lá ficou encostada a estrela pra nunca mais...⁵³

“Labirinto” não é um recital. É um espetáculo inédito.

WALMOR CRIA UM NOVO PERSONAGEM: ELE MESMO.

Um espetáculo requintado, esse **Labirinto Balanço da Vida**, em cartaz no Teatro Cacilda Becker. A interpretação de Walmor Chagas o desempenho de um conjunto musical e demais elementos tudo coordenado por Flávio Império — se fundem para oferecer ao público uma experiência inédita em nosso palco.

Inédita porque a sucessão de quase apenas poemas não se resume a um recital de poesia e a presença dos instrumentistas não se limita a um acompanhamento musical. Literatura, música e artes plásticas (mobilizadas estas no chão de estrela de Flávio Império, em que se transformou o palco, e nos belos slides com fotos de Djalma Batista) estão organicamente trabalhadas e projetam para o primeiro plano a figura de Walmor Chagas.

Talvez Walmor não se satisfaça hoje com nenhuma personagem, e por outro lado, não deseje contentar-se com um texto próprio. Assim a solução, para comunicar-se com o público é reunir a matéria de poesia que, ao longo dos anos, se incorporou à sua personalidade e à de todo um grupo literário chegado a faixa dos quarenta anos. A soma desses textos, apoiada nos recursos audiovisuais, formando um universo mitológico próprio, cria o personagem Walmor Chagas, interpretado por ele mesmo.

Veja-se em primeiro lugar o intérprete. É um ator que, dominando todos os segredos do palco, se entrega a fundo quando se trata de revelar a própria substância. Não há truque, escamoteação mera teatralidade. Walmor se põe nu diante da plateia, utilizando as simples armas de um grande talento e de uma sensibilidade privilegiada. Uma secreta convivência com as coisas lhe permite manejar a ironia ou se derramar em paixão, descobrindo sempre uma verdade irrelatada nos poemas. A figura, a bela voz, a mestria dos gestos, a inteligência dos efeitos impedem que se perca uma só intenção.

Labirinto, por outro lado, exprime o descaminho em que se meteu tanta gente, em nossos dias. Na verdade, é necessária uma sabedoria incomum, para suportar tantos fatores adversos. Mas o papel do intelectual, de qualquer forma, captando todas as insatisfações que andam pelo ar, é o de submetê-las ao crivo do raciocínio e encontrar uma resposta lúcida à ameaça do absurdo. Walmor prefere sentir-se o centro de todas as contradições e apenas dizer, como últimas palavras do espetáculo “Vou onde o vento me leva e não sinto pensar...”

Ainda bem que há uma evidente contradição entre a evasiva do verso e o espetáculo, em que nenhum vento soprou ao acaso e o pensamento se mostra palpável, soberano nas suas disciplinadas exigências artísticas. As discutíveis referências cabalísticas e a simbologia insatisfatória se curvam ante a poderosa inteligência de Flávio Império, bem maior do que os imaturos desvios da sensibilidade de **Labirinto** é, sobretudo, uma nova e vigorosa afirmação de Walmor e Flávio dois artistas que pareciam ter-se entregue ao irracionalismo do mundo.

A música não é o tradicional acompanhamento da partitura que melhor se ajusta a um texto. Ela foi composta para funcionar com a poesia e o intérprete, tornando-se discreta quando cabe o primeiro plano à palavra e assumindo a liderança quando o requer o ritmo global da montagem. Sempre na justa medida, num entrosamento com o ator como nunca se viu entre nós.

Esses valores todos criam uma ponte especial com o público transcendendo a posição daqueles que, muitas vezes, preferem ler em casa a poesia a ouvi-la num espetáculo. O segredo maior do sucesso de **Labirinto** está em que não se resume a um recital de poesia (gênero para muitos incompleto), mas se converte em vibrante obra de teatro.

Sábato Magaldi

Crítica de Sábato Magaldi para o Jornal da Tarde
abril de 1973.

⁵³ Walmor Chagas, entrevista.

Walmor: tirar a poesia do exílio

Aventura poética

LABIRINTO: BALANÇO DA VIDA, roteiro poético dirigido por Flávio Império; imagens fotográficas de Djalma Baptista; com Walmor Chagas e Heart Smile.

Foram-se os tempos dos saraus literários, onde cada convidado sabia de cor pelo menos meia dúzia de versos. Hoje, é cada vez mais difícil fazer o poema chegar até o leitor ou ao ouvinte. As razões são complexas e extensas: o tipo de vida de um grande centro urbano, com outras formas de lazer e outros meios de comunicação. Para "tentar retirar a poesia do exílio" Walmor Chagas encenou "Labirinto: Balanço da Vida", no Teatro Cacilda Becker, de São Paulo.

Quase todos os poetas presentes são marcos da literatura universal e nacional: García Lorca, Mário de Andrade, Fernando Pessoa, André Gide. Walmor mostra ainda que, sem a música, Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda poderiam perfeitamente estar incluídos em antologia da literatura brasileira. Há um fio entrelaçando todos esses poetas: a experiência de vida do próprio ator. Walmor escolheu os textos que expressam um estado de espírito ou uma situação vivida por ele.

Fazendo um balanço de sua vida, Walmor fala também da sua natureza de artista, que considera como um vínculo

entre ele e todos os poetas que o atraem. Como o ator se coloca no palco, o poeta expõe sua alma aos olhos ávidos ou indiferentes dos leitores. Há neles uma parcela de loucura que os leva a uma arriscada e dolorosa exposição de si mesmos. Todos esses aspectos estão contidos nos poemas selecionados para o espetáculo.

"Labirinto" é uma antologia cuidadosamente elaborada. Os textos, porém, apesar das imagens poderosas, são de fácil apreensão, transmitidos por uma interpretação clara e direta.

O espetáculo proporciona o prazer de revisar poemas através da interpretação sensível e inteligente de Walmor. Mesmo textos muito conhecidos, como "E Agora, José?" de Carlos Drummond de Andrade, adquirem um ângulo diferente se observados através de uma consciência compassiva do desamparo humano.

Como encadernação, o espetáculo concebido por Flávio Império transformou o roteiro poético em um acontecimento visual. O ator é o centro perpendicular do espetáculo (as rápidas intervenções da atriz Heart Smile são tão inoportunas quanto inexplicáveis). Os slides belíssimos de Djalma Baptista, projetados na parede côncava do palco, formam símbolos visuais para as palavras.

Dentro desse espaço aberto, as palavras são circundadas apenas pela luz e pelos efeitos sonoros. Não há formas sólidas em cena para impedir seu caminho. Chegam até o espectador como sugestões soltas no espaço. No caso, o espaço amplo é um objetivo do espetáculo, que Walmor coloca através de um texto de André Gide: "Esquece de mim (diz o ator). Olha apenas para ti. Depois esquece de ti e olha para tudo o mais".

● Mariângela Alves de Lima

A partir de então, Walmor voltou para seu sítio e perdeu o contato com Flávio Império. Walmor chama de incompreensão a exigência do diretor diante de uma dificuldade do artista. Voltaram a se encontrar depois de vários anos, quando Walmor já estava trabalhando na televisão. Ele não acompanhou muito a carreira de Flávio, num certo momento soube que Flávio estava doente e logo depois recebeu a notícia de sua morte.

Na entrevista, Walmor Chagas fala com um carinho muito especial sobre a figura de Flávio Império. Para este encontro, levei um CD com o áudio do espetáculo e o roteiro com os poemas já ordenados. Walmor não tinha mais nenhum material do espetáculo, a não ser o programa da peça e, por isso, durante a entrevista ele mostrou ansiedade em ouvir o CD. Ao observá-lo ouvindo e acompanhando o roteiro, notei que ficou muito emocionado.

Durante todo o tempo da entrevista e mesmo após o seu término, Walmor reportou-se ao espetáculo sempre com muita saudade.

Quando eu penso em Leonardo da Vinci, eu digo: já conheci um, Flávio Império. Porque o Leonardo da Vinci também era um sujeito que fazia de tudo, era uma cabeça fora do comum, aí eu digo: ah! Eu já sei qual era a cabeça do Leonardo da Vinci, como é que funcionava, porque o Flávio Império funcionava assim.

Sobre o grande Flávio Império...eu agora precisava dele, pra saber tudo de novo, uma crise igual àquela, ultimamente eu tenho me lembrado dele sempre...⁵⁴

⁵⁴ Walmor Chagas, entrevista.

LABIRINTO

Hoje de manhã saí muito cedo,
por ter acordado ainda mais cedo
e não ter nada que quisesse fazer!!!
Não sabia que caminho tomar.
Mas o vento soprava forte, varria para um lado,
e segui o caminho para onde o vento
me soprava nas costas.
Assim tem sido sempre a minha vida
e assim quero que possa ser sempre.
Vou onde o vento me leva e não me sinto pensar.

(Poemas Inconjuntos, Fernando Pessoa)

Programa do espetáculo *Labirinto* - 1973
Acervo: Maria Thereza Vargas

CONCLUSÃO

*“O rio atinge seus objetivos porque
aprendeu a contornar os obstáculos”.*

Lao Tsé

Ao iniciar este trabalho, ainda na escolha do tema pressenti algumas dificuldades. Deparei-me com a falta de elementos em que pudesse me basear para realizar a reconstituição virtual. *Labirinto* havia sido montada há trinta anos e, além do texto, só restavam algumas fotos em preto e branco dos ensaios, e em ainda menor quantidade, do espetáculo. Ao longo desta pesquisa, materiais que eram dados como desaparecidos foram surgindo aos poucos, entregues por pessoas motivadas pela dissertação, e também porque os artistas, conversando uns com os outros, perceberam aos poucos a importância deste trabalho. Assim, eles procuraram em seus arquivos e encontraram materiais que se revelaram fundamentais.

A princípio, o cenário era o único objeto a ser reconstituído, mas com o surgimento de todos estes elementos, a reconstituição passou a ter uma dimensão maior. Tanto que, ao contrário, passei a ter mais elementos do que realmente viria a utilizar, não por falta de vontade, mas pelo volume de trabalho que isto demandaria.

Optei por aceitar o desafio porque pressenti que o espetáculo se revelaria original, de modo que valeria a pena tentar ampliar ao máximo a sua reconstituição com os recursos disponíveis. Escolhi recriar partes do espetáculo, agora pautado pela gravação fornecida por Maria Thereza Vargas, e procurei obter uma síntese por meio de seus principais momentos, não em elementos de conteúdo dramático, mas de possibilidades visuais.

Dentro desse espectro, procurei recriar cinco minutos e vinte e cinco segundos do espetáculo, indo além da preocupação técnica e tentando criar momentos em que o espectador da reconstituição imergisse em *Labirinto*, mas sem a presença humana, acreditando que a trilha sonora pudesse suprir essa falta e deixando para cada um completar a cena com sua imaginação.

Durante o processo da reconstituição virtual, constatei um outro espetáculo que, ao contrário de distanciar-se do real, nos remete ao real,

aproxima, ressalta e revela a importância do espetáculo para o teatro brasileiro de sua época.

O áudio revela a cada cena uma impressionante interpretação vocal do ator Walmor Chagas, com sensibilidade e beleza que comovem. Só pude compreender o que Djalma atesta em sua entrevista após a conclusão da reconstituição virtual: a direção de Flávio Império é certa e percebida em cada respiração, em cada poema e entonação, e é tão marcante, que mesmo sem a presença de Walmor, o áudio cumpre sua função de revelar o trabalho do ator. Quando se ouve a gravação do espetáculo, também fica muito claro que Flávio Império compôs magníficos momentos ao unir com excelência os tempos musicais ao texto.

A música composta especialmente para esse espetáculo beira a trilha sonora incidental para cinema. Em determinados momentos, Walmor cede espaço para acordes, retomando a interpretação a seguir. Porém, diferentemente do que ocorre no cinema, segundo depoimento dos músicos, o ator não mantinha uma rigidez com relação ao tempo, exigindo deles a cada dia uma atenção especial e criativa para acompanhá-lo nestas alterações de nuances. Isto ficou muito claro nas inúmeras vezes em que ouvi a fita para recriar as cenas, e foi de grande auxílio para a reconstituição das projeções.

Se, por estarem registradas em áudio, a voz do ator e a música possibilitaram muitas observações antes do início do processo de reconstituição, o mesmo não ocorreu com a cenografia e a luz, que somente puderam ser compreendidas ao término da reconstituição.

Ainda no processo de pesquisa, quando tomei conhecimento da cenografia de *Labirinto*, a estrela e o ciclorama, únicos objetos de cena, à primeira vista não se revelaram de grande originalidade. Porém, foi durante o processo de modelagem da estrela⁵⁵, que sua inclinação e seu avanço sobre a platéia demonstraram o grande diferencial e a ousadia do diretor. Naquele

⁵⁵ Parte do processo de reconstituição em que são criados os modelos através do software 3D. Este processo é parecido com a criação de maquetes, porém no computador.

momento ainda não tínhamos os slides, de modo que, sob a orientação de Djalma, tentávamos recriar algumas imagens semelhantes às utilizadas no espetáculo. Após a descoberta dos slides originais e sua projeção virtual, pude compreender a força que exerciam durante o espetáculo. A partir daquele momento, percebemos que nunca conseguiríamos reproduzir imagens tão exuberantes. Passo a passo, a cada cena recriada, a estrela, assim como o ciclorama, assumia outra dimensão, tornando-se não mais um elemento fim, mas um elemento meio. Seu material reflexivo possibilitava diferentes efeitos de cor, luz e textura. Flávio integra a estrela ao ciclorama ao projetar uma parte dos slides sobre ela, criando efeitos inéditos.

A compreensão da importância da luz para o espetáculo, também só pôde ser constatada quando obtivemos as respostas das imagens e luzes projetadas sobre os elementos cênicos, etapa das mais complexas. Tive acesso às orientações de Giancarlo Bortollotti, iluminador do espetáculo, somente via telefone, e contei apenas com alguns outros poucos depoimentos para transpor a luz para o ambiente virtual. Mas, à medida em que as cenas iam sendo recriadas, os atributos dados às luzes virtuais conforme as orientações revelaram um ambiente cênico não convencional para a época. A luz de *Labirinto*, de acordo com o depoimento do músico Sidney Valle, que a chamou de “luz flaviana”, foi imitada posteriormente em outros espetáculos. Segundo Valle, Ney Matogrosso, que teria assistido inúmeras vezes a *Labirinto*, inspirou-se nesse conceito de luz e o utilizou em montagens que dirigiu posteriormente.

É necessário registrar que, por ser a reconstituição um trabalho visual, foi necessário iluminar locais onde no teatro havia ausência de luz. Foi imperativo tornar visíveis determinados elementos num ambiente em que originalmente não foram iluminados. Este empréstimo da linguagem cinematográfica revelou detalhes extra-palco que considerei importantes, como mostrar a platéia, local que Flávio também utilizou como espaço cênico, notadamente no momento em que há interferência do globo de cristal e do prisma que refratavam luzes sobre o público. Contudo, houve a preocupação

de que esta iluminação fosse a mínima possível, apenas o suficiente para a constatação das referências propostas. Mais uma vez, Flávio inova ao transportar para a cena objetos não convencionais nos espetáculos teatrais da época. Isto só ficou claro após a reconstrução de algumas partes da iluminação.

Ao término da reconstituição virtual, a dimensão de *Labirinto*, que aos poucos se revelava, solidificou-se, senão em sua totalidade, ao menos em grande proximidade das inquestionáveis beleza e profundidade originais. A cada foto, a cada texto, a cada vez que se ouvia a trilha, a cada informação.

Ainda na última cena da reconstituição, depois de digitalizar a foto em que Walmor está em posição de lótus, percebi retículas projetadas em seu corpo, demonstrando que a quantidade de detalhes do espetáculo ainda se revelaria maior se houvesse mais material e tempo para pesquisa.

Por meio deste trabalho, é possível imaginar o artista atuando intensamente em cada detalhe, arquitetando, compondo, solicitando, escolhendo, em uma busca frenética pela perfeição. Flávio Império foi mais que um cenógrafo e diretor, posso agora, sem sombra de dúvida, conceituá-lo como um artista multimídia, mesmo quando este conceito ainda era novidade no âmbito teatral. Ele foi um precursor desta área no Brasil. Sua ânsia pela incorporação das novas tecnologias demonstrou esta tendência a tornar-se um artista multimídia.

Flávio demonstrou com *Labirinto* que sua perspectiva e pretensão cênicas eram outras, extrapolavam os espaços, interferiam na linguagem, viam em qualquer elemento, humano, químico, físico, sonoro, ótico ou tecnológico, uma forma de expressão.

Labirinto deixa clara esta ousadia pela procura do novo, pela incorporação de elementos que pudessem acrescentar à linguagem teatral uma estética e uma linguagem cada vez mais originais.

Labirinto colocou Flávio Império à frente dos cenógrafos e diretores da época. A reconstituição demonstra que, mesmo após trinta anos, ele continua atual. Gianni Ratto já havia atestado em seu depoimento que Flávio é atemporal. Agora compreendo a dimensão desta afirmação.

Flávio Império não poderia deixar uma escola, ele é ponto de origem. Pessoas como ele são únicas, surgem esporadicamente e deixam uma obra a ser utilizada como referência.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS E TESES

APPIA, A. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s/d.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova – Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ARAP, Fauzi. *Mare nostrum, sonhos viagens e outros caminhos*. São Paulo: Editora Senac, 1998.

ARRUDA, C. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena*. São Paulo: Perspectiva-EDUSP, 1988.

BABLET, D. *Les révolutions scéniques du XXème siècle*. Paris: Société Internationale D'Art XXème Siècle, 1975.

BARSANTE, C. E. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

BOAL, A. *O teatro do oprimido*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

BROOK, P. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. *L' espace vide: écripts sur le théâtre*. Paris: Sevil, 1977.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro do protesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BUCCI, Magno. *Teatro universitário: uma contribuição à educação do olhar, do sentir, do pensar, do fruir...*, 1994. Tese de doutorado. ECA-USP. São Paulo.

CRAIG, E.G. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1964.

DAHER, L.C. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: K/MVM, 1984.

DE MICHELI, M. *Las vanguardas artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1985.

- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEX, 1975.
- DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FREIRE, Roberto. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- GARCIA, Clóvis. *O teatro profano medieval francês como expressão da sociedade burguesa no século XIII*, 1972. Tese de doutorado. ECA-USP. São Paulo.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: Teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec-Fapesp, 1997.
- _____. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- GOLDFEDER, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina*, 1976. Dissertação de mestrado (Depto. de Ciências Sociais da IFCH). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- GROTOWSKI, G. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUINSBURG, J. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Diálogo sobre teatro*. São Paulo: EDUSP - Com-Arte, 1992.
- GUINSBURG, J. TEIXEIRA, C. N.J., CHAVES, C.R. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LISTA, Giovanni. La scène moderne. In: *Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle*. Paris/Arles: Éditions Carré/Actes Sud, 1997.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, s/d.
- _____. *Um palco brasileiro: O arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MICHALSKI, Ian. *O teatro sob pressão: Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

PEIXOTO, F. Brecht: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. *O teatro oficina: 1958-1982 Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980.

POLIERI, J. *Scenografie nouvelle*. Boulogne Seine: Éditions Aujourd'hui, 1963.

PRADO, D. A. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral 1947-1955*. São Paulo: Martins, 1956.

_____. *Teatro em progresso: crítica teatral 1955-1964*. São Paulo. Martins, 1964.

RATTO, G. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Ed. Senac, 1999.

REDONDO, N. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTA ROSA. *Teatro: realidade mágica*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, s/d.

SANTOS, Maria Thais Lima. *Interpretação no Brasil: A linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos 1970/1971*, 1994. Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo.

VARGAS, M. T. *Anuário de artes cênicas: 1977*. São Paulo: S.M.C., Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

PERIÓDICOS: REVISTAS

DIONYSOS. Especial Teatro de Arena. Rio de Janeiro, n. 24, out. 1978.

_____. Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro, n. 25, set. 1980.

_____. Especial Teatro Oficina. Rio de Janeiro, n. 26, jan. 1982.

ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA

Carlos Henrique D'Andretta

Data: 08 de abril de 2003

Local: Residência da entrevistadora

Cláudio Luchesi

Data: 28 de junho de 2003

Local: Residência do entrevistado

Djalma I Batista

Data: 25 de julho de 2003

Data: 04 de dezembro de 2003

Local: Residência da entrevistadora

Fauzi Arap

Data: 28 de abril de 2003

Local: Residência do entrevistado

Gianni Ratto

Data: 28 de agosto de 2000

Local: Residência do entrevistado

José Eduardo Nazário

Data: 21 de outubro de 2003

Local: Residência da entrevistadora

Maria Thereza Vargas

Data: 31 de março de 2003

Local: Residência da entrevistada

Myrian Muniz

Data: 05 de setembro de 2003

Local: Residência da entrevistada

Sérgio Mindlin

Data: 28 de maio de 2003

Local: Escritório do entrevistado

Sidney C. Valle

Data: 01 de abril de 2003

Local: Residência da entrevistadora

Walmor Chagas

Data: 20 de junho de 2003

Local: Residência do entrevistado em Guaratinguetá

**ENTREVISTA REALIZADA POR MARIA THEREZA VARGAS
E MARIÂNGELA ALVES DE LIMA**

Flávio Império

Data: 11 de julho de 1983

Local: Residência do entrevistado

Fonte: Arquivo Sociedade Cultura Flávio Império

ENTREVISTA REALIZADA POR SÁBATO MAGALDI

Flávio Império

Data: 27 de outubro de 1982

Local: Residência do entrevistador

Fonte: Arquivo Sociedade Cultura Flávio Império

ANEXOS

ROTEIRO DO ESPETÁCULO LABIRINTO

“L A B I R I N T O”: Balanço da Vida

SHOW MUSICADO EM UM ATO

Direção:	Flávio Império
Assistente de Direção:	Maria Thereza Vargas
Elenco:	Walmor Chagas Heart Smile
Roteiro:	Walmor Chagas Flávio Império Paulo Hecker Filho Maria Thereza Vargas
Cenário e Figurinos:	Flávio Império
Músicos:	Guilherme Vergueiro - (piano) Sydney C. Valle – (guitarra) Ion Lins – (flauta e sax) José Eduardo Nazário – (bateria) Peter Wooley – (contrabaixo)
Fotos/Slides/ Foto montagem:	Djalma Batista Limongi
Iluminação:	Giancarlo Bortollotti
Cenotécnica:	Arquimedes Ribeiro e Atílio del Fiore
Operador de Som:	Ivan S. Guimarães
Projeção:	Isaías
Execução de Figurinos:	Ligia de Paula e Pietro Fanucchi
Eletricista:	Jorge da Costa
Contra-regra:	Atílio Del Fiore
Produção Executiva:	Antonio Campos e Alberto Pucca
Produção:	Walmor Chagas Produções Artísticas

Autores Selecionados

André Gide	José Régio
André Gouveia	Leon Felipe
Antonio Botto	Manuel Bandeira
Armando Vieira Pinto	Miguel de Unamuno
Arthur Rimbaud	Orestes Barbosa
Caetano Veloso	Paulo Hecker Filho
Carlos Drummond de Andrade	Paul Verlaine
Chico Buarque de Holanda	Ricardo Golveia
Damaso Alonso	Rios e Oliveri
D.H. Lawrence	Rainer Maria Rilke
Fernando Pessoa	Vladimir Maiakovski

Teatro Cacilda Becker – São Paulo
29 de março de 1973

PRÓLOGO

1 - Vou comprar uma risada – Leon Felipe – (tradução de Paulo Hecker)

Hei! Vamos ver o que me serve
que eu riei também. Afinal
não tenho uma mola
aqui nos maxilares
que dispara as risadas?
E nos sovacos
também eu sinto cócegas.
Ademais, não há sonho de artifícios?
Não se compram os sonhos?
Pois eu compro uma risada
Ah, ah, ah
Eh, eh, eh
Oh,oh,oh
Estão vendo?
O riso é contagioso
Mais do que a dignidade e
que a justiça!

2 - Input – Ricardo Gouveia

Input
Primeiro o número,
O número precede, comanda, determina, identifica.
RG: 73.612
Titulo de eleitor no 187.1854
Certificado de reservista no 707.1775
Estado civil: solteiro, casado viúvo.
CIC: 300.622.749
Carteira Nacional de habilitação: 187.1854
Carteira Profissional – Ator

Depois talvez o nome,
Datilografado, legível, com letra em cada espaço
Sem rasuras ou emendas
Data e local do nascimento
Filiação
Sinais particulares

Foto de frente – chapado olhar vitrificado
Residência atual, anterior, antecedentes criminais
Impressão digital
Assinatura, se possível
Estampilhas, selo, carimbo
Jamegões, data de protocolo
Pronto.
Tudo perfeito, registrado, sob controle
Não há possibilidade de vazamento,
O computador não terá indigestão
Computará segurança, desenvolvimento.

Output

Defecará noutro formulário
O segredo da paz social.

3 – Cântico Negro - José Régio

Vem por aqui! Dizem-me alguns com olhos secos.
Estendendo-lhe os braços, e seguros
de que seria bom que os ouvisse
quando me dizem: Vem por aqui!
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há nos meus olhos, ironia e cansaço)
e cruzo os braços,
e nunca vou por ali...
A minha glória é esta:
Criar desumanidade,

Não acompanhar ninguém.
Que eu vivo com o mesmo sem-vontade,
Com que rasguei o ventre a minha mãe.
Não, não vou por aí! Só vou por onde
me levam meus próprios passos...
Se ao que busco saber nenhum de vós responde,
porque repetis: Vem por aqui?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos
redemoinhar aos ventos,
como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...
Se vim ao mundo, foi
só para desflorar florestas virgens,
e desenhar meus próprios pés na areia inexplorada,
o mais que faço não vale nada.
Como, pois, sereis vós
que me dareis machados, ferramentas e coragem
para eu derrubar meus obstáculos?...
Corre nas vossas veias sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o longe e a miragem,
Amo os abismos, as tormentas, os desertos...
Ide! Tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
tendes pátria, tendes tetos,
e tendes regras e tratados, e filósofos e sábios.
Eu tenho a minha loucura:
Levanto-a como um facho, a arder nas noites escuras
e sinto espuma e sangue, e cântico nos lábios!
Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe.
Mas eu, que nunca principio nem acabo,

nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções!

Ninguém me peça definições!

Ninguém me diga: Vem por aqui!

A minha vida é um vendaval que se soltou.

É uma onda que se alevantou

É um átomo a mais que se animou...

Não sei por onde vou,

Não sei para onde vou,

- sei que não vou por aí!

4 - Poemas Inconjuntos - *Fernando Pessoa* – (Alberto Caeiro)

Não basta abrir a janela

para ver os campos e o rio

Não é bastante não ser cego

Para ver as árvores e as flores e o homem

É preciso também não ter filosofia nenhuma.

Com filosofia não há árvores: há idéias apenas.

Há só cada um de nós, como uma prisão.

Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;

e um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse.

Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.

Falas de civilização, e de não deve ser,

ou de não deve ser assim.

Dizer que todos sofrem, ou a maioria de todos,

com as coisas humanas postas desta maneira.

Dizer que se fossem diferentes sofreriam menos.

Dizer que se fossem como tu queres, seria melhor

Escuto sem te ouvir

Ouvindo-te nada ficaria sabendo.

Se as coisas fossem como tu queres, seriam diferentes; eis tudo.

Se as coisas fossem como tu queres, seriam só como tu queres.

Ai de ti e de todos que levam a vida
A querer inventar a maquina de fazer felicidade.

INVERNO - TERRA - CIDADE

5 - Construção - *Chico Buarque*

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse maquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão como um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.

Amou daquela vez como se fosse a último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com o seu passo bêbado,
Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina

Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
Tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público.

Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado.

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir,
Por me deixar respirar, por me deixar existir.
Muito obrigado.

6 - Comumente é assim - *Vladimir Maiakovski* – (tradução de E. Guerra)

Cada um ao nascer
traz sua dose de amor.
Mas os empregos,
o dinheiro,
tudo isso
nos resseca o solo do coração.
Sobre o coração levamos o corpo,
sobre o corpo a camisa,
sobre a camisa o paletó.
Camisa e paletó.
aderem ao corpo.
Meu pai é um cavalheiro de velha cepa.

A pele da minha mão é fina.
Mas por meu hálito e minha voz
por minhas palpitações
pelos buracos das minhas narinas e pelas fendas dos meus olhos
pela cristação da minha pele,
pelo trilhão de meus poros
numa palavra, por todos os meus buracos
no outono como no inverno
na primavera como no verão
durante o dia, ou durante o sono
oponho-me a isso, a isso odeio com todo o meu amor
esse passado de escravos enterrados em mim
esse enxame de mesquinharias que me envolve e se deposita em mim.
esse passado de escravos enterrados em nós
esse enxame de mesquinharias que nos envolve e se deposita em nós.
Mesquinharias, escravos, escravos.

7 – Insônia - *Damaso Alonso* – (tradução de Paulo Hecker)

Madri é uma cidade de mais de um milhão de cadáveres
(segundo as últimas estatísticas)
Às vezes, de noite, me revolto e endireito nesta tumba em que
faz 42 anos que apodreço,
E passo longas horas ouvindo o furacão gemer, os cães latirem,
ou fluir brandamente a luz da lua,
E passo longas horas gemendo como o furacão, latindo como o cão
enfurecido, fluindo como o leite do ubre
quente duma vaca amarela.
E passo longas horas perguntando a Deus, perguntando porque apodrece
lentamente minha alma.
Porque apodrecem mais de um milhão de cadáveres nesta cidade de Madri,
Porque mil milhões de cadáveres apodrecem lentamente no mundo,
Diz-me, que jardins queres adubar com a nossa podridão?

Temes que te sequem os grandes rosais do dia,
As tristes açucenas letais de tuas noites?

8 – José - *Carlos Drummond de Andrade*

E agora, Jose? A festa acabou, a luz apagou, o povo sumiu, a noite esfriou, e agora, Jose? e agora, você? você que é sem nome, que zomba dos outros, você que faz versos, que ama, protesta? e agora, José? Está sem mulher, está sem discurso, está sem carinho, já não pode beber, já não pode fumar, cuspir já não pode, a noite esfriou, o dia não veio, o riso não veio, não veio a utopia,	e tudo acabou e tudo fugiu e tudo mofou, e agora, José? Se você gritasse, se você gemesse, se você tocasse, a valsa vienense, se você dormisse, se você cansasse, se você morresse... Mas você não morre, você é duro, Jose? Sozinho no escuro qual bicho do mato, sem teogonia, sem parede nua para se encostar, sem cavalo preto que fuja à galope, você marcha, José! José, pra onde?
--	---

9 – Janelas Abertas - *Caetano Veloso*

Sim, eu poderia abrir as portas que dão pra dentro
Percorrer correndo os corredores em silêncio
Perder as paredes aparentes do edifício
Penetrar no labirinto

O labirinto de labirintos

Sim, eu poderia procurar por dentro a casa
cruzar uma por uma
as sete portas, as sete moradas
na sala receber o beijo frio em minha boca
beijo de uma deusa morta
Deus morto, fêmea de língua gelada
língua gelada como o nada.

Sim, eu poderia em cada quarto
rever a mobília.

Em cada um matar um membro da família
Até que a plenitude e a morte coincidissem um dia
o que aconteceria de qualquer jeito.
Mas, eu prefiro abrir as janelas
pra que entrem todos os insetos.

10 – Dois excertos de Odes I - *Fernando Pessoa* - (Álvaro de Campos)

Vem, noite antiqüíssima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.

Vem vagamente,
Vem, levemente,
Vem sozinha, solene, com as mãos caídas
Ao teu lado, vem
E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas,
Funde num campo teu todo os campos que vejo,
Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo,
Todas as estradas que a sobem,
Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe.

Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,
Na distância subitamente impossível de percorrer.

Nossa Senhora

Das coisas impossíveis que procuramos em vão,
Dos sonhos que vem ter conosco ao crepúsculo, à janela,
Dos propósitos que nos acariciam
que doem por sabermos que nunca nos realizaremos...
Vem, e embala-nos,
Vem e afaga-nos,
Beija-nos silenciosamente na fronte,
Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam
Senão por uma diferença na alma
E um vago soluço partindo melodiosamente
Do antiqüíssimo de nós
Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha
Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos
Porque os sabemos fora da relação com o que há na vida.

Vem soleníssima,
Soleníssima e cheia
De uma oculta vontade de soluçar,
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
E todos os gestos não saem do nosso corpo
E só alcançamos onde o nosso braço chega,
E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,
Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,
Turris Ebúrnea das Tristezas dos Desprezados,
Mão fresca sobre os lábios secos dos Cansados.
Vem, lá do fundo

Do horizonte lívido,
Vem e arranca-me
Do solo de angustia e de inutilidade
Onde vicejo.
Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
Folha a folha lê em mim não sei que sina
E desfolha-me para teu agrado,
Para teu agrado silencioso e fresco.
Uma folha de mim lança para o norte,
Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei;
Outra folha de mim lança para o Sul,
Onde estão os mares que os Navegadores abriram:
Outra folha minha atira ao Ocidente,
Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro,
Que eu sem conhecer adoro;
E a outra, as outras, o resto de mim
Atira ao Oriente,
Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,
Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
Ao Oriente que tudo o que nós não temos,
Que tudo o que nós não somos,
Ao Oriente onde quem sabe? — Cristo talvez ainda hoje viva,
Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...

11 - Poema anônimo

En la mar hay una torre
En la torre una ventana
En la ventana una palomba
Que los marineros llamam
Da-me la mano palomba

Quiero subir junto a tí
Me an dicho que duermes sola
Quiero yo dormir con ti.

Si la mar fuera de leche
Si yo fuera pescador
Pescaria a los mis mares
Con palabricas de amor.

OUTONO – ÁGUA - LABIRINTO

12 – O Barco da Morte – D.H Lawrence - (tradução de Dora F. da Silva)

É outono, os frutos caem.
e há uma longa viagem para o esquecimento.
Caem as maçãs, grandes gotas de orvalho
ferindo em si mesma a própria fuga.

É tempo de partir, de despedir-se
do próprio ser e encontrar a saída
do eu desfeito.

Construíste acaso o teu barco da morte?
Oh! Constrói o teu barco da morte, pois dele precisaras.
A geada virá quando as maçãs tombarem
compactas com um eco profundo na terra endurecida.
Sinto a morte no ar como um cheiro de cinzas
Não a percebes?

No corpo contundido a alma
se contrai, fugindo ao frio
que sopra através das frestas.

Pode o homem com um punhal
construir sua própria morte?
Espadas, punhais, armas de fogo
podem ferir e forçar o atalho por onde foge a vida.

Mas isto – é morte – pergunto – isto é morte?
Certamente não, pois pode o sangue derramado
construir em nós a morte verdadeira?
Oh, falemos daquela morte que sabemos, que podemos conhecer, da morte
bela e profunda
que nasce do vigor de um coração tranqüilo.
Como construir a nossa própria morte?
Constrói o barco da morte, pois debes seguir
o caminho mais longo para o esquecimento.
E morre a morte, a longa e difícil morte
que há entre o ser antigo e os ser futuro.

Nossos corpos caíram, magoados, contundidos
e nossas almas já se esvaem
através da chaga dolorosa.
O mar obscuro e impreciso do fim
já está lavando nossas feridas:
precipita-se o dilúvio sobre nós.

Oh! Constrói teu barco da morte tua pequena
arca provida de alimentos, pão e vinho,
para a viagem obscura, rumo ao esquecimento.

Fragmenta-se o corpo e a alma débil
oscila em sua base, quando se ergue a torrente escura.

Agonizamos, agonizamos, estamos todos em agonia
e nada restará nesta maré de morte em nós oriunda
que se despenha sobre o mundo externo.

Agonizamos, agonizamos, nossos corpos se desarticulam
o vigor nos abandona
e a alma nua tenta se abrigar, exposta à chuva escura,
sobre a torrente, buscando os últimos ramos da árvore da vida.

Agonizamos, agonizamos, tudo que nos resta.
é assistir a morte e construir o barco derradeiro
que conduza a alma ao porto mais distante.

Um barco exíguo, com remos e alimentos
a louça necessária e o equipamento exato
para a alma que se vai.

E agora, ao largo no pequeno barco,
enquanto o corpo morre e a vida se despede,
ao largo, a alma frágil no frágil barco da coragem,
a arca da fé com sua provisão de alimentos
vasilhame e roupas,
sobe a extensão negra do dilúvio
sobre as águas do fim
sobre o mar da morte onde ainda velejamos
obscuramente, pois perdemos o rumo
e não há porto algum.

Não há um para onde ir, um ponto de destino,
apenas o negror profundo se adensando
em meio à água silenciosa e sem murmúrios,
treva unida à treva, negra conjunção do acima
e abaixo e em torno tudo negro – nenhum rumo.

E vagando, o pequeno barco. Ao largo,
invisível, pois ninguém o vê.

Ao largo, ao largo! Em alguma parte, à deriva.
Em parte alguma.

E tudo se foi, o corpo já partiu
numa completa, inevitável despedida.

Entre a compacta escuridão do acima e abaixo,
o pequeno barco à deriva.

Fim, esquecimento.

Eis que do fundo negror da eternidade
um fio se estende, tenso e horizontal,
pálida névoa em meio à escuridão.
Sonho? Ou torna-se mais densa
a bruma descorada?

Ah, espera, espera, é a aurora,
a aurora cruel do retorno à vida,
fora do esquecimento.

Espera, espera, aproxima-se
o pequeno barco, entre a mortalha de cinza
de um fluxo auroral.

Espera, espera, espraia-se ainda uma onda pálida
e estranhamente, ó alma descorada e fria,
flui a rósea maré e o conjunto das coisas recomeça.

Aplaca-se a torrente e o corpo, concha marinha e abandonada
emerge em sua beleza estranha.
Volta à pátria o pequeno braço,
vacilando no declive róseo da maré
e a alma frágil volta ao lar
com seus víveres de serenidade.

Pulsa o coração com renovada paz
crepúsculo do esquecimento.
Oh, constrói o teu barco, o teu barco da morte,
pois dele precisarás.
A viagem do esquecimento espera por ti.

13 – Canção do exílio – Gonçalves Dias

Minha casa tem palmeiras
onde canta o sábio.
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá.

Minha infância
Minha terra
a aurora da minha vida
a minha infância querida
que os anos deixaram em paz;
em baixo das bananeiras
na sombra dos laranjais
Tão simples e tão serena
Como o coco do coqueiro
igual ao meu mamoeiro,
“que eu não tenho”
Como o gesto corriqueiro
que eu perdi.

14 - Chão de estrelas - Orestes Barbosa e Silvio Caldas

Minha vida era um palco iluminado
Eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdidas ilusões
Cheio dos guisos falsos da alegria
andei cantando a minha fantasia
entre as palmas, febris dos corações.

15 - O guardador de rebanhos - Fernando Pessoa – (Alberto Caeiro)

Agora
Eu procuro despir-me do que eu aprendi.
Procuro esquecer do modo de lembrar que me ensinaram
Procuro raspar a tinta com que me pintaram os sentidos
Procuro desencaixotar as minhas emoções verdadeiras
Procuro desembrulhar-me de ser eu
Mas um animal humano que a natureza produziu.

Com olhos, ouvidos,
mãos, pés,
nariz, boca,

sexo, alma e pensamento.

16 - Maldição – Armando Vieira Pinto

Que destino ou maldição
Manda em nós meu coração
Um do outro assim perdido
Somos dois gritos calados
Dois lados desencontrados
Dois amantes desunidos
por ti sofro e vou morrendo
não te encontro não te entendo
amo e odeio sem razão
coração quando te cansas
das nossas mortas esperanças
quando paras coração
nesta luta esta agonia
canto e choro todo dia
sou feliz e desgraçado
que sina a tua meu peito
que nunca estás satisfeito
que dás tudo e não tens nada
ah! gelada solidão
que tu me dás coração
não é vida nem é morte
é lucidez desatino
de ler o próprio destino
sem poder mudar-lhe a sorte.

17 - Chão de estrelas - Orestes Barbosa

Minha vida era um palco iluminado
Eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdidas ilusões
Cheio dos guisos falsos da alegria

andei cantando a minha fantasia
entre as palmas, febris dos corações.

Meu barracão, no morro do Salgueiro
Tinha o cantar alegre de um viveiro
foste a sonoridade que acabou
hoje, quando o sol e a claridade
forram meu barracão , sinto saudades
da mulher, pomba rola que voou.
Nossas roupas comuns dependuradas
na corda qual bandeiras agitadas
pareciam um estranho festival
festa dos nossos trapos coloridos
a mostrar que nos morros mal vestidos
é sempre feriado nacional.
A porta do barraco era sem trinco
e a lua furando o nosso zinco
salpicava de estrelas nosso chão
tu pisas nos astros distraída.

18 – Realidade - *Fernando Pessoa - (Álvaro de Campos)*

Há vinte anos!...

O que eu era então! Ora, era outro...

Vinte anos inúteis (e sei lá se o foram!)

sei eu o que é útil ou inútil?...)

Vinte anos perdidos (mas o que seriam ganha-los?)

Quem eu era e como era quando por aqui cheguei

Não me lembro, não posso me lembrar.

O outro que aqui passava então,

Se existissem hoje, talvez se lembrassem...

Tenho a impressão que duas figuras se cruzam na rua, nem então,

Nem agora.

Olhamos indiferentemente um para o outro.

O eu o antigo, subi a rua imaginando um futuro girassol.

O eu o moderno desci a rua não imaginando nada.

Regresso ou espero?

Não sei. Um outro flui

Entre o que sou e o que eu quero

Entre o que sou e o que fui.

VERÃO – FOGO

19 - A extraordinária aventura acontecia a Vladimir Maiakovski, certo verão no campo - *Vladimir Maiakovski - (tradução de E. Carrera Guerra)*

O pleno verão se despejava em julho

um tremendo calor boiava no ar.

E isto aconteceu no campo.

Atrás da aldeia havia

um buraco

onde todos os dias

lento e majestoso

o sol se escondia.

E a cada manhã

dali se levantava

rubro como sempre

para iluminar o mundo.

Dia após dia

aquilo se repetia

até que acabou por me irritar

terrivelmente.

Enfim, num acesso de cólera

capaz de tudo abalar de medo,

gritei direto à cara do sol:

Ei, tu! Desce daí!

Sai dessa cova piolhenta!

Gritei-lhe nas bochechas:

--Tu pedaço de vagabundo vives deitado num berço de nuvens
enquanto eu tenho que ficar aqui plantado
seja inverno ou verão representando”

Bradei-lhes nas barbas:

--Espera!

Escuta, seu carranca de ouro,
por que, em vez de flunar por aí,
não vens me fazer uma visitinha?

Que fiz eu!

Agora estou frito!

Eis que em minha direção.

O sol em pessoa avança.

Suas pernas de luz

a largos passos

marcham sobre os campos.

Fingindo não estar assustado

ensaio a retirada.

Seus olhos agora

atingem o jardim.

Já o atravessam agora

através das janelas,

portas,

frestas,

penetra a massa solar.

E logo ao entrar

recobrando o fôlego, diz numa voz

de baixo profundo:

“pela primeira vez

desde a criação do mundo

suspendi minha função”.

Tu me convidaste poeta?

Pois então,

tomemos um chá.

E não dispenso a geléia!

“Bem queira sentar-se meu astro!”

Encabulado

sentei-me na ponta da cadeira

com medo do que pudesse acontecer.

Mas do sol fluía

uma estranha, serena luz

e dentro em pouco

já à vontade

os dois nos pusemos a conversar amigavelmente.

Falei-lhe de coisa e loisa

e de que como a rotina me arrasava.

Disse-me então o sol:

“Não te aflijas tanto.

Faze tudo o que te cabe.

Pensas por acaso,

que para mim é fácil

isso de iluminar?

experimenta e verás!

Mas, visto que assumi

o encargo de dar à luz a terra,

pois então ilumino

o melhor que posso!”

E assim charlamos

até o escurecer...

perdão, até o momento

em que antes era noite.

Pois que espécie de escuridão

pode existir

quando o sol está presente?

Já gora, íntimos um do outro
nos tateamos familiarmente.
Já gora, amigavelmente,
dou-lhe palmadinhas nas costas.
Então disse o sol:
Bem, cá estamos, meu velho.
Tu e eu formamos uma dupla.
Voemos, poeta,
à altura das águias.
Cantemos
para espantar as trevas do mundo
Eu derramo luz
e tu outro tanto fazes
esparzindo teus versos.
O muro das sombras,
prisão das noites,
tombou
ao impacto gêmeo
dos canhões solares.
Feixe de luz e versos
brilhai quanto puderes!
Se o outro se fatiga
e a noite pretende espichar
sua estúpida cabeça sonolenta
então compete a ti
erguer-te e brilhar
para que de novo ressoe
o carrilhão do dia.
Iluminar sempre
por toda parte,
até o último alento
iluminar!

Tal é o meu lema,
igual ao do sol.

20 - Eu te amei mais – Paulo Hecker Filho

Como o cão sente a presa, eu te amei mais.
Como o mar se abre ao sol, eu te amei mais.
Como o céu sonha a lua, eu te amei mais.
Como o ar quer o vácuo, eu te amei mais.

Ver-te era ressuscitar em outro mundo
de pânico fervor e entrega alada.
Lembrar-te era abarcar o céu profundo
E ter não mão a noite constelada.

Eu te amei mais que vinte mil amantes.
Qualquer hora ou lugar era um te amar
no ser, todo eu, sentidos delirantes.

Te amei além do tempo, além de mim,
alem de tudo o que tiveste um fim,
e mais, e mais, e mais, eu te amei mais.

21 - Quarteto – Arthur Rimbaud – (tradução de Paulo Hecker Filho)

A estrela chorou rosas no imo de tuas orelhas,
De tua nuca aos rins rolou branco o infinito,
O mar perlou marrom em tuas mamas vermelhas,
E o homem sangrou negro em teu flanco maldito.

22 - O bom discípulo – Paul Verlaine – (tradução de Paulo Hecker Filho)

Fui dos eleitos, estou maldito!
Um sopro ignoto me represa.
Senhor suaviza o teu juízo!

Que anjo mais duro é que me pesa,
entre os meus ombros feito granito,
enquanto eu vôo ao Paraíso?

O adorável febre sem lei,
Delírio santo, mau socorro,
Tanto sou mártir como rei,
Falcão eu plano e cisne morro.

Tu ciumento, passa-me o frete,
Pois eis inteiro, a ti acorro,
De ti me venha o impuro jorro!
Me trepa as costas e me mete!

23 - Eu te amei mais – Paulo Hecker Filho

Como o cão sente a presa, eu te amei mais.
Como o mar se abre ao sol, eu te amei mais.
Como o céu sonha a lua, eu te amei mais.
Como o ar quer o vácuo, eu te amei mais.

Ver-te era ressuscitar em outro mundo
de pânico fervor e entrega alada.
Lembrar-te era abarcar o céu profundo
E ter na mão a noite constelada.

Eu te amei mais que vinte mil amantes.
Qualquer hora ou lugar era um te amar
no ser, todo eu, sentidos delirantes.

Te amei além do tempo, além de mim,
alem de tudo o que tiveste um fim,
e mais, e mais, e mais, eu te amei mais.

24 – Canção – Antonio Botto

Não é ciúme o que eu tenho,
É pena!
Uma pena
que rasga o coração.

Essa mulher
nunca pode merecer-te!

Não vive da tua vida,
nem cabe na ilusão
da tua sensualidade.
Mas é bela! Tu afirmas!
E eu respondo que te enganas.

A beleza sempre foi
um motivo secundário
no corpo que nós amamos!
A beleza não existe
E quando existe não dura.
A beleza
Não é mais do que o desejo
Fremente que nos sacode...
— o resto é literatura.

Conheço bem os teus nervos!
Deixaram nódoas de lume
na minha carne trigueira
Esta carne que lembrava
laivos de luz outonal,
Dourada, sem consistência,
a aproximar-se do fim...

Eu já conheço o teu sexo,
tu já gostaste de mim!

A frescura do teu beijo
E o poder do teu abraço
Tudo isso eu devassei...

Não é ciúme o que eu tenho,
Mas quando te vi com ele: sem que me vissem chorei...

25 – Mundo Novo – *Carlos Drummond de Andrade*

Não, meu coração não é maior que o mundo.

É muito menor.

Nele não cabem nem as minhas dores.

Por isso gosto tanto de me contar.

Por isso gosto tanto de me contar.

Por isso me dispo,

por isso me grito,

por isso freqüento os jornais, me exponho cruelmente aqui, no palco.

Preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.

Só agora vejo que neles não cabem os homens.

A rua é enorme. Maior muito maior do que eu esperava.

A rua é menor que o mundo.

O mundo é grande.

Tu sabes como é grande o mundo.

Viste as diferentes cores dos homens,

as diferentes dores dos homens,

sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem...sem que ele estale.

Fecho os olhos e esqueço.

Escuto a água nos vidros,

tão calma. Não anuncia nada.

26 - Una Mujer – Rios e Oliveri

La mujer que el amor no se asoma
no merece llamarse mujer.

Es cual flor que no esparce su aroma,
como um leno que no sabe arder.

La pasión tiene un mágico idioma
que con besos se debe aprender.

Puesto que una mujer, que no sabe querer,
no merece llamarse mujer.

Una mujer debe ser
sonadora, coqueta y ardiente
Debe dar-se al amor
con frenético ardor
para ser una mujer.

27 - Olhos de vaca – Caetano Veloso

Quando olho você
com seus olhos de vaca
com seus grandes olhos de vaca
com seus olhos de vaca triste
meu amor.

Sinto todo o amor
sinto todo o terror do negror
desses tempos.

28 – Poema em linha reta - Fernando Pessoa

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos tem sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil
Eu tantas vezes parasita
indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido vexames calado.
Eu que tenho feito vergonhas financeiras, pedindo emprestado sem pagar;
Eu, que quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda a gente que conheço e que fala comigo
Nunca teve um ato ridículo, nunca passou por vexames
nunca foi senão príncipe – todos eles príncipes – na vida...
Quem dera ouvir de alguém a voz humana
Que me confessasse não um pecado, mas uma infâmia
Que me contasse, não uma violência, mas uma covardia!
Não, são todos o Ideal, se os ouçam e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi merda?
Oh! Príncipes, meus irmãos,
Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?

29 – Os frutos da terra - *André Gide*

Deserto de areia – exclusão da vida: resta apenas a palpitação do vento, do calor.
A areia aveluda-se delicadamente à sombra, abrasa-se à tarde e cobre de cinza pela manhã.
Há vales inteiros brancos entre as dunas; passamos por elas e atrás de nós a areia recobre as pegadas.
E de cansaço, diante de cada duna, pensamos que não conseguiremos transpor.
Como te amei apaixonadamente, desertos de areia! Ah! Que o mais pequenino grão de poeira
Rediga, em sua solidão, uma totalidade do universo! De que vida te recordas, poeira!
Degrada de amor?
Que viste, minha alma, na areia? – **Walmor**
Ossos embranquecidos – conchas esvaziadas... – **Smile**
E a noite, da noite, minha alma, que dizes? – **Walmor**
É uma lenta navegação. – **Smile**
As águas são menos azuis do que as areias.

E elas são mais luminosas do que o céu.

Que o gosto da felicidade seja aqui agora. – **Walmor**
como a florescência sobre a morte.

30 - Meu filho - *Miguel de Unamuno* – (tradução de Paulo Hecker)

Os olhos fechavam, os olhos do céu
ao peso do céu:
os lábios sorriam,
sorriam seus lábios abertos...
suas mãos se cruzaram,
e com as mãos cruzadas
ficou muito quieto e dormiu...
e junto ao seu berço, cuidando-lhe o sono,
eu adormeci,
cuidando o meu filho,
meu sono cuidando
seu sono tranqüilo.
sonhei que subia
subia pra o céu
levado nas asas
do meu pequenino
meu doce menino
Enchia-se todo
o céu infinito:
meu corpo era luz
a luz inundava
meu corpo cansado
De negro e de ouro
me vi revestido
do negro da noite serena
e do pó da via Láctea
Nas asas do filho eu fui desfazendo

meu curso de vida
e fui muito atrás, até os dias
em que era menino.
Já sentia na boca o sabor
do peito bendito,
e logo, com um leve gemido
me vi desnascer.
No céu, no imenso do céu
me absorvia,
no céu, no meu lar celestial
me difundia...
De repente eu me acordo com ânsia
Meu filho chorava,
Comecei a embala-lo, tentando...
Minha alma,
Meu filho minha alma...

31 – O livro das horas – *Rainer Maria Rilke* – (tradução de Dora Ferreira da Silva)

Que farás, meu Deus, quando eu morrer?
Sou tua água (e se me corromper?)
Sou a argila do teu cântaro (e se eu me quebrar?)
Sou tua roupagem, teu ofício
e sem mim perderas o teu sentido.

PRIMAVERA - AR

32 – A estrela da manhã - *Manoel Bandeira*

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manha?

Meus amigos, meus inimigos
Procurem a estrela da manhã.

Ei-la ao desaparecer e a lua
desapareceu com quem?
Procurem por toda a parte
Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa!
Eu quero a estrala da manhã!

Virgem mau-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos, pecai por todos.

Pecai com malandros
Pecai como os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras

Depois comigo
Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas
Comerei terra e direi coisas de uma ternura
tão simples

Que tu desfaleceras

Procurem por toda parte
Pura ou degradada até a última baixeza
Eu quero a estrela da manhã.

33 - Tens algo – Anônimo

Tens algo do fogo,
Tens algo da água,
Tens algo dos animais,
Tens algo dos anjos,
Tens a vontade:
e ela é livre.

34 – Guerra e Paz – *Vladimir Maiakovski*

Murmúrios

A terra toda

descerra os lábios negros

E mais forte

do que o estampido de um furacão

ouve-se o grito:

“Jurai

que a mais ninguém haveis de ceifar”

E eis que, saindo das tumbas,

os ossos enterrados se cobrem de carne.

Alguma vez já se viu

pernas amputadas

procurarem seus donos

e cabeças decepadas

os chamarem pelos nomes?

Pois eis que um escalpo

salta sobre o crânio,

pernas acorrem para um aleijado:

ei-las lá, sob eles, vivas.

Do fundo dos mares e oceano

sobem à tona

náufragos redivivos, navegando.

Sol!

Aquece-os com tuas mãos,

com a língua de teus raios

reacende-lhes os olhos!

Rimo-te nas barbas

tempo velho, enrugado!

Sãos e salvos volveremos a nossos lares!

Então

por cima dos Russos,

Búlgaros,
Alemães,
Judeus,
por cima de todos,
sobre um céu firme
rubro de incêndios,
lado a lado,
se puseram a brilhar sete mil cores
de mil arco-íris diferentes.
Agora é quase incrível
que eu tenha andado
sombrio e tateando
No crepúsculo das ruelas.
O homem com seus grande olhos divisa toda a terra.
Como sacerdotes
que para recordar o drama da redenção
se aproxima com a hóstia
cada país
vem ao homem com seus presentes:
“toma”.
Gloria ao homem,
pelos séculos dos séculos,
gloria e vida ao homem!
A todos os que vivem sobre a terra,
glória, glória, glória!
Até perder o fôlego!
E aqui estou eu.
Chego cauteloso,
enorme,
desajeitado.

Oh! Que esplendido estou
envolto na mais luminosa
das minhas inumeráveis almas!

Cruzam-se os cumprimentos.

Passo entre a gente festiva.

Ah! Maldito coração
não bastas tanto assim!

Ei-la,
ei-la que vem ao meu encontro.

“Bom dia, minha amada”

E cada cabelo seu
anelado, dourado,
acaricio demoradamente.

Oh! Que ventos do sul
fizeram este milagre
de meu coração já enterrado?
Teus olhos florescem como duas clareiras.

Neles me rojo alegre
como um garoto.

E tudo ao derredor ri.

Bandeiras.

Centenas de bandeiras coloridas.

Passam

Nos ares se alçam.

Multidões.

Todos,

fora das casas,

nas praças,

ao ar livre:

De cidade a cidade

joguemos como bolas de praia

a alegria,
os risos,
o bimbalar dos sinos!
Já ninguém sabe
se é isto ar
ou flor ou pássaro!
Tudo canta,
tudo se perfuma
e se enche de cores!
E as faces se iluminam como anti fogueiras
e a mente se embriaga com o mais doce dos vinhos.
Não só as gentes
tem o rosto florido de alegria.
Os bichos anelaram os pêlos cheios de graça.
sob a vigilância de amas-secas.
Terra,
donde nos vem tanto amor?
Imaginai:
lá longe,
sob uma árvore,
Caim foi visto
jogando xadrez com Cristo.
Tu não vês nada?
Franzes os olhos? Queres ver?
Teus olhinhos – como duas fendas
abre-os!
Olha,
em meus grandes olhos abertos
como pórtico duma catedral.
Homens!

Amados e não amados,
conhecidos e desconhecidos,
desfilai por este pórtico um vasto cortejo!
O homem
livre
de que vos falo
virá,
acreditai,
acreditai-me!

35 - Odes de Ricardo Reis – *Fernando Pessoa*

Mestre, são plácidas,
todas as horas
que nos perdemos,
se nos perde-las,
qual numa jarra
botamos flores.

Não há tristezas
nem alegrias
na nossa vida.
assim saibamos
sábios incautos,
não a viver.

Mas decorrê-la,
seremos plácidos,
tendo as crianças
por nossas mestras,
e os olhos cheios
de natureza...

À beira-rio,
à beira-estrada,
conforme calha,

sempre no mesmo
leve descanso
de ir vivendo.

O tempo passa,
não nos diz nada,
envelhecemos.

saibamos, quase
maliciosos,
sentirmos ir.

Colhamos flores
molhemos leves
as nossas mãos
nos rios calmos
para apreendermos
calma também.

EPÍLOGO

36 – Os Frutos da Terra - *André Gide (tradução de Sérgio Milliet)*

Natanael eu te trouxe o meu fervor,
Se tivesse em mim coisas mais belas, seriam essas que te traria, essa por certo, e não outras.

Heréticos entre os heréticos, sempre me atraíram as opiniões diferentes, a última viagem das idéias, o desconhecido. Cada espírito só me interessava pelo que o separava dos outros. Cheguei banir de mim a simpatia, vendo nela apenas o reconhecimento de uma ação comum.

Nada de simpatia, Natanael – mas o amor.

Agir sem julgar se a ação é boa ou má. Amar sem se preocupar se ao bem ou ao mal.

Natanael, eu te trouxe o meu fervor. Uma existência patética, Natanael, não a tranquilidade. Não almejo outro repouso que o sono da morte. Temo que todo o sonho e o desejo, toda a energia que não tenha satisfeito durante a vida,

sobreviva para me atormentar. Espero, depois de ter exprimido nesta terra, tudo o que havia em mim, satisfeito, morrer completamente sem esperanças.

Compreender é ser capaz de fazer.

Imagino ter conhecido todas as paixões e todos os vícios; pelo menos lhes fui favorável. Meu ser inteiro correu a todas as crenças, e estive tão apaixonado certas noites que quase acreditei na minha alma, tanto a sentia prestes a escapar de meu corpo.

Nestas noites em que eu desconhecia, conheci o eu desconhecido.

Aqui eu me pus sem arrebitos nem pudor, e se falei por vezes de lugares que não vi, de perfumes que não cheirei, de ações que não cometi – ou de ti Natanael, que ainda não encontrei – não foi por hipocrisia, e essas coisas não são mais mentirosas do que este nome que te dou, Natanael.

Quando me tiveres ouvido, esquece de mim, que falo por ofício, procurando, procurando estreitar com o poeta conhecido ou anônimo, perdido no tempo arcaico da linguagem falada, a comunhão da alma através da poesia feita teatro, com a entrega e a terra, a voz entre os homens no dia, o silêncio no sonho, entre os vivos e os mortos.

Esquece de mim por que falei de ti. Não me elogiem nem me critiquem.

Não se interesse por mim mais do que eu por ti, e depois interessa-te por tudo o mais, mais do que por ti.

Gostaria que tivesse dado vontade de sair-sair daqui, sair do que quer que seja e de onde seja, da tua cidade, de tua família, de teu quarto, de teu pensamento.

Não me leves contigo:

Fica só.

37 – Poemas inconjuntos – *Fernando Pessoa (Alberto Caeiro)*

Hoje de manhã saí muito cedo,

Por ter acordado ainda mais cedo

E não ter nada que quisesse fazer...

Não sabia que caminho tomar.

Mas o vento soprava forte, varria para um lado,
E segui o caminho para onde o vento me soprava nas costas.

Assim tem sido sempre a minha vida, e assim quero que possa ser sempre.

Vou onde o vento me leva e não me sinto pensar,
Vou onde o vento me leva e não me sinto pensar,
Vou onde o vento me leva e não me sinto pensar...

ENTREVISTAS

**DJALMA BATISTA LIMONGI (Corrigir nome para –
Djalma Limongi Batista)**

EM 25 DE JULHO DE 2003

RESIDÊNCIA DA ENTREVISTADORA

O formato desta entrevista foi um pouco diferente do das outras realizadas anteriormente. Uma parte do cenário já havia sido reconstituída, assim, além de conceder a entrevista, o cineasta Djalma Limongi Batista nos auxiliou na construção de detalhes da modelagem. O cineasta Clóvis Vieira esteve presente na entrevista e modificou a modelagem de acordo com as instruções de Djalma.

Djalma: Esse é o palco do Cacilda Becker?

Sandra: É. Quem me deu as dimensões desse palco foi o Giancarlo. Não fiz a entrevista com ele ainda, mas ele me auxiliou por telefone.

Djalma: Estranho... assim visualmente a estrela não parecia tão pequena quanto está aí, de jeito nenhum. São lindas essas coisas, não? Visualmente, Sandra, ela tinha aquele efeito de palco, que tudo parece enorme, não é? Depois tinha um detalhe ainda mais impressionante, que eu acho que vai ficar estranho se vocês não colocarem: ela avançava pela platéia. Eles tiraram duas filas da platéia, para escândalo do Walmor, pra muita briga com o Walmor, porque o Walmor via público a menos, e o Flávio achava...

Sandra: Por isso que a gente estava sentindo que faltava espaço aqui atrás...

Djalma: Ela ia junto do ciclorama o tempo inteiro, o ciclorama praticamente fechava ela. Por isso que ela parece pequena: eles avançaram a ponta dela, essa ponta flutuava no ar, era uma das coisas mais bonitas... ela flutuava, ela não tinha o chão, você não via o chão do palco. Isso era uma coisa linda, ela era inclinada, eles falaram isso?

Sandra: Não. Tinha uma inclinação, era inclinada atrás, não eram rampas nas laterais?

Djalma: Não, não. Só ela, ela era a rampa e ela avançava no público.

Sandra: Uma ponta avançava?

Djalma: Uma ponta.

Sandra: Você lembra aonde o palco cortava a estrela?

Djalma: Ah... nas minhas fotografias, eu tentava fazer com que ela parecesse como era no palco, flutuante. Então eu escurecia muito esse ponto. Luz do palco já é aquela coisa complicada por causa do contraste muito forte... não sei te dizer... é por aqui, essa ponta era bem grande, porque ela avançava, nunca ninguém falou isso pra vocês? Eles tiraram duas filas, para desespero do Walmor. Era uma briga permanente, porque o Walmor, além de ator e estrela, era produtor também, não é? E gastou muito dinheiro nesse espetáculo, entendeu? Então ele ficava desesperado porque o Cacilda Becker não era um teatro grande.

(Enquanto isso, Clóvis altera o modelo no computador)

Sandra: Então é mais ou menos isso?

Djalma: Ah! Mais ou menos isso, exatamente.

Sandra: E ela aumentava?

Djalma: Eu acho que ela aumentava, eu acho que ela não tinha as proporções muito exatas não, ouviu?

Sandra: Nós fizemos pela proporção da foto do Walmor deitado na estrela.

Djalma: Ah! Do Walmor. Olha, eu não sei se ela tinha exatamente... aí eu não sei precisar, só se pegasse alguma anotação do Flávio, pra ver se ela tinha exatamente as mesmas dimensões das pontas. Agora, eu posso te dizer que as pontas iam até o final do palco. Vocês não tem o tamanho do palco?

Sandra: Nós temos o tamanho fornecido pelo Giancarlo.

(Enquanto isso o cenário é ajustado de acordo com as instruções de Djalma)

Djalma: Ela era mais ou menos assim. Exatamente. Por isso que ela dava tanto a impressão de que flutuava, porque na realidade ela ia além da boca de cena. E se não passar essa idéia, vai ficar sempre parecendo uma coisa que ele botou assim, sabe?

Sandra: E os músicos, ficavam onde?

Djalma: Provavelmente havia estrados para os meninos, porque eles afundavam um pouco lá atrás, a gente não via muito eles.

Sandra: Não tem praticável, porque na sua foto os mostra no mesmo nível da estrela.

Djalma: Tem que ver, porque pode ser que eu vá me lembrando de coisas.

Sandra: Tem a gravação do espetáculo em cassete, que a gente pode colocar pra você ouvir.

Djalma: Não, não bote não, pelo amor de Deus, o som eu não quero ouvir (*risos*). **Sandra:** Por quê?

Djalma: Porque pode dar algum retrocesso, daí eu não volto, igual *Peggy Sue*. Nem pensar. Aí o Walmor vai ter que pagar um psiquiatra pra mim. (*risos*) Você está vendo como quase vai até lá? Olhe, Clóvis! Você está vendo? O ciclorama fechava, era uma estrela gigantesca, ela era linda por isso. Quando o Gabriel Vilela imitou no show da Maria Bethânia, nos vinte cinco anos dela, ela comemorou e fez uma estrela desse tipo. A estrelinha era tão vagabunda, era tão pequenininha, ela era realmente colocadinha assim no palco, era uma coisa que sentou ali. Aí não, aí era uma estrela mesmo... (*Mostro a fotografia de onde nós tiramos a proporção para fazer a estrela*). Mas é um palco pequeno. Mas lembre-se que o Walmor é imenso, a envergadura dele. Ele é um homem de membros muito compridos, precisa saber quanto ele tem de envergadura. Eu não sei que diabo, porque aí é que está, são efeitos cênicos, são efeitos de cenógrafo, eu não sei que efeito tem. Mas, na minha cabeça, a estrela parecia tomar o palco inteiro, justamente. Eu acho que ela vai até aqui. Até aí, não tem nem dúvida.

Sandra: Agora nós entendemos.

Djalma: Pode ser até que essas duas extremidades fossem maiores mesmo do que as outras, entendeu? Como efeito de cena, necessariamente ele não precisa fazer do mesmo tamanho.

Sandra: Eu acho que não, acho que ela está igualzinha.

Djalma: Eu não sei te dizer, porque não tem mais nada ilusório do que palco. Nessa fotografia ela está sem relação nenhuma, porque eu apagava as relações, pra ficar como se fosse a estrela. Então não tem relação, não tem

mesmo Sandra, é igual a espaço de cinema, no desenho não existe espaço real, tempo e espaço real não existe. (*Nesse momento, mostro uma nova uma modificação no modelo*). É por aí, exatamente, é por aí. Claro, ela não era menor que o ciclorama, o ciclorama era uma complementação, ele ficava assim por trás, ele fechava, como se fosse um céu, um ciclorama mesmo. Então, o principal era a estrela, não tenha nem dúvida.

Sandra: O Clóvis tem uma dúvida em relação ao desenho da estrela e o ciclorama.

Djalma: É mais, mas você está vendo isso aqui, deixa eu falar uma coisa pra você, Clóvis, que é uma coisa que vocês não estão percebendo: essa foto aqui eu tirei da galeria do teatro, ou seja, lá de cima. Por isso que o ciclorama não vem, mas o ciclorama era assim, a estrela era aqui e o ciclorama era aqui, a ponta final ia pra cima do ciclorama. Ela é aberta aqui, mas essas pontas iam em cima do ciclorama, ele não era superior a ela, ele ia por debaixo, as projeções invadiam a estrela. Por exemplo, as projeções de slides, que era eu que fazia, elas invadiam tudo, era tudo junto, invadia os músicos, a cara deles, tudo, eles ficavam sempre olhando.

Sandra: Ficavam as sombras?

Djalma: Ficavam as sombras, ela era uma coisa completamente integrada, não era díspar como ficou aí... Gozado eles não falarem nada disso pra vocês!

Sandra: Mas eles não têm essa noção. Você tem essa noção porque ficou de fora. O Walmor não, ele estava dentro do cenário.

Djalma: Eles não percebem, ator não percebe. Os músico mesmo diziam, eles morriam de rir quando eles viam as projeções, eles ficavam de boca aberta. Músico é totalmente abstrato, eles não tem noção de espaço, ator também não tem; só tem quem é diretor, cenógrafo e fotógrafo, mais ninguém.

(*Enquanto isso, Clóvis continua a fazer as modificações no modelo da estrela.*).

Djalma: É isso aí, o ciclorama vai pra baixo da estrela. Não está dando pra ver porque você não está com a angulação da platéia, você está com uma angulação da galeria. O legal era que você compusesse, Clóvis, como era visto

da platéia, é mais bonito. É claro que uma planta assim é legal pra você ter os elementos díspares.

Clóvis: É isso, não é? *(Abaixando a câmera)*

Djalma: Exatamente. Levanta as pontas dela. É isso! É aí que vai ficar lindo! Que maravilha, não? É inenarrável! Ah! Nossa!

Sandra: Parece que foi ontem, mas você está lembrando do espetáculo como se tivesse sido na semana passada.

Djalma: Porque eu vi muito, eu ia toda noite fazer as projeções, eu não deixava na mão de ninguém.

Sandra: Você que projetou?

Djalma: Tinha um projecionista, mas era uma encrenca, porque os projetores de slides da época não tem nada a ver com os de hoje em dia, onde você pode programar no computador, né? Era um inferno, um inferno. O Walmor era lindo, nessa época aí ele era um Deus, né? Ele subia aí nessa estrela e você ficava sem fala, a roupa dele era linda, ele fazia o espetáculo quase inteiro sem blusa, usava só uma pantalone, era preta.

Sandra: Preta?

Djalma: Preta. Qual é a cor que deram pra você? *(risos)* Era preta, completamente preta, era de veludo, se não era de veludo...

Sandra: Eu vou te mostrar uma foto onde ele está de pantalone branca.

Djalma: Eu não sei se ele mudava, mas isso é luz. Me parece que ele botava uma blusa daquele pano transparente, uma blusa meio daquela da época, não sei te dizer qual era o pano, aquele crepe indiano, era alguma coisa por aí, era mais chicoso mesmo, era muito usado na época... *(Enquanto isso, Clóvis faz as alterações sugeridas pelo Djalma)* Ah! Agora sim, está ficando com a cara do *Labirinto*! Era assim, lógico!

Sandra: Será que essa relação do ciclorama está certa? Parece que ela está ultrapassando um pouco, acho que a estrela está um pouco grande.

Djalma: Não está grande, não. Ela só precisa ser inclinada um pouquinho mais pra trás, ela não era tão inclinada pra frente, senão ele desabava.

Sandra: Era uma rampa, né?

Djalma: Eu não sei quanto de altura tinha, mas tinha pelo menos um metro.

Sandra: De inclinação?

Djalma: De inclinação, pelo menos um metro. Imagina, eu usei inclinação no *Calígula*. Fui eu que dirigi, tinha uma coisa redonda, e o piso era inclinado um metro e vinte.

Sandra: Pelo amor de Deus, como as pessoas se sustentavam?

Djalma: No começo, todo mundo reclamava, mas depois todo mundo adorava. Ficava lindo de morrer, era pra teatro grande. Esse aí era um teatro pequenininho, entendeu? (*Clóvis mostra mais alterações*) Isso aí tudo era mais delicado. Por exemplo, essa lateral era bem fininha, sabe? É porque você está vendo com uma iluminação tal, mas aí tudo mudava conforme a iluminação. Esse que é o problema. Por exemplo, parece que ele usava roupa branca, ele não usava roupa branca... Talvez usasse lá pelo final, ouviu?

Sandra: Djalma, olha essas fotos, acho que ele mudava de roupa.

Djalma: Talvez mudava sim, lá pelo final, ele mudava.

Sandra: Aqui, sim, ele está com uma calça preta.

Djalma: Não, depois ele mudava sim, ele fazia com uma roupa branca.

Sandra: Aqui ele está com uma calça preta.

Djalma: Sim, essa era a roupa básica.

Sandra: Aqui, sim, mas acho que aí nessa foto...

Djalma: Depois ele mudava, acho que no final. Ele entrava todo de branco, ele se purgava inteiro, tinha toda uma intenção. Clóvis, eu pedi pra você tirar a espessura porque a impressão que a gente tinha, é que ela flutuava no ar, isso que é legal passar, eu acho, não é? Porque era o efeito cênico, era o efeito cenográfico. Por exemplo, as separações entre as pontas que parecem tão

nítidas aí, não eram nítidas assim em cena, porque entre essas partes, a luz não vinha só debaixo, tinha também a luz por cima, e é onde que dava uma certa unidade visual, está entendendo? Se você botar assim que nem está aí... agora não, agora ficou legal, quando estava de cima é que não estava legal. Então é isso que eu estou te falando, aqui, por exemplo, pra eu poder fotografar o Walmor. Luz de teatro é um horror fotografar, é a coisa mais difícil, porque os claros e escuros são muito violentos. Então aqui era uma luz tão intensa, tão intensa, tinha um spot, tinha um canhão, então o canhão vinha em cima dele e o resto não correspondia. Então, pra eu ampliar essa fotografia, eu tive que baixar, baixar, baixar todo o resto e depois ficar só nele aqui assim... uma máscara, dá pra entender? Então com isso eu elimino os focos de luz daqui debaixo, porque o efeito que tinha lá nunca era de uma separação, como ficou aqui no computador. **Sandra:** Nós colocamos essas separações na estrela porque o Walmor disse que tinha um momento no espetáculo que ele ficava de quatro com o rosto nessa fresta, e que essa luz vinha debaixo.

Djalma: É isso, mas essa separação dela está errada, não vinha dessas fissuras, vinha de um buraco na junção de todas as partes, formava um buraco que abria e *poff!* Daí vinha essa luzona, que é essa que você desenhou aí, é essa separação, essas ranhuras, essas fissuras, elas eram estreitinhas, você mal percebia, principalmente quando iluminava. (*Clóvis explica como o modelo deve ser feito para ficar semelhante ao original*). Exato, ela abre, ela abria, era um negócio que abria... o canhão, está vendo? Que é isso aqui? Isso aqui já era o ciclorama. Esse canhão está no ciclorama, isso é lá de cima, lá de cima da galeria, bem lá bem de cima mesmo.

Sandra: Os músicos estavam distribuídos assim?

Djalma: É assim, eu sei exatamente. Era o piano, aqui era os dois, e aqui era o baixo, ou uma coisa por aí, ou ao contrário, mas era assim. O piano ficava sempre de um lado, agora não sei de que lado. Aqui havia uma escada, que era aquela escada... Isso falaram pra você?

Sandra: Escada caracol?

Djalma: Caracol, que a Viviam aparecia lá em cima.

Sandra: Mas essa escada era visível?

Djalma: Era! O tempo inteiro. Era do teatro! Ela sumia quando a luz ficava só na estrela, vamos dizer...

Sandra: Ela subia nessa escada...

Djalma: Ela não subia não! Tinha uma portinha na escada, lá em cima, e ela aparecia na portinha e se sentava na escada...

Sandra: A Maria Thereza me falou que tinha uma janela no ciclorama, onde ela aparecia...

Djalma: Imagina! Pra te dizer logo de cara, a Vivian era gorda, então ela não subia numa escada nem morta... gorda e asmática, então ela não subia escada por nada. Você conhecia a Vivian? A Heart Smile, eu adorava ela de paixão, ela trabalhou no meu filme, nos meus dois filmes. A Vivian foi uma das figuras que eu mais amei, ela era assim muito delicada, muito frágil, era um encanto. Agora, eu não sei o que é que era essa escada, se era de incêndio ou de emergência. Não sei o que é que era, era uma escada dessas que tem em teatro, porque eu acho que o Flávio devassou todo esse teatrinho, ele era pequeno, foi até o fim, até o fundo.

Sandra: Aproveitou tudo.

Djalma: Aproveitou tudo. Então entrou a bendita da escada, havia uma portinha lá em cima, claro, a escada vai levar ao nada? E a Vivian aparecia lá em cima, ela nunca descia.

Sandra: Ela aparecia por trás?

Djalma: Ela vinha por trás, ela nunca entrava na estrela, ela só aparecia lá em cima, porque ela representava a lua. Era quando ele conversava com a lua, ela era simbolicamente ou uma outra estrela ou uma lua, não sei se isso tem explícito no texto, mas era no subtexto. Ela aparecia toda de lua, inclusive tinha uma lua assim debaixo da escada, não me lembro muito bem, mas tinha sim, a porta inclusive ficava aberta, tudo com a luz aparecendo. Não era disfarçado, não, porque o Flávio não tinha esses disfarces, ele gostava de botar as coisas aparentes, não é?

Sandra: Brecht?

Djalma: Brecht até onde não dá, né? Acho que o máximo de ilusionismo que ele fez foi essa estrela, que eu me lembro, a estrela era totalmente ilusionista. Você tinha realmente a sensação de que ela flutuava no ar, era lindo de morrer!

Sandra: Porque ela era revestida com um tipo de material que refletia, não era isso?

Djalma: Totalmente. Era uma coisa laminada, eu não sei te dizer o que é que era, porque eu não entendo desses materiais, e que, segundo eles todos propagavam, era uma coisa muito cara.

Sandra: Ninguém podia subir na estrela.

Djalma: Porque marcava. Eu tenho a impressão de que não era desses acetatos de agora, era alguma coisa tipo um acetato, você conhece mais esses materiais. Agora, era dourado. Então ninguém subia. Por exemplo, as pessoas ficavam fascinadas pela estrela, e no final do espetáculo passavam pra cumprimentar o Walmor, e queriam subir na estrela, e, geralmente, mulher tem salto alto. Era catastrófico, então ficava sempre alguém tomando conta pra ninguém subir. Ela marcava. Isso era muito bem cuidado pela produção, o Walmor esmerou-se nessa produção, acho que foi a primeira coisa que ele fez depois do famoso *Hamlet*. Ele tinha ido para o Rio Grande do Sul, foi quando ele voltou.

Sandra: Ele falou que depois do Hamlet ele ficou muito deprimido.

Djalma: Foi.

Sandra: Djalma, não te interrompendo, mas deixa-me entender isso, se ele ocupou o teatro inteiro, o teatro era uma coisa assim? Esse palco ocupava tudo isso? Ou tinha alguma lateral?

Djalma: Tinha alguma lateral no palco, que eram os camarins, mas não sei te precisar, eu ia lá no fundo, mas...

Sandra: E aqui?

Djalma: Não, aí era a platéia. Ah! Isso é o palco ou teatro inteiro?

Sandra: Aqui é o teatro inteiro, o palco está ocupando isso. Como era a platéia aqui?

Djalma: A platéia? Ela tinha uma ante-sala aqui, tinha um balcão aqui, tais entendendo? Um balcão, e aqui tinha um corredor. Então a platéia era isso aqui. Aqui era a platéia, pra justamente...

Sandra: A luz ficava aqui, a cabine aqui em cima.

Djalma: A cabine ficava aqui, os nossos projetores, era uma mesinha mesmo. A gente colocava aqui, um outro ficava aqui, e o outro aqui.

Sandra: Então eram três?

Djalma: eram três...

Sandra: Alguém me disse que eram oito.

Djalma: Não, eram três, três mesas. Agora eram seis projetores.

Sandra: Cada mesa ficavam dois?

Djalma: Cada mesa dessa tinha um... como se chamava aquilo que ligava um projetor ao outro, que fazia ficar em fusão? Era uma espécie de um transfer, uma coisa assim, mas tinha um nome, eu vou me lembrar, que, aliás, era uma coisa muito cara, porque é o que faz passar de um projetor pro outro sem pular. Ele vai em fusão, às vezes ia pro lado e às vezes ia em fusão, não se usa mais... eram uns fios, não me lembro mais do nome.

Sandra: Djalma, onde ficava o globo de boate?

Djalma: Eu acho que ficava por aqui, por cima do palco mesmo, mas a gente não via ele muito não, só quando botava a luz em cima. Ele não fazia parte do cenário.

Sandra: Tinha um pick-up com algum prisma em cima e um projetor?

Djalma: Parece que tinha sim, parece que tinha um prisma que refletia.

Sandra: Que ficava na platéia...

Djalma: Não, não ficava na platéia... a não ser que ficasse num desses balcões. Agora, eu te juro que isso eu não me lembro, era um detalhezinho de

luz. Por exemplo, eu não sei se a cabine de luz era lá em cima. Isso quem pode dizer é o Walmor, porque ele trabalhou nesse teatro quinhentas mil vezes, eu não sei nem porque existia uma platéia superior.

Sandra: Tinha uma platéia superior?

Djalma: De onde eu fazia essas fotos.

Sandra: Mas tinha cadeiras?

Djalma: Tinha. Agora eu não sei se ela era vendida inteira por causa desse aparato técnico.

Sandra: Então esse aparato ficava em cima desse mezanino?

Djalma: Sim... não, esse aqui, não.

Sandra: Ficava em baixo?

Djalma: Esse ficava em baixo.

Sandra: Claro, por causa da projeção.

Djalma: Por causa da projeção do ciclorama. Agora, por exemplo, eu acho que a mesa de... não, a mesa de luz ficava... ou a mesa de luz ou a mesa de som ficava desse lado aqui, bem do lado da nossa mesa. Isso eu me lembro bem, tinha uma mesa aí, agora eu não sei se precisar se é a de luz ou a de som.

Sandra: E aqui em cima do mezanino ficava o quê?

Djalma: Tinha o canhão.

Sandra: Só o canhão?

Djalma: Que eu me lembre, o canhão. Não sei se esse prisma ficava lá também.

Clóvis: Aqui tinha um conjunto de dois projetores?

Djalma: Dois, é.

Clovis: E essa projeção, como é que ela batia aqui?

Djalma: Ela ocupava o espaço inteirinho.

Sandra: Tudo?

Djalma: Tudo. Eram três telas, tipo um cinerama.

Sandra: Eu acho que esse projeta aqui, esse projeta aqui e o outro projeta no meio, eles cruzam.

Djalma: Eles ficavam certinhos, antes de começar tinha que afinar tudo isso.

Sandra: Que cabeça, hein?

Djalma: Era uma piração isso aí. Por exemplo, depois que o espetáculo terminou e foi viajar, eu tenho a impressão que ficou tudo errado, porque no começo eles tentaram operar com um menino. Eu ensinei uma semana, daí eu disse: “O menino já sabe, eu vou embora”. Na sessão seguinte, o Flávio já começou a gritar e a pedir pra eu ir pra lá, porque não deu nada certo, era difícilimo, porque não tinha computador, não tinha como programar.

Sandra: Tinha que fazer no olhometro mesmo.

Djalma: No olhometro, no sentir da coisa, olhando no texto. Então o menino não ia por nada. Era artesanato puro, bem Flávio Império mesmo, né?

Sandra: Enquanto o Clóvis está refazendo, me responde uma coisa, como é que você foi parar nesse trabalho? Na época você era fotógrafo.

Djalma: Foi assim: isso foi em 73?

Sandra: 73, deve ter começado em 72.

Djalma: Não, começou em 73.

Sandra: Começou? Ele estreou em março de 1973, então os ensaios devem ter começado mais ou menos em dezembro.

Djalma: Eles, Walmor, Maria Thereza e Flávio, mas quando a produção começou, acho que o Paulo Herculano ainda estava, não era? No começo, depois saiu. Provavelmente a produção dever ter durado uns três meses. Não foi uma produção rápida pra compor tudo isso, não foi uma produção simples. Imagine um monólogo, então era meio fora dos padrões mesmo. Agora foi direto, nunca parou, a gente ia todos os dias para os ensaios. Bom, como é que eu fui parar lá? Eu fui parar... eu fiz ECA, a primeira turma da ECA de cinema e, no último ano, o Flávio Império foi dar aula lá. Não sei porque cargas

d'água, porque a ECA foi formada pra ser uma espécie de faculdade de documentaristas como a que existia na Argentina. Então, durante os três primeiros anos, por exemplo, eu nunca tive aulas de direção, de cenografia, de nada disso, porque o que interessava era fazer documentários, entendeu? Então não tinha direção de ator, não tinha nenhuma preocupação desse tipo, só que eu logo de cara fiz dois filmes de ficção na ECA, que foram os primeiros filmes da ECA. Então foi um desbaratamento lá dentro, foi uma confusão. E daí, no último ano depois de muita confusão... porque isso era 68, 69, né? Todas as confusões possíveis e imagináveis, no ano de 1970, o Flávio foi ensinar cenografia, viu-se a necessidade de ter um professor de cenografia, só que não ia ninguém pra aula dele, só quem assistia era eu, e eu amava de paixão, foi quando a gente se conheceu e aí estabeleceu uma relação muito próxima. A gente destrinchava filmes. Interpretação de ator, por exemplo, eu aprendi com ele, para eu poder dirigir, porque daí ele mostrou o que era o realismo, o que seria o cinema, o neo-realismo italiano, a gente ficou muito em cima do *Rocco e seus Irmãos*. Aí comparávamos com a interpretação da *Nouvelle Vague*, que era a do cinema novo, e que era totalmente distanciada, totalmente *brechtiana*, e com isso a gente foi tecendo a cenografia, como é que era feita. Tudo eu aprendi com ele, porque antes não existia isso na ECA, e só tinha eu de aluno.

Sandra: E como ele era?

Djalma: Ele era um professor excepcional, era de uma didática, de uma paciência, e as pessoas não gostavam, porque elas estavam direcionadas para o documentário, e eu não. Pelo contrário, o meu primeiro filme profissional, eu fiz com ele, em 74, depois do *Labirinto*, com a Vivian Mambert, que o foi o *Porta do Céu*, meu primeiro filme em 35 mm. Então quando ele e o Walmor... nessa época passou por aqui o famoso *Living Theater*, e eles fizeram o famoso grupo, né? E eu fui chamado para fotografar esse grupo, só que eu acabei entrando no grupo, e acabou sendo aquela loucura, né? E eu nem tenho foto, eu acho que eu nunca cheguei a tirar uma foto daquele grupo.

Sandra: Mas você foi lá pra fotografar e não tirou fotos?

Djalma: É, eu fui pra fotografar. No começo as pessoas não queriam que eu fotografasse, porque era uma coisa muito pessoal, eram exercícios, era não sei o quê. Estavam todas as estrelas do Brasil nesse grupo.

Sandra: Que oportunidade perdida, né, Djalma?

Djalma: Pois é, e fantástica, foi perdida mesmo, eles não deixavam mesmo. Era uma invasão de privacidade, porque era muito em cima do psicodrama. Eles achavam que chegariam ao mesmo resultado do *Living Theater* sem precisar dos 15 anos que eles tinham levado através de técnicas do psicodrama, e que eles desmontariam todas as pessoas, e a partir daí remontariam de uma outra forma, com outra visão do mundo. Eles desmontaram todas as pessoas, e as pessoas voltaram a ser o que eram, mais fortes ainda do que eram antes, com a mesma personalidade. Não mudaram a personalidade como eles pretendiam, como num psicodrama. Eles reestruturaram de uma maneira mais forte ainda, mais poderosa, ou seja, desintegrou o grupo, porque a unidade que eles pretendiam, que era a do *Living Theater* de 15 anos, foi por água abaixo. Hoje em dia a gente pode ver, com certo distanciamento, que aquela unidade era teatral, ela não era pessoal como se supunha, embora houvesse uma vivência e uma ideologia de uma época inteira. Mas aquilo era totalmente teatral, tanto que desmantelou também quando passou de moda, quando passou tudo. A própria Judith fez papel realista no cinema. Acho que ela até morreu, não sei, mas ela fez vários, *Um dia de Cão*, um lado bem realista. Bem, ele morreu logo em seguida, né? O Julien Beck fez ainda vários filmes lá na Itália com o Pasolini, todos dentro do sistema de interpretação dele, com o Bertolucci também, o que...

Clóvis: Djalma, dê uma olhada nas modificações.

Djalma: Olha, olha que fantástico! É assim a visão do público, a gente tinha esse ciclorama cobrindo ela inteira, ah! Agora ele cobria tudo, ele ia por cima, os slides refletiam na estrela, os reflexos do ciclorama na estrela compunham a iluminação, porque quando eles batiam na estrelas, eles refletiam nas laterais do palco, então faziam esses desenhos lindos. Eu tentei pegar isso numas fotos, eu me lembro que era uma das coisas que eu tive um trabalho enorme

pra registrar, mas acho que consegui. (*Djalma consulta as fotos*) Como o Walmor estava lindo nessa foto, todo empanado pela areia, a gente dizia isso. Está vendo esses reflexos aqui de luz, tudo é pelas projeções dos slides, elas iam pras paredes, rebatiam aqui. Como isso aqui era branco ou creme, ou alguma coisa desse tipo, ficava lindo, parecia umas estrias de luzes, e às vezes meio coloridas por causa disso. Isso era conseguido com as projeções, porque batiam nas pontas da estrela.

Sandra: Quando você começou a fazer essas fotos na praia, Walmor e Flávio estavam nessas idas e vindas de Caraguatatuba, iam pra lá, voltavam?

Djalma: Não, mas isso foi um dia que nós fomos pra lá pra fotografar. Eles não iam e vinham pra Caraguatatuba, de jeito nenhum, ele conta isso?

Sandra: O Flávio fala no livro que eles sempre estavam com uns amigos entre São Paulo e Caraguatatuba.

Djalma: Ah! Mas acho que isso foi antes, foi antes do processo, depois do famoso grupo eles ficaram muito amigos, eles já eram muito amigos, eu acho, desde quando o Flávio era do Arena.

Sandra: Então foi só um dia para produzir essas fotos?

Djalma: Nós ficamos dois dias na realidade, e foi horrível. Aliás, nós fomos só pra fazer as fotos: fui eu, um assistente e o Walmor, fomos no fusca do Walmor.

Sandra: O Flávio não foi?

Djalma: Não, já estava adiantado esse processo aí todo.

Sandra: Mas ele disse o ele queria que fotografasse?

Djalma: Ele me deixou à vontade para produzir os slides. Eu me lembro que de tudo que eu fotografei a única coisa que não entrou foi uma idéia que eu tive, eu inventei que tinha que ter um cogumelo que lembrasse a bomba atômica. Daí uma vez eu ia pela estrada Rio-São Paulo, eu vi uma queimada qualquer que levantava e parecia um cogumelo, eu fotografei, fotografei. Aí o Flávio

vetou, ele disse que era muito difícil relacionar, que não tinha nada a ver, foi a única coisa que ele vetou.

Sandra: Mas ele te fez algum roteiro do que ele queria?

Djalma: Toda a parte visual desses slides foi um pouco em cima dos poemas e do que ia acontecendo nos ensaios. Daí eu ia sugerindo e ele ia dizendo: “Isso é legal”. Não havia nada estipulado, nem por ele nem pelo Walmor, tanto é que quando eu chegava com os slides era sempre uma festa, porque era uma novidade que ninguém sabia bem o que é que era. Os músicos ficavam em puro êxtase, eles não sabiam como é que bolava alguma coisa visual, é mais ou menos igual a nós, que não sabemos como bola uma música.

Sandra: Djalma dê uma olhada nesses slides que eu peguei na Amélia, tem muito pouco slide. Dá para você ouvir o áudio e me falar onde é que eu posso encaixá-los?

Djalma: Ah! Que pena que não tem mais nada! Mas eu vou te dizer, por exemplo, haviam coisas determinadas pelo Flávio, evidente. A estrutura era determinada por ele.

Sandra: A estrutura do espetáculo?

Djalma: A estrutura da projeção também, não era minha, claro. Por exemplo, essa separação das frases, que está escrito aqui...

Sandra: “Tens algo”...

Djalma: Isso era o Flávio que pedia, porque...

Sandra: Onde será que esses se encaixavam?

Djalma: Isso separava... agora tem que pegar o roteiro com a divisão dos blocos... eu não me lembro tanto, não.

Sandra: Ele dividiu assim: prólogo, inverno, outono, primavera, verão e epílogo. Eu queria saber se a passagem de um bloco para o outro era nítido?

Djalma: Era nítido, era onde aparecia...

Sandra: De que forma?

Djalma: Tinha escrito as frases, inverno, outono, tudo, eram os quatro elementos da natureza. Está vendo, olha, o último dos anjos, era o final, era a famosa redenção, era no final quando ele vinha de branco, é isso aí, a gente vai lembrando, deixa-me ver...

Sandra: Será que é depois da primavera, do ar? O que é que seria aqui, tinha um prólogo aqui antes desses blocos?

Djalma: É por aqui.

Sandra: E “a vontade é livre”, onde está?

Djalma: Está conforme o poema, porque isso é de um poema, eles não eram ilustrações dos poemas, não, mas existiam outros slides com outras coisas também. Não tinham só esses nomes, de vez em quando as palavras entravam bem forte, está vendo? Isso compunha mais ou menos com os poemas, havia uma forte influência ainda da prop art nessa época. Nos meus slides existiam com tudo, embora o Flávio não fosse uma pessoa ligada na prop art. Por exemplo, isso aqui era bem Godard. Então, de vez em quando eram escritas palavras bem grandes no meio, ligados com algumas coisas dos poemas, as palavras ficavam bem no meio da fala dele. Agora tudo isso era muito preciso, por isso que precisava de alguém lá. Isso aqui, por exemplo, era o bloco da noite, (*Mostro alguns slides*) eram umas fotografias que eu fiz na São João com a Ipiranga. Esse trabalho foi lindo, eu comecei, na realidade, para a Revista Bondinho, aí a revista faliu e eu fiquei com esses slides, e continuei a fazer outros lá pro espetáculo do Flávio. Eram impressionantes essas fotos. É o primeiro bloco. Agora antes do primeiro bloco, já havia muitos slides projetados com essas palavras: é o bloco da cidade, quando praticamente ficava tudo escuro, e só ficava a música. Essa era a única projeção que durava um tempo maior e que era fora das palavras, era só música acompanhada com essas fotos, era muito bonito. Isso foi o Flávio que engendrou, porque ele achou deslumbrantes as fotos. Era uma coisa bem *underground*, bem da época, era toda aquela marginália que ficava na São João com a Ipiranga, que na época era uma coisa fantástica, e que hoje em dia não é nada, junto do horror do mundo de hoje, era um clássico, né? Mas era muito legal, muito mesmo.

Inclusive eu acabei não fotografando mais aqui porque um policial que havia trabalhado na escola, na época da ditadura, que me conhecia de lá, ele disse pra mim: “Olha, você vai embora, porque a coisa está pesando. Você já está há muito tempo aqui fotografando, e as pessoas já estão ficando com raiva, já estão querendo saber quem você é, e antes que dê qualquer rolo, não aparece mais por aqui.” Nessa altura, eu já tinha muito material, eu tinha a parte do Bondinho e a parte nova do *Labirinto* Isso é uma pena ter perdido, porque essas fotos eram deslumbrantes.

Sandra: Mas você não ficou com isso, Djalma?

Djalma: O Walmor ficou. Uma hora lá ele brigou com o Flávio, não sei se ele te contou isso, daí ele seqüestrou tudo.

Sandra: E você não tinha cópia?

Djalma: Eram slides, eu talvez tenha algumas coisas ainda, mas não sei te dizer... eu teria que mexer naquele baú, e eu não gosto de mexer no baú.

Sandra: Para reconstituir esse espetáculo inteiro, viraria um longa-metragem.

Djalma: É, um longa...

Sandra: Mas não tenho tempo para produzir. Eu vou reconstituir o cenário e uma pequena animação dos slides...

(Djalma observa alguns slides com pequenas estrelas)

Djalma: Isso eram purpurinas. Toda vez que entravam, é como se fosse um céu de estrelas, virava um céu gigantesco, todos os projetores viravam um céu, todos os projetores se alternando, o tempo inteiro eles ficavam se mexendo. Era bem da época, era bem uma cultura hippie. Pegava o ciclorama inteiro, tinha muito, muito, muito desses slides.

Sandra: Fotos de estrelinhas de papel brilhante?

Djalma: Era pro ciclorama não ficar vazio. A idéia das projeções era meio de cinema. Isso aqui *(vendo os slides)*, deixa eu dizer o que é cada coisa: aqui tem dois desses slides, essas coisas vinham inteiras, escritas inteiras. E era bem Brecht mesmo, pra informar, ou distanciar, pra distanciar porque o Walmor

ficava lá embalado. Isso aqui, um desses slides lunares, tinha muito slide de corpo humano, poros, eu vou te dizer quais, muitos entraram. Olha, está vendo aqui? Era a história da noite, só que aqui virou noite de vez. Os quadros do Flávio eram projetados ao mesmo tempo, eles eram deslumbrantes, tudo isso era quadro do Flávio. Era noite e dia, esse quadro é da noite, tinha o menino do sol e o menino da escuridão. Isso era projetado ao mesmo tempo, era lindo, lindo, lindo. Isto faz parte dessas fotografias de São Paulo, eu transformei as cores da cidade. Aqui é o Viaduto do Chá. Isso eram umas gravuras que o Flávio me deu, ele queria que botasse, não sei de quem que era, acho que é de algum autor francês. Isso é o Walmor lá em Caraguatatuba, empanado, essas todas empanados entravam.

Sandra: O músico me disse que muitas vezes as projeções formavam uma grande imagem.

Djalma: Exatamente, é isso que eu estou falando. Esses dos quadros do Flávio eram inteiros, tinha um slide para um lado, provavelmente a mesma foto para o outro lado, e, no meio o corpo dele, algum pedaço do corpo. Então tinha essa coisa de corpo, de imensidão, era muito grande esse ciclorama; pra quem estivesse na platéia, o efeito era muito bonito, a idéia era que fosse um cinema mesmo. Aqui, por exemplo, essa coisa de flor, tem uma hora em que o Walmor fala da lua, aqui nesse slide é a xoxota da Vivian, ela está deitada, aqui é a xoxota dela mesmo. (*Não consigo ver*). Aqui é o pomo de não sei o que, os cabelinhos, aqui são as pernas, ela era toda redonda, ela parecia coisa de lua, então a idéia era que todo o corpo dela parecesse com a lua, então eu fotografei assim. Era tudo projetado enorme, enorme, enorme, enorme. O Serginho Mambert foi nesse dia da fotografia, porque ele era o marido dela, né? Aqui, por incrível que pareça, sou eu...

Sandra: Você?

Djalma: Era, projetado. Isso foi num desses ensaios malucos que a gente fazia com o Flávio. Às vezes eu entrava nesses laboratórios e às vezes eu fotografava. Aqui eu fotografei com o automático, só que está aumentado, está sobreposto com vitrines, sabe? Manequim, roupas, essas coisas de consumo...

Sandra: Meu Deus, como vocês tinham slides!

Djalma: Tinha uns 800...

Sandra: O quê?

Djalma: Não, estou brincando, mas era coisa pra burro. Aqui era uma coisa de consumo, bem evidente, aquela coisa que o Flávio se opunha. Está vendo o cabelão? Eu era magro que nem um esqueleto, bem à maneira deles. Não está vendo minha cara? Eu estava nu. Isso aqui foi muito engraçado, isso foi produzido lá na casa do Flávio; era pra ser um incêndio, então foi produzido por ele, ele botava álcool, botava tudo e não dava certo. Era um matinho lá no fundo da casa dele, e eu fiquei fotografando, foram três meses de trabalho infernal. Isso eu tenho a impressão que era alguma coisa da Vivian... será que eu tenho essas coisas lá em casa? As fotos de Caraguatatuba... olha, que lindo! Nós tivemos uma sorte, pegamos cada pôr-do-sol... E foi um dia só, a gente chegou na praia, começamos a fotografar, daí chegou uma família japonesa com dois, três carros, eram Kombis, naquela época era Kombi, e nos ignoraram. O Walmor nu em pêlo e eles se estabeleceram na praia como se a gente não existisse, não estavam nem aí pra ninguém. Mas o Walmor ficou uma arara, chegou pra eles e falou: "Vocês não estão nos vendo?" Nu em pêlo! (risos). E eles continuavam não vendo o Walmor Chagas. Aí nós fomos para outra praia, mas deu certo. Tinha cada mosquito de noite, ninguém conseguia dormir, foi um inferno de Dante. Ele fechou toda a casa e colocou aquele *Detefon*, e daí a gente começou a desmaiar de não poder respirar. Fomos pro mar, e os pernilongos comendo.

Sandra: Como é que foi para o Walmor esse novo tipo de direção?

Djalma: Pra ele foi realmente uma entrega, porque ele vinha de um teatro onde ele dominava absolutamente tudo, especialmente a fala, que é o que ele é, é magistral, o melhor do Brasil. E, de repente, entrar num universo desse tipo... experimental. O Flávio tinha um cuidado com ele, era como se tivesse com um... nem sei te dizer o que. com um ícone mesmo, com uma árvore frondosa que ele quisesse proteger. Essa situação me faz lembrar do Godard, quando ele filmou com o Alain Delon, ele dizia que era realmente muito difícil filmar com Alain Delon, porque ele era um monstro sagrado francês, e ele tinha que ter muito cuidado com ele.

Sandra: Um zelo.

Djalma: Um zelo, que ele, aliás, lá pra frente, deszela totalmente. Mas o Flávio, em nenhum momento... ele tinha um zelo absurdo com o Walmor, absurdo. Primeiro ele tinha uma admiração, porque essa geração toda se opôs ao Walmor, à Cacilda e ao TBC, e, queira ou não queira, sei lá, você deve conhecer esta história toda. O Paulo Autran, a Cacilda, o Fred já tinha morrido, eles eram o expoente máximo disso aí, aquele teatro do TBC, então ele se apresenta com bastante agressividade na década de 60 inteira, não é? E quando a Cacilda morreu, isso virou de perna pro ar, eles viram que eles estavam num barco totalmente furado, porque havia coisas muito superiores acontecendo, muito terríveis, que tocavam a classe teatral inteira: a briguinha do Oficina e o Arena contra os que haviam saído do TBC, as estrelas do TBC. Eu tenho a impressão que ele tinha uma admiração imensa pelo Walmor, tinha mesmo, e o Walmor por ele, porque, queira ou não queira, ele significava tudo aquilo que eles tentaram fazer em alguns espetáculos e que, de certa forma, o TBC também havia tentado: fazer textos brasileiros, o tempo inteiro, mas era difícil, porque não havia texto que dava substrato, e eles eram “atores de textos”. Não era como o Arena e o Oficina, que tinham “atores de espetáculo”. Um é brechtiano e o outro é teatro mesmo.

Sandra: E como era essa direção durante os ensaios, como é que você vê essa direção do Flávio? Você já viu bastantes direções, não é?

Djalma: Já.

Sandra: O que é diferente?

Djalma: Eu acho que o Flávio tirava do Walmor o que o Walmor era, porque o Walmor era um ator que fazia personagens da tradição dele do teatro TBC, do chamado teatrão, ele compunha personagens com maestria, ele não se expunha, e eu acho que a vontade que o Walmor tinha na época era de se expor como pessoa e fazer o que era,,, Aí a tentativa no *Living Theater*, de mostrar como ele verdadeiramente seria. Eu acho que o Flávio trabalhou em cima disso, só que eu acho que houve um certo conflito nesse sentido, porque o Flávio sabia que ele nunca iria às últimas conseqüências. Então ele estava

defendido por essa cenografia, ele estava defendido por um espetáculo de uma beleza extraordinária, que ia na frente, ele estava defendido pelos poemas, no fundo o Walmor estava super defendido. Agora evidentemente que o Walmor nunca havia, acho eu, ajoelhado em cena, ficar de quadro, sem blusa, nunca havia cantado, entende? Coisas que pra ele foi um desafio imenso. Eu não sei, porque eu não posso te dizer, eu só vi o Walmor num outro tipo de teatro, eu só havia visto o Walmor no *Quem tem medo de Virginia Wolf?*, com a Cacilda, que foi uma das interpretações mais geniais que eu já vi na minha vida. Dela, sem dúvida, a interpretação feminina mais linda que eu já vi, e dele uma das mais extraordinárias. Depois eu vi ele no *Hamlet*, ele estava bem, mais tudo era tão ruim que não funcionava. No Arena, eu vi *Arena conta Tiradentes*, eu não vi muitos espetáculos do Arena. O Oficina não, o Oficina eu vi, por incrível que pareça, eu vi uma vez em São Paulo, o famoso *Pequeno Burguês*, no original, depois eu vi em Brasília, com outro elenco básico, mas com algumas limitações: não era o Raul, era o Fauzi, não era a Mirian Melo, era a Ítala Nandi, mas o elenco básico era o mesmo. Eu vi toda aquela gente, eu não sei te dizer exatamente, mas o que eu percebia na época, eu acho, é que ele se submeteu, sim, ao Flávio. Mas havia uma admiração tão grande entre eles, que eles nunca foram além dos limites um do outro. Talvez o Flávio tenha avançado mais, porque ele fez o que ele bem entendeu em termos de cenografia, coisa que, pro Walmor, foi extraordinário. O Walmor sempre controlou tudo, e aí ele não controlou mesmo, ele abriu a bolsinha inclusive. Maria Thereza dizia: “Coitado, foi tudo tão caro!”. E deve ter sido mesmo. Eu só vi o Walmor estourar uma vez com os músicos, porque foi uma grosseria do Guilherme Vergueiro. Ele fez uma estupidez com o Walmor, e aí o Walmor virou o Zeus do Olimpo mesmo, o Júpiter, não sei como o teatro não desabou inteiro com a voz dele, aquela estrela, tudo, foi um verdadeiro terror.

Sandra: Isso com o espetáculo já estreado?

Djalma: Já andando, não, não, foi nos ensaios. Agora em termos de interpretação, eu acho que o Walmor foi isso, ele fez um espetáculo que ele falava dele mesmo, não é? Dos poemas que ele gostava, dos poetas relacionados com a vida dele.

Djalma: Fez o que ele gostava de fazer. O que ele gostava, gostaria, que gosta. Ele tenta repetir esse *Labirinto* o tempo inteiro, ele já montou mais uns dois espetáculos em cima disso, só que ele dirigindo. Um deles lá no Rio, que era linda a idéia, mas não tinha nada dessa genialidade, era Mário de Andrade, as cartas de Drummond, a correspondência de Drummond e Mário de Andrade. A idéia era linda, as cartas eram lindas, o texto era lindo, mas a encenação era uma catástrofe.

Sandra: Será que é essa a diferença do Flávio em relação às outras pessoas, por ele ter entrado para o teatro pela porta da arte, por que ele tem a visão do todo?

Djalma: Sem dúvida alguma, ele é um diretor que tem a visão do todo, que em alguns faz a diferença. Ele une as partes, tudo. Eu acho que ele era o teatro mesmo, embora o teatro está acima de tudo isso, porque o teatro é ator mesmo, ator fazendo, lá falando e todo mundo ouvindo, mas é ele que conduz no fundo. Mas ele tinha a... o grande encenador que veio do TBC, que veio de Ziembinski, as partes todas funcionam em função de um todo. Porque antes o teatro brasileiro não tinha mesmo, era aquele Procópio, aquela Dulcina fazendo suas graças e todo mundo indo atrás. Ele une o texto, o ator, eu acho que é isso, todo mundo sabe, o Flávio era um criador genial, era, sem dúvida alguma, como são o Zé Celso, o Antunes e algumas figuras novas. Agora ele tinha no fundo uma formação erudita, então ele não é superficial, ele tem isso de verdade, não é? As coisas que ele colocava, que ele buscava, quer dizer, elas tinham uma essencialidade mesmo, que em geral foge nos dias de hoje, onde tudo é mais superficial. Ele criou coisas matrizes, não é? Toda a criação do Arena, visual, pelo que eu vejo em foto, pelo que eu percebo, é do Flávio, não tem nem dúvida, não é do Boal, nem do Gianfrancesco Guarnieri, é pra lá de moderno.

Sandra: Acho que esse espetáculo foi muito inovador pra época, porque não tinha nada parecido com isso. Era multimídia, não é?

Djalma: Muito... multimídia. O Flávio tinha muito isso, ele queria muito isso, e era com o próprio Arena, onde ele provavelmente esbarrava, no Oficina já

mesmo. Mas ele e o Zé Celso não se davam lá essas maravilhas, eles não se afinavam. A impressão que eu tenho é que o Flávio, apesar de ser erudito, de ser altamente politizado... da esquerda da época, ele tinha um aspecto lúdico, ele queria alguma coisa lúdica, ele fez a passagem pros anos 60 mesmo, pro lúdico, pra contra-cultura, que os outros demoraram muito pra passar e, quando passaram, inclusive passaram como moralistas, como era o caso do Zé Celso, no *Rei da vela*. O Flávio, não. O Flávio não tinha esse problema, ele passou direto, então isso fazia com que ele se distanciasse do Boal completamente e do Zé Celso bastante, tanto que ele dizia muito nessa época. Eu brincava que esse espetáculo era feito para Maria Bethânia e não para um ator, não pro Walmor.

Sandra: Mas ele fez em cima do *Rosa dos ventos*.

Djalma: Mais ou menos, o *Rosa dos ventos* não tinha esse cenário deslumbrante **Sandra:** Ele fala que se utilizou da estrutura do *Rosa dos ventos*, mas no *Labirinto* ele fez tudo o que ele não pôde fazer no *Rosa dos ventos*.

Djalma: Que ele não podia fazer, porque era feio lá no *Rosa dos ventos*. O que era lindo do *Rosa dos ventos*, era a criação da roupa dela, que foi ele que inventou essa baianidade da Bethânia, ele estilizou a baianidade dela, não é? Todas essas rendas, aquelas pulseiras, foi ele quem inventou.

Sandra: É?

Djalma: Claro, ela era uma cafona, que usava meia peruca, que usava uns palato pijama, e fazia umas bobagens, sempre maravilhosa, sempre com aquela força dela, mas foi esse visual que a tornou famosa, foi ele que inventou, ele inventou a baiana da Carmem Miranda pra ela. Não tenha nem dúvida, não foi o Fauzi. Agora, o resto do cenário era uma pedra horrorosa que ela sentava de vez em quando. No *Rosa dos ventos* não tem nada disso aí, o Flávio ria muito quando eu dizia... Ah! Ele contava uma história que, na época, o Zé Celso estava atrás dele pra eles fazerem um trabalho juntos, agora eu não me lembro qual dos trabalhos, e que ele nem atendia à porta, ele via que era ele e se escondia, porque ele não tinha mais nada a ver com o universo do Zé Celso, que ele tinha a ver naquele momento com o universo do Caetano

Veloso, ele tinha uma admiração imensa pelo Caetano Veloso, uma admiração fantástica, que ele conhecia através da Bethânia, não é? Ele tinha uma admiração, ou seja, aquele universo de imagem lúdica, de brincadeira, quase chegando no pós-moderno, ele absorveu logo, e os outros, não. E foi onde que deu essa coisa multimídia, daí ele querer fazer uma coisa multimídia, e que ele tentou nos outros espetáculos depois: no *Chiquinha Gonzaga*, na *Falecida*. Eu trabalhei na *Falecida*, no *Chiquinha*, não.

Sandra: O Fauzi disse que o Flávio ficou muito insatisfeito com *Rosa dos ventos*, mas no *Labirinto* ele fez tudo que ele quis.

Djalma: *Labirinto* tinha a cara da Bethânia, era pra Bethânia cantar, porque na época ela tinha a força dela total, então era uma coisa perfeita pra ela botar os pés. É claro que o Walmor era uma coisa extraordinária de lindo, até tinha ficado mais especial por ser o Walmor. Agora ela não, ela teria atingido o que o Flávio queria. Era um espetáculo pop, era um show pop, como já eram os grandes shows no exterior, e ela teria a música pra sustentar isso. O Walmor não tinha o pop, aí ele dizia que entrou num universo estranho, isso era muito pop.

Sandra: Pra ele?

Djalma: Mesmo pro Brasil, mas principalmente pra ele, que vinha de um universo mais convencional.

Sandra: O Walmor disse na entrevista que não conseguiu tirar as amarras como o Flávio queria.

Djalma: Não correspondia mesmo, mas o Flávio também nunca insistiu.

Sandra: Ele foi bem cuidadoso?

Djalma: Nossa, nunca insistiu, ele ia até onde dava.

Sandra: Mas o que é era esse até onde dava? Ele exigia?

Djalma: Ele nunca exigiu, eu nunca vi o Walmor ser grosseiro com o Flávio. Se houve brigas depois, eu não sei, mas nesse período da formação, de jeito

nenhum. Não era mesmo, eu via uma limitação dele, por exemplo, fisicamente, ele não tinha como fazer.

Sandra: Não tinha agilidade.

Djalma: Não. Apesar dele ser absolutamente lindo, ele era completamente cerebral, duro. Essas fotos todas aí da praia, é porque ele está de modelo, mas quando ele passa pro palco, ele já não tinha uma coisa livre. Por exemplo, a Bethânia era sequinha, magricela, dentro dos padrões, que se torna aquela deusa, sensual, que corria de um lado pro outro do palco, que fazia todas aquelas graças. Ele não conseguia com o Walmor, por nada, não tinha como, não havia como, não que o Walmor não quisesse.

Sandra: Tinha uma limitação corporal?

Djalma: Total, só que o Walmor era lindo, um ator, o melhor ator brasileiro, nunca houve dúvida, nem na cabeça do Flávio. Então todo mundo tinha o Walmor como produto do espetáculo, que queria se renovar, que queria mostrar outra faceta, então não tinha como rejeitá-lo. Eu acho que a grande magia que o Flávio conseguiu foi que o público do Walmor também não rejeitou essa imagem, essa nova forma. Acho que ele foi muito elogiado na época, mesmo pela crítica do Sábado. Eu acho que esse espetáculo marcou muito a classe teatral brasileira, a paulista, então, nem se fala, mas a brasileira, porque realmente foi um espetáculo que uniu primeiro todas as tendências, e uniu de uma maneira muito sintética, ele fez uma síntese e, na síntese, a leitura ficou clara pra todo mundo. A partir daí, eu acho que o teatro brasileiro é outro mesmo, não tenha a menor dúvida, por causa da síntese que isso revelou, não é? Claro que logo tudo isso foi bastante conturbado pela ascensão violenta da televisão, não é?

(Nesse momento, interrompo a entrevista para perguntar o que Djalma acha da nova modificação do cenário virtual, que acabou de ficar pronto).

Sandra: É assim, Djalma?

Djalma: É, é isso aí. Agora a gente tem uma idéia do que era. Está lindo, lindo, lindo! É isso aí. Se você, Clóvis, estender até o final o slide.

Clóvis: Eu coloquei dois projetores, vou colocar mais dois.

Djalma: Bota os reflexos do lado da parede do teatro. É isso aí, não tenha dúvida. Olha, ainda bem que eu vim, porque realmente é lindo o que vocês estão fazendo. Eu relutei muito, porque mexe muito comigo.

Sandra: Acho que todo mundo ficou, o músico ficou emocionado, o Walmor ficou muito emocionado no dia que ouviu a fita.

Djalma: Eu não quero ouvir.

Sandra: Só um pouquinho, Djalma.

Djalma: Só se você me emprestar. Eu ouço na minha casa. Me empresta o texto e eu vou destrinchá-lo pra você. Você não quer gravar uma fitinha pra mim, e o texto? É difícil, porque os slides não estão todos.

Obs: Nesse momento, eu coloco a gravação assim mesmo para Djalma ouvir. Daí para a frente, fica muito difícil transcrever, pois há pausas enormes, comentários de trechos que só fazem sentido com a imagem. No entanto, essas informações foram importantíssimas para a reconstituição de detalhes.

FAUZI ARAP

28 DE ABRIL DE 2003
LOCAL: RESIDÊNCIA DO ENTREVISTADO

Sandra: Como você conheceu o Flávio Império?

Fauzi: Como eu conheci o Flávio? Eu o conheci a distância, admirava muito o Flávio, tinha um medo, respeito, eu tinha a impressão que eu não estava à altura de dialogar como ele, ele me parecia muito mais culto do que eu, e eu não percebia naquele momento que essa dificuldade era recíproca, ele tinha alguma timidez também. Então havia uma certa distância, e ele se escondia da sua timidez com uma máscara de pessoa muito culta – não só pra mim, mas para todas as pessoas –, então eu confundia essa máscara com a identidade real dele, que não era nada daquilo. Então, só muitos anos depois é que a gente se aproximou, pouco depois que o Living chegou, onde ele deu uma virada na vida dele, e esse desmascaramento dele aproximou sobremaneira a gente, a gente ficou muito cúmplice. Desmascaramento no sentido de que ele começou a ter experiência tipo paranormais que... é pelas quais eu me interessava há muito tempo. (Você já se interessava por isso nessa época?) Eu já me interessava desde 63, e ele veio a se interessar em 70, sete anos depois. Eu me interessava de forma solitária, porque quase toda a classe teatral antes do golpe de 64 era muito politizada e muito materialista. Então eu era um desgarrado, não é? São coisas que eu conto no meu livro também. Mas em 70, com as experiências que ele viveu ao lado Living. (Quer dizer que você não participou?) Não, não, o Living eu não participei no momento de pico com ele, eu fui numa reunião quando o Living se separou do Zé Celso e a Ruth Escobar adotou o Living; então eu fui numa reunião ou duas pra conhecê-los e tal, porque ela estava tentando formar um novo grupo que pudesse trabalhar com eles, já que com o Oficina não tinha dado certo. Mas o Flávio pegou eles bem no início e a figura do Julien Beck provocou nele uma reação psicológica muito forte, acho que ele projetou uma figura paterna, ele foi muito rejeitado, por... aquele talento crítico, eu conto isso no meu livro, aquele talento crítico que sempre serviu a ele como um *glamour*, um charme que o Zé Celso adorava, que o Boal adorava, o pessoal do Living rejeitou,

abominou e projetou nele uma figura malévola, como se ele fosse um demônio do grupo, dentro de um comportamento meio místico. (Então ele perdeu o chão.) Perdeu o chão, perdeu o chão justamente porque ele costumava ser aceito nessa postura crítica, e lá eles negaram totalmente a crítica, e não tinha outra, e aí desmontou ele, e foi nesse momento que a gente se aproximou.

Eu não sei como... eu fui um dia na casa dele, é porque naquela época também as pessoas circulavam muito de casa em casa, enfim, né? E aí um dia eu estive com ele em algum lugar, não sei se foi na casa dele, aí ele me contou experiências e tal, e são coisas que tem no meu livro, até uma carta que ele vem a escrever pra mim, porque eu mesmo acabei fazendo o papel de fio terra diante dele, quando ele teve experiências muito fortes, por prudência eu falava: “Flávio segura, no livro eu detalho isso, acho que no livro você pode se valer do livro e tal”. Relê o capítulo dele, mas acho que tem um capítulo mais dele que não é o *Rosa dos Ventos*. O capítulo tem o nome dele? Tem um capítulo anterior ao *Rosa dos Ventos*, que eu relato essas coisas; tem carta do Flávio e tal; tem um capítulo que é bem centrado no Flávio, que é a forma que eu estruturei o livro. Então o *Rosa dos Ventos* já não é o Flávio, já é a Bethânia. Tem um pouquinho do Flávio, mas tem um capítulo que eu centro no Flávio, tem um fragmento de uma carta dele que ele me escreveu, nessa época da aproximação da gente, carta que ele escreveu. Me parece que é até anterior ao *Rosa dos Ventos*, sabe? É uma coisa assim, acho que vai ser útil pra você.

Fauzi leu o capítulo 9 – Teatro Vivo, do livro *Mare Nostrum*, pág. 105. Paramos a gravação.

Retomamos a gravação. Fauzi continua falando ainda do seu encontro com Flávio Império.

Fauzi: Desse universo que eu havia conhecido sete anos atrás. Então, funcionava como um irmão mais velho, uma pessoa mais experientinha, né? Naquele momento pra mim é surpresa. Então houve assim uma subversão e essa entrega do Flávio, ele tinha um lado que apareceu nessa época que não era nada intelectual, ele queria as coisas simples, ele queria a Loira, abaixou a guarda, ele desarmou, então a gente ficou muito amigo nessa época, até porque o Boal

estava exilado, o Zé Celso estava fora, isso foi em 70, começou em 70, e em 71 a gente fez *Rosa dos Ventos*.

Uma coisa que estava contando pra Silvana quando ela tocou no assunto, o *Labirinto*... ele... ele é subproduto, subproduto... eu não quero falar num sentido de diminuir a importância do *Labirinto*, o *Labirinto* era como o *Rosa dos Ventos*, do Flávio.

É porque ele ficou muito chateado, *Rosa dos Ventos* foi um sucesso extraordinário, mas ele ficou muito infeliz com o resultado cenográfico, embora fosse pra nós impecável. O cenário não tinha brilho, coisa que ele incluiu, o *Labirinto* era um cenário cheio de luz, mas pra nós e pra Bethânia o cenário do *Rosa dos Ventos* foi maravilha porque inaugurou um momento da vida da Bethânia, que é o seguinte: normalmente ela fazia descalça o *show*, mas fazia no palco, aí o Flávio criou tapete pra ela porque ela trabalhava descalça. Desde então, nunca mais ela trabalhou sem algum chão especial pra ela, todos os *shows* dela sempre tem um tipo de... quer dizer, às vezes um *show* onde ela vai cantar com o Gil com Caetano na concha acústica da Bahia talvez não tenha, mas normalmente sempre tem um chão. Então o Flávio e eu que inauguramos esse conforto, sempre um chão especial, e é esse chão que o Flávio fez depois no *Labirinto*, e me parece veio a fazer na *Cena Muda*; ele criou um chão todo misterioso que refletia luz, até era uma complicação pra iluminar, e o chão opaco do *Rosa dos Ventos*, que tinha deixado ele muito insatisfeito, pra nós era até mais confortável como espetáculo num certo sentido, embora o outro desse um resultado visual é... que eu não chego a dizer que competia com a cantora, mas que era muito mais presente esse elemento visual, porque o chão da peça *Cena Muda* era tão misterioso, que o refletor, a luz, batia no chão e aparecia a imagem da Bethânia de cabeça pra baixo, que é uma coisa estranha, um vulto sobre o telão do fundo; então criava uma coisa fantasmagórica bonita, envolvente que agradava muito mais o Flávio, porque ele voltou a utilizar esse chão no *Estranha Forma de Vida* e em outros *shows*, aí ele só adotava esse chão, que ele inaugurou no *Labirinto*, insatisfeito com o resultado do chão do *Rosa dos Ventos*. Eu me lembro dele me dizendo: “Fiquei um mês de cama depois da estréia do *Rosa dos*

Ventos". Era pela economia da produção, porque nenhum de nós imaginava... a produção gastou um pouco, mas naquele momento a Bethânia não era esse fenômeno de bilheteria. O *Rosa dos Ventos* marcou esse salto de qualidade profissional da Bethânia, então se todo mundo soubesse o sucesso que vinha, teriam gastado muito mais com o Flávio, mas havia no espetáculo... tudo que o Flávio fez eu adorava, eu adorava, e servia lindamente o espetáculo, haviam projeções de *slides*, de fotos que criavam uma luz e que não estava no chão, você entendeu? Era até mais adequado àquele espetáculo naquele momento, todos os outros espetáculos que a gente fez não tinha *slide*, não tinha projeção; mas, naquele, as projeções eram a parte integrada. Uma fotógrafa muito amiga da Bethânia, Marisa Álvares de Lima, tirou fotos da Bethânia olhando para os elementos, dirigida um pouco pelo Flávio, então era Bethânia com as pedras, Bethânia com o fogo, Bethânia com a água, e aquilo ia sendo projetado e havia uma coisa bonita, que acho que o Flávio tinha gostado e deve ter repetido no *Labirinto*. Na véspera de estréia eu falei: "Flávio, eu quero escrever o nome de cada bloco do espetáculo, então de vez em quando ia aparecendo fotos e aparecia assim: água; no outro bloco ia aparecendo umas fotos e aparecia: terra, enquanto eles estavam tocando, cantando, então resultava uma coisa muito envolvente, e muito, muito rica, muito bonita, muito adequada àquele momento. Até àquele momento ninguém tinha usado, e o Flávio usou cinco elementos no espetáculo dele, no *Labirinto*. Então havia essa proximidade. (Eu não sabia que o Flávio tinha ficado insatisfeito com o chão.) Ele ficou insatisfeito, e aquilo me espantava muito, porque o resultado era tão... o sucesso tão... irrecusável, tão maravilhoso que eu nunca poderia imaginar, na época, que ele teria ficado insatisfeito.

Sandra: No livro você diz que tirou uma partizinha (porcentagem de bilheteria) para o pessoal da Casa das Palmeiras, por ter utilizado algumas pinturas deles durante o espetáculo.

Fauzi: Foi, no caso... entre as projeções com fotos da Bethânia, em alguns momentos perto do final, eu usei um bloco de imagens do... aquilo que eu conto no livro. Mas na época eu era descuidado. Por exemplo, o Flávio possivelmente

não teria ganhado o bastante pra fazer o cenário e eu não cuidei disso, pela minha inexperiência, por um lado meio avoado, e pronto, foi um sucesso extraordinário, quer dizer, eu acabei... enfim... mas aí era falta de experiência minha, dele também, a gente era meio avoado pra lidar com dinheiro, com tudo enfim, entendeu? Tinha aquele lado mais *hippie* de drogas, que ajudava essa postura desapegada, que beneficiava muito a qualidade do resultado, mas a gente parecia dois tontos, exatamente.

Sandra: Você assistiu *Labirinto*?

Fauzi: Assisti, eu achei lindo, achei bonito, mas a projeção, aquela coisa da projeção era uma coisa muito... muito... que ele fez com Djalma, com as fotos, era uma coisa de uma beleza estonteante, eu diria que era uma beleza que esmagava o Walmor. Eu achava excessiva a beleza do cenário, é porque o Walmor ficava lá, mas foi uma impressão subjetiva minha como diretor, um lado mais careta meu, um lado de valorização da palavra, que eu talvez, se eu tivesse co-dirigido com o Flávio, proporia uma alternância entre aquela beleza de luz e fechar um pouco em alguns momentos pra deixar o solo do Walmor. Talvez ele fizesse isso, mas a beleza estupenda do cenário me deixou... perplexo, entendeu? E aí tem um episódio até, na relação dele com o Walmor, que é um pouco invasivo da minha parte contar, porque logo depois o Walmor foi viajar, tirou os músicos. Eu acho que ele não deve ter levado todas as projeções, nem nada, era lindo, a presença no espetáculo da Vivian, mulher do Serginho, ela fazia uns *tai-chis*, ela ficava uma presença... como se fosse uma musa do Flávio, uma delicadeza. Então o espetáculo era muito bonito, eu gostei, mas eu olhei com alguma estranheza, porque assim como a gente não era muito hábil pra pensar no dinheiro, o lado econômico das coisas, talvez eu fosse um pouco mais que o Flávio, tivesse o pé um pouquinho mais no chão, de repente não ousar tanto, sabedor que ficaria difícil pra viajar, entendeu? Então... porque é diferente; a grande diferença até foi uma ficha que me caiu na época que eu fiz *Rosa dos Ventos*, que eu até no programa dizia que o *Rosa dos Ventos* era teatro, que eu não queria nem saber, e o *Rosa dos Ventos* foi tratado como teatro, até aqui em São Paulo o Sábato Magaldi fez crítica, porque eu quis chamar de teatro aquilo, eu tive um certo crédito, porque

como a Bethânia tinha feito muitos espetáculos teatrais musicais com o Boal, e eu de repente fiz um espetáculo teatral musical com microfones que o Boal não usava, um monte de coisa, com conjunto, com uma superprodução, e havia na retaguarda a indústria fonográfica, que bem ou mal é uma indústria, como a televisão é uma indústria, então isso facilitava. A Bethânia tinha o disco, a Bethânia é uma cantora, as pessoas iam, gostavam, se divertiam, se emocionavam, acontecia tudo ao mesmo tempo. Já no caso do teatro, o Flávio e o Walmor, embora ele tenha projetado um pouco fazer um *Rosa dos Ventos*, e talvez inconscientemente até no sentido do sucesso, da realização e tal, o fato do Walmor ser do teatro, o teatro tem um universo economicamente mais acanhado que a música, né? Então é nesse sentido que se eu tivesse me envolvido na produção, o meu lado careta ia dizer “não vamos tanto, vamos um pouco menos, pra ser portátil, pro Walmor poder viajar”, assim por diante, mas tudo bem.

Fauzi: Ah! E *Os Fuzis*, eu acabei não falando dos *Fuzis*, que é anterior, porque *Os Fuzis...* é até uma coincidência curiosa no tempo, se é que eu não estou me enganando, eu tenho a impressão que foi no Rio de Janeiro, eu posso estar equivocado, o primeiro *show* que eu dirigi da Bethânia, no Rio de Janeiro, foi em 67, num teatro pequeno. Era um *showzinho* pobrinho, fazia sucesso artístico, mas não entupia de gente, a gente não ganhava dinheiro, era assim que nem produção alternativa, cult de sucesso. E eu tenho impressão que o Flávio fez *Os Fuzis* no mesmo teatro, se não me engano, ou na mesma época ou pouco depois. (No Rio?) É, você acha que não? (Eu não tenho nenhum registro.) Eu tenho a impressão que eles deram uma passadinha pelo Rio, porque isso está na minha cabeça, eu posso estar equivocado, eu me lembro porque o teatro era meio michinho, vai ver que eles foram escondidos, ou pela censura eles apagaram da própria memória. Eu tenho impressão que eles deram uma ligeira passadinha pelo Rio, ou cogitaram. Eu me lembro de haver essa cogitação de fazer o espetáculo lá, eu vi o espetáculo aqui, no Ruth Escobar, me parece, e eu fiquei encantado com o espetáculo, e quando eu vi esse *Os Fuzis* do Flávio, eu achei um dos maiores espetáculos que eu tinha visto na vida, eu fiquei eletrizado, e nessa época eu ainda não era amigo do Flávio, eu era admirador a distância. A gente já havia

conversado, alguns anos antes ele foi assistir uma peça do Pinter, *O Inoportuno*, que o Abujamra dirigiu e que eu fiz como ator, e na saída ele me pegou, eu não sabia que aquilo era uma admiração por mim, ele me pegou, saiu comigo e ficou falando mal do espetáculo a noite toda, mas era porque ele tinha adorado, e eu na época não entendia. Ele, de alguma forma, quando gostava muito de alguma coisa ele criticava, porque eu achei fascinante ele ter saído comigo, a gente ter ficado horas a fio, e talvez tenha sido a primeira grande conversa que eu tive com ele, eu me lembro de... antes de uma passeata eu ficar ajudando ele colar umas coisa, uns cartazes em cima do Arena, num tempo que a gente era tímido, nenhum dos dois abria a boca, e essa vez que ele foi assistir *O Inoportuno*, ele conversou muito comigo e falou muito mal, mas não falava mal de mim, falava um pouco mal da direção talvez, mas aí a gente foi se tornar amigo mesmo em 70, que é posterior ao *Inoportuno*, posterior aos *Fuzis*. Eu, quando eu vi os *Fuzis* achei um dos espetáculos mais belos, a Myrian Muniz, eu me lembro da Myrian comentando daquele jeito dela, que você conhece também, que ela falava assim: “Fauzi, ele resolveu botar seis mãos”. Eu achei que era loucura, e quando eu fui ver, achei genial, porque as mãos iam procurar fuzis embaixo da cadeira do espectador, assim como algumas vezes em espetáculos do Zé Celso, até no *Roda Viva*, chacoalhavam pessoas e tal, mas a coisa do Flávio não era invasiva, não tocavam na gente, havia uma indução muito inteligente, pra que a gente se tornasse a mãe Carrar, a gente se tornasse a pessoa que lava as mãos, então era uma solução de gênio do Flávio, e o que eu posso dizer é que, na época dos *Fuzis*, o Flávio estava muito envolvido com um grupo de atores com o qual ele trabalhou, estava muito envolvido com a temática da peça, e fez um trabalho apaixonado e apaixonante, e foi... é um espetáculo ímpar, um espetáculo tipo fora de série, pela verdade que ele expunha, sabe? Têm espetáculos que são singulares, são únicos, *Morte e Vida Severina*, primeira montagem, tinha essa qualidade. A gente via alunos fazendo um espetáculo, eu já era profissional há uns poucos anos, dois ou três anos, eu tive vergonha de ser ator profissional, não pela qualidade técnica dos atores, mas pela integração entre o artista e a mensagem que ele veiculava. Então havia uma paixão genuína integrada dos atores com aquilo que eles faziam, que era melhor

que qualquer teatro profissional, e da mesma forma o espetáculo do Flávio me provocou o mesmo impacto, no sentido de uma coisa única também, então eu sou apaixonado pelos *Fuzis*, o *Labirinto* é um espetáculo memorável, lindo, deslumbrante, é deslumbrante, o *Labirinto* era muito bonito, mas era mais sofisticado, era mais..., e não eram amadores. Então o impacto que *Os Fuzis* teve sobre mim foi maior que o *Labirinto*. Mais político até, mas eu diria até que nessa comunhão havia uma ligação religiosa, no sentido *jungiano*, do grupo que fez *Morte e Vida* com Silney Siqueira, o Chico Buarque e o Roberto Freire; havia uma comunhão, uma integração única, difícil de se alcançar.

Sandra: Fauzi, você que fez sete trabalhos, você trabalhou com o Flávio em sete espetáculos, você vê alguma interferência, por exemplo a cenografia dele interferindo na sua direção, ou você não tinha esse atrito com ele? Como é que funcionava?

Fauzi: Não, eu trabalhava com ele de forma muito fluente, muito... eu implico com cenário que quer roubar o espetáculo, os cenários do Flávio eram extremamente belos, mas ele não era invasivo com a direção, não é? Ele complementava, ele batia uma bola legal. Nosso primeiro trabalho, *Pano de Boca*, eu convidei o Flávio, ele recusou, ele morava numa comunidade com a Loira, com todo mundo. Aí eu ia fazer com outra pessoa e essa outra pessoa me aprontou, deu uma de estrela. Eu fiquei puto, desesperado, eu estava com uma fama de criador de caso, alguma coisa assim, e eu não podia correr o risco de algum incidente assim, a pessoa queria me impor um cenário que eu não queria, então eu fui e apelei ao Flávio, mas em cima da hora, e ele topou; pra ele foi um prazer fazer o cenário do *Pano de Boca* porque ele levou a Loira, levou todo mundo que morava na comunidade com ele; ele morava na Aclimação, ele levou todo mundo. Eu expliquei pra ele a estrutura do que eu queria pro cenário, ele assumiu lindamente, que era... eu falei Flávio eu quero assim... pra mim *Pano de Pano*, que tinha um subtítulo de um concerto com “s” e de teatro com “th”... esse concerto era no sentido de que eu achava que a normalidade é análoga ao espetáculo num palco italiano, é quando tem palco e platéia, naquela época dos *hippies* e tal e com a repressão política, o teatro começou sofrer uma desintegração muito grande em toda parte em São

Paulo, no Rio. Em toda parte, todo mundo já não queria palco, não queria platéia nem nada; eu tinha escrito um texto que procurava recuperar um fio da meada, que era o *Pano de boca*, então eu falei: “Flávio, eu acho que o chão que está sob o solo do palco é o circo”; então eu queria areia, ele botou areia e botou uma coisa meio redonda. “E em cima eu quero um palco como se tivesse passado um terremoto”; então ele colocou uma série de praticáveis, porque o cenário era feito de lixo. Além disso, ele pegou todo o grupo dele que morava com ele na Aclimação e saiu por todos os lixões de São Paulo, e ele decorou o teatro inteiro, parecia uma capela da igreja de Nossa Senhora Aparecida. É... isso ele criou e ficou lindo, e parecia... sabe aquela coisa de ex-votos? Onde a pessoa que conseguiu um milagre põe uma coisinha? Ele pegou e forrou o teatro porque o teto do teatro era muito feio; ele aproveitou para esconder o que era feio do teto do teatro e fez um cenário que mereceria que a gente o abrisse para uma visita pública cobrando ingresso de tão belo que era. Então no palco onde se passava a peça ele criou exatamente a estrutura que eu pedi; é, eu tinha essa facilidade, ele me compreendia, vários cenógrafos com quem eu trabalhei, alguns eu cheguei a trabalhar bem, outros menos bem, mas com o Flávio eu tinha uma facilidade de trabalho, eu fluía, era maravilhoso; algumas vezes a gente teve alguns pequenos atritos. Depois, no show da Maria Bethânia, se não me engano, eu queria um figurino da Bethânia que fosse... mas a culpa não era dele nem minha, era da própria Bethânia e de um *entourage* dela, porque eu queria um figurino x, encomendei pro Flávio, mas o *entourage* queria figurino y, aí o Flávio fazia o jogo do *entourage*, aí eu ficava puto. E houve naquele momento algumas sereias cantando no ouvido do Flávio e até levaram ele pra dirigir um *show* da Gal Costa, que ele dirigiu sozinho, né? E que ele se aborreceu muito, acho que ele não assistiu nem a estréia, porque aquilo que eu filtrava, que era a pressão da produção, naquele momento recaiu sobre ele, então, se é que havia alguma diferença maior entre nós, eu tinha um anticorpo um pouco melhorzinho pra lidar com essa pressão, eu considerava isso de uma forma um pouco mais protegida que o Flávio. O Flávio numa situação protegida ideal, como no caso dos *Fuzis*, ele era um criador estupendo porque todo mundo fazia o jogo dele e o obedecia,

porque acho que houve momentos onde eu o animava a dirigir, sei lá, e acho até que ele se retraía, porque ele preferia não. Você me perguntou sobre a importância do cenário dele, isso eu escrevi... eu acho que naquele artigo ele adorou, quando eu escrevi aquele artigo, ele falou assim: “Acho que você vai ser o meu primeiro prefaciador e último”. Sei lá, como seu eu fosse o biógrafo dele, o prefaciador dele exclusivo, por não haver outro, né? De repente. Mas de qualquer forma uma coisa que eu falei e faz jus a ele é que a participação dele era tão integrada com a direção, que era quase uma co-autoria, mas não no sentido de interferência, mas no sentido de fazer o jogo do diretor.

Eu fiz *Andorra* do Zé Celso, com direção do Zé Celso e cenário do Flávio, e eu me lembro do Flávio ajudando o Zé Celso remarcar umas cenas em vésperas de estréia, mas não era invasivo do Flávio, era o Zé Celso que pedia, porque ele era assim, ah! É isso que eu vou dizer... e acho que é bonito, e pra mim me parece o ideal de felicidade, não havia o sentimento de propriedade e nem competição, então isso é meu, aquilo é teu, isso é o cenário... então, nos *Doces Bárbaros*, que eu não dirigi, mas ajudei como colaborador, ele falou assim: “Fauzi pede pra Bethânia e pra Gal abrirem, não pro Gil e pro Caetano abrirem a cortininha da entrada dos dois”, porque era como se fosse uma tenda, pra Bethânia e a Gal passarem correndo. Então fui lá pedir para dois, porque eu estava lá dando uma força, uma colaboração, eu marquei uma ou duas músicas, eu não dirigi, não fiz o espetáculo, eu tinha sido convidado, mas me desentendi com a produção e me ofereci como colaborador. Então, antes da estréia e nos ensaios gerais eu estava presente e o Flávio aproveitou na sua relativa timidez pra pedir que eu falasse com eles pra eles fazerem algumas coisas assim, e eu falei, então a gente tinha essa cumplicidade, que pra mim era ideal.

Quando a gente fez *Um Ponto de Luz*, ele trouxe o Cláudio Luchesi, me parece pra trabalhar com ele, e isso me criou problemas, houve até alguns problemas entre nós, porque quando eu vi, eu estava dialogando com o Cláudio Luchesi e não com ele. Então, o cenário ficou estupidamente lindo, mas as coisas não fluíram como quando éramos eu e ele sós, ou então eu, ele e a Loira, um grupo, mas era ele o interlocutor; e no caso do *Um Ponto de Luz*, ele estava

numa crise pessoal, e ele me empurrava o Cláudio Luchesi, o que me desgostava muito. E houve um incidente em véspera de estréia, o Luchesi criou uma projeção que não ficou bonita e eu optei por não incluir no espetáculo, e isso criou uma crise em véspera de estréia, talvez se fosse hoje talvez eu tivesse tido uma habilidade diplomática maior, um pouco mais maduro, um pouco mais... consciente de lidar com essas coisas, mas o que me incomodava eu falava assim: “Eu quero um cenário do Flávio”; e, de repente, batendo o olho, eu via que era do Luchesi, mas não era preconceito com o Luchesi, entendeu? Era o Flávio querendo dar uma força pro Luchesi, então isso criou um pouco... uma dificuldade entre nós no *Um Ponto de Luz*. Depois disso, a gente quase fez um Tennense Willians com a Tonia Carrero; ela mudou de idéia, convidou outro diretor e fez com outra pessoa. Mas, num primeiro momento, acho que foi perto de *Um Ponto de Luz*, eu me lembro de eu e o Flávio no Rio, eu falei: “Flávio, a Tonia convidou você e tal pra fazer...”. Nessa época ela já tinha convidado ele também, depois ela quis voltar, eu quase voltei, mas aí eu não podia mais convidar o Flávio, porque ela já tinha convidado um cenógrafo argentino que estava na moda, que morava na França, uma confusão, uma chatice, eu acabei largando também. Quer dizer, ela me convidou, desconvidou, depois re-convidou, mas aí já com o cenógrafo dela, e aí eu fui, mas não por causa do cenógrafo, porque ele nem estava aqui coitado, mas eu tinha que fazer teste pra escolher, o elenco era grande, aí eu escolhi uma atriz, depois ela quis tirar a atriz, mas isso já não tem nada a ver com o Flávio.

Mas é aquilo que você perguntou lá atrás, o Flávio tinha, sem ser invasivo, sem competir com o diretor, ele tinha um espírito de colaboração inteligente, afetiva, integrada com o diretor, que tornava ele um parceiro único. Quem trabalhava com ele eu desconfio seja o Zé Celso ou o Boal, não queria outro não.

Sandra: Ele dizia que tinha uma luzinha que se acendia geralmente quando tudo ficava na mão do diretor.

Fauzi: Talvez... talvez, isso ele tinha escrito mais referido a diretores mais estranhos, menos íntimos dele. Eu tenho certeza que com o Boal ele devia falar quase tudo; se não falava com o Boal, falava com o Paulo José, porque era um

grupo muito integrado no Arena. E a mesma coisa no Oficina, porque se não falava com o Zé Celso, falava com o Fernando Peixoto, com o Renato Borghi, comigo às vezes ele não falava tudo, era, por exemplo, assim: ele omitia, talvez pra não fazer fofoca, que tinha havido uma contra ordem da equipe ou da Bethânia quanto ao figurino que eu tinha encomendado, você entendeu? Eu tinha encomendado um casaco de peles da Broadway antigo e eles escolheram um casaco de peles curto que estava na moda, que era ridículo, porque eu queria o clichê da Broadway no palco, não é? Mas aí foi... enfim, essa coisa toda.

Sandra: Fauzi, na entrevista que o Gianni deu para o meu trabalho ele diz que pra ele existem duas pilastras da cenografia no Brasil: uma Santa Rosa e o Flávio (Que coisa linda!). Você concorda com isso?

Fauzi: Eu em primeira instância concordo, eu falo assim: ele tem toda razão, depois eu lembro que tem cenógrafos maravilhosos, o Eichbauer, mas eu sinto que o Flávio era de uma entrega braçal a cada espetáculo que ele fazia, de uma entrega de alma, que às vezes ele ficava convalescendo de um cenário ou ele ficava doente que nem no *Rosa dos Ventos*. E teve um tempo que ele aprendeu, ele criou uma técnica que era assim: como ele ficava muito possuído pelo espetáculo, ele ficava pintando um mês abobrinha para a energia assentar; então, esse tipo de entrega pro teatro é apaixonante, entendeu? E eu acho que também... por ocasião de uma viagem ao exterior, acho que o Celso Nunes arrumou uma bolsa pra ele, ele foi pro Estados Unidos e ele voltou deprimido... Quase pelo choque cultural, por ter testemunhado quanto ele fazia fisicamente aqui alguma coisa que lá no Estados Unidos apertava um botão e o palco virava, abria, o cenário subia, descia, a pobreza da gente. Então ele voltou, na época ele passou alguns meses convalescendo, e me parece até... eu desconfio que ali houve uma coincidência no tempo com o início da doença que o vitimou, entende? Como isso tivesse nascido dessa coisa, desse abismo... enfim, agora isso que o Gianni Ratto fala, eu só me coloco em suspensão pelo tanto que eu gostava dele por um lado, mas um pouco menos esse lado de gostar, mas pelo tanto de facilidade, de segurança que ele me dava quando eu trabalhava com ele. Quando eu trabalhava com ele, eu me sentia seguro de que a cenografia não ia cair que

nem trambolho na minha cabeça; eu tive alguns espetáculos que abortaram por desastres cenográficos, pela correria, pela economia. Muitas vezes a coisa vai ficando pronta na última hora, e com o Flávio o nascimento do espetáculo com o cenário era orgânico, eu acho isso insubstituível, então, por mais que existam cenógrafos competentes, excelentes, maravilhosos, o Serroni que foi aluno dele, que adora ele. Ele tinha uma capacidade de improvisação, foi uma das primeiras coisas que eu falei pra você, ele tinha uma antena a mais, não é?

Terminamos a entrevista, o Fauzi tinha um compromisso, mas ele me falou na saída que, às vezes, ainda se pega pensando no Flávio e que sente uma saudade muito grande.

JOSÉ EDUARDO NAZÁRIO

21 DE OUTUBRO DE 2003
LOCAL: RESIDÊNCIA DA ENTREVISTADORA

Sandra: José Eduardo, me conta como foi trabalhar no espetáculo *Labirinto*. O Palhinha (Sidney Valle) já contou em sua entrevista um pouco da história de vocês como grupo.

Nazário: Exatamente, a gente tinha um grupo, o Peter, o Palhinha, o Guilherme Vergueiro, Ion Muniz e eu. Enfim, eu cheguei nessa peça talvez um pouquinho depois que eles já estavam trabalhando, mas eu ainda tive a oportunidade de participar de algumas composições, do espetáculo. Aí houve alguns ensaios. Pra mim não foram nem muitos ensaios, eles já estavam antes fazendo algumas coisas lá. Aí começamos, e a peça estreou, e era interessante pra época, acho que era bem avançada, essa integração da poesia, 1973, né? Acho que era bem avançado, inovador, tinham poucos espetáculos. São Paulo naquela época vivia um momento ainda bem difícil culturalmente. De 67 pra frente a coisa começou a ficar realmente muito ruim, foi piorando cada vez mais, por causa da censura, por causa de... Enfim, as pessoas não saíam na rua pra se divertir com medo, porque tinha muito exército por toda parte, muita polícia. Acontecia aquelas coisas, que a gente ficava sabendo, de gente inocente que morria, sem mais nem menos, e também não acontecia nada, porque tinha uma impunidade muito grande, o esquadrão da morte, tudo isso estava rolando. Então o espetáculo naquela época era pra uma elite cultural, para o pessoal de teatro. (Não era um espetáculo revolucionário.) Não, nem podia ser, não tinha como, era uma coisa mais voltada para o espiritual. Me lembro que nessa época eu estava começando a fazer ioga, e tinha muita coisa a ver com esse outro lado, assim místico, bem místico, e bonito, não deixava de ser bonito. A proposta no todo era bem inovadora, a música era bem interessante também. A gente curtiu o que a gente estava fazendo, porque... (Jazzística.) Era, então, quer dizer, incorporou aquilo que a gente estava propondo fazer na época musicalmente, aquilo entrou exatamente dentro do espetáculo, e por isso era interessante, foi uma pena que não tenha durado tanto, talvez até porque não havia um público realmente como existe hoje, um público que frequenta, que vai, que procura, interessado e tal, né?

Sandra: Em algum momento a censura foi até lá?

Nazário: Não sei te dizer, de qualquer maneira ela teve que passar pela censura sim, tinha que ter um certificado de liberação, tinha um certificado que eu me lembro, tudo tinha que passar e ser aprovado, para depois ser colocado em cartaz, até música instrumental, a gente sabe... O Rubinho do Zimbo Trio, a gente deu uma entrevista juntos pra uma revista, e ele falou que até música instrumental, que não tinha letra... Uma vez censuraram só porque o compositor era... sei lá, o Chico Buarque, mas não tinha letra, era só música, então era uma coisa mesmo complicada pra você trabalhar. Mas foi gostoso, e acho que as pessoas que tiveram a oportunidade de assistir saíram bem satisfeitas. A gente tinha um retorno muito legal do público.

Sandra: E do Flávio você lembra o quê?

Nazário: Eu lembro dele no dia-a-dia. No dia-a-dia a gente conversava...

Sandra: A música foi composta mais com improvisos, não foi?

Nazário: Foi. A gente tinha bastante liberdade, nunca era uma coisa assim de... isso não. A gente teve na parte musical muita liberdade pra criar, não havia nenhuma imposição, eu me lembro que a gente estava bem à vontade tocando, e... o Flávio sempre me pareceu muito satisfeito. Ele estava sempre bem com a gente, não houve nenhum clima ruim, nada, porque geralmente sempre rola isso no espetáculo, alguns atritos. A minha lembrança é de uma coisa tranquila, de ter feito um trabalho bem legal, se a gente tivesse numa situação boa, essa peça poderia ter ficado muito tempo em cartaz, ter ido pra outros lugares, não sei qual era o plano do Walmor em relação a isso. (Ele não levou adiante por causas dos custos.) Os gastos da peça, então a gente gravou uma fita no estúdio, foi isso que aconteceu, a gente fez um trabalho pra ele que foi fazer a trilha... Não sei se você tem esse material, se você conhece. (Esse material gravado posteriormente, não.) O que era justamente pra quando ele fosse viajar, ele tivesse a trilha, o material todo, e ele sozinho com a fita. Ele poderia levar só o cenário. Depois que terminou a gente não teve mais contato. Depois disso aí cada um foi para um lado. Nunca mais vi o Flávio, depois soube que ele tinha ficado doente, aí soube da morte dele

também pelo jornal, mas não tive mais contato com ele não, e o pessoal de música geralmente faz música e só junta com outras coisas quando está fazendo. Depois disso eu fui trabalhar com o Hermeto Pascoal, em 73 mesmo. Aí era 24 horas por dia Hermeto, sete dias por semana. Fiquei quatro anos lá. A minha carreira na música instrumental vem desde criança, desde os 13 anos de idade, eu sempre procurei vestir essa camisa da música instrumental, que é muito complicado aqui, mas era o meu sonho, eu estava indo inclusive pro Estados Unidos nessa época. Eu deixei de ir para os Estados Unidos por causa do grupo do Hermeto, e foi logo que terminou a peça do Walmor, eu tinha a oportunidade de ir pra região de Minneapolis, já estava tudo certo, visto, trabalho temporário, tudo certinho, mas o Hermeto me chamou, eu abandonei a viagem, porque o meu sonho era realmente tocar com ele, ele estava no auge, estava tocando muito mesmo... (E valeu a pena?) Ah! Com certeza! Então começou uma trajetória minha, da música instrumental, que vem até hoje.

Sandra: E antes desse trabalho com o Walmor, você já conhecia o Flávio?

Nazário: Não, eu conheci na peça, eu não sei qual dos meninos quem foi que fez... não sei se você sabe isso... (Acho que foi o Palhinha.) Foi o Palhinha que fez o contato? É porque esse grupo estava trabalhando junto, estávamos convivendo. E também não tinha muita gente aqui fazendo esse tipo de coisa, o pessoal ou estava mais voltado pra música comercial, ou estava indo pra fora do Brasil, viajando. O êxodo começou anos antes, aquela coisa da ditadura, e o pessoal começou a se mandar. E agente ficou, e eu era até um pouco mais experiente, porque eu comecei muito cedo, com 13 anos eu já estava na televisão, estava fazendo programas na TV Record, Tupi, Excelsior, então eu já estava na vida profissional e tocando com caras muito mais velhos do que eu, experientes e tudo, e esse pessoal estava começando, o Guilherme, o Palhinha, ainda eram novinhos, mas eles não tinham ainda essa experiência que eu já tinha, então eu me lembro que no começo até foi um pouco difícil, porque eu já tinha um *background*, de tocar com uns caras muito bons, de nome e tudo, aí eu peguei a moçada assim... a gente tinha que ter uma paciência, porque estava acostumado a ouvir tudo redondo... mas eles foram, estão aí até hoje, que dizer, cresceram e

desenvolveram e tudo... acho que a peça foi uma coisa importante pra todos, porque foi também uma forma da gente trabalhar bastante, fazer, procurar... (Vocês ensaiavam bastante?) A gente ensaiava. Agora o repertório da peça foi uma coisa que exigiu uma concentração específica pra isso. A gente tocava jazz, bossa nova, um pouco de jazz rock, que estava também começando na época, estava em evidência, mas a música da peça foi um trabalho de composição também, a gente compôs as coisas pro espetáculo, eu me lembro até que eu me escrevi na época na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, eu tinha composto algumas coisas, e foi assim, e logo depois parece que aquele prédio foi desativado, né? Foi uma das últimas coisas que aconteceu lá se não me engano, era um espaço interessante ali.

Sandra: E durante esse tempo que vocês estavam ensaiando, paralelamente, o Flávio estava dirigindo o Walmor?

Nazário: Ah! Sim, eu me lembro que nos ensaios com certeza, todas as marcações, as interpretações, o Flávio sempre parava o ensaio, falava alguma coisa, discutia alguma coisa com o Walmor, o tempo todo ele estava lá com a gente, estava o tempo todo lá presente, participando ativamente de tudo que estava acontecendo, cenário e tal...

Sandra: Você se lembra de alguma coisa... porque a Maria Thereza diz que a peça foi dividida em quatro partes, isso era nítido... Por exemplo, na luz, essa mudança era visível?

Nazário: Sim, sim, tudo era alterado conforme o momento, a iluminação era uma coisa muito interessante, todo o trabalho de luz, foi uma coisa muito bem trabalhada, pra dar exatamente esses tons, essas tonalidades diferentes...

Sandra: Você se lembra de algum momento específico?

Nazário: Não especificamente, eu não via a peça de frente, mas as nuances eram bastante evidentes, eu me lembro que tinha uma hora que ficava tudo bem escuro, só ficava uma luzinha no Walmor, era justamente o Barco da Morte, Maiakovski, né? E aí ele ficava... Era um monólogo... Era uma peça difícil, não era fácil. O Walmor é um cara muito bom, um ator excelente, então ele fazia aquilo com muita

maestria, ele realmente dominava o material todo, e ele não era um cara que fazia igual todo dia, entendeu? Que é a coisa que eu mais gosto no artista, porque o artista que faz tudo igualzinho... pra quem nunca viu, pode ser uma coisa interessante, né? O cara vê a primeira vez, o cara vai no outro dia, aí o cara está fazendo a mesma coisa, porque é isso que define a diferença entre artistas e artistas, né? O cara tem uma criatividade tão grande, e eu gosto de trabalhar com gente assim, sempre gostei, eu sempre procurei também fazer isso, eu mesmo procurei me espelhar, e aprender a ser dessa forma, de você estar sempre buscando uma coisinha diferente, que é pra não cair na monotonia, porque se cair na monotonia, um abraço, mas o que era legal é que mantinha pra gente sempre uma expectativa, e a gente improvisava bastante, tinha coisas que eram improvisadas, música improvisada, jazz é música improvisada.

Sandra: Mas eu imaginei que tivesse algumas coisas escritas, que um improviso durante os ensaios virasse uma partitura.

Nazário: O improviso era aquilo, mas que também não eram as mesmas notas no mesmo lugar todo o dia, eu até queria ouvir a música, até para poder comentar com você.

Eu coloco nesse momento (18:30 minutos) o CD com o áudio do espetáculo.

Nazário: Nesse momento (18:59 da entrevista) a gente estava no escuro, a gente não lia partitura, a estrela tinha uma inclinação, ela ficava mais ou menos assim (mais ou menos 1 metro), eu não sei se ela ficava... eu me lembro do Walmor entrando, ele fica um pouco mais alto que a gente, é mais ou menos isso mesmo (mostro também as fotos do cenário reconstituído). Aqui estava o piano, eu entrava por aqui (lado direito do palco). Eu me lembro que a estrela ficava assim na frente, dava pra ver tudo, mas ela ficava mais ou menos assim (1 metro), eles não deviam ver muito a gente, eles deviam ver talvez só a cabecinha, eu tocava sentado na bateria, o Guilherme também, o Palhinha acho que tocava sentado, não sei se ele ficava de pé ou sentado. O Íon e o Peter tocavam de pé. Porque eu acho que a ponta dessa estrela aí, embaixo dela era sólido. O Walmor ia até a ponta da estrela, como é que ele poderia ficar aí de pé com o peso dele, e essa

ponta frágil, eu acho que ela ia mais pra frente, acho que a ponta dela está muito solta, porque senão o limite dele seria esse aqui (mostrando no desenho), pra ele estar em cima do bloco sólido, eu acho que a ponta da estrela tinha essa inclinação, essa ponta inteirona, eu não me lembro dela ser tão pra cá, porque ela estaria pegando o público. (Mas ele tirou duas fileiras. O Djalma disse que foram tiradas duas fileiras da platéia. Ele falou que ela avançava mais ou menos um metro e meio.) Só se então o limite do Walmor era esse aqui, ele não chegava na ponta dela. Aí o Barco da Morte, acho que era nesse ponto aqui, ele ficava agachado. (Tem uma coisa que o Walmor me falou, que aqui no meio da estrela tinha um buraco, e que aqui por trás tinha uma luz que em determina hora, tem um poema que ele fazia deitado com o rosto nesse buraco, ficava uma luz só aqui.) O teatro era assim reto, e tinha a parte de cima, ele era... (eu vou desenhando) (A entrada era aonde?) A entrada era... acho que era pela lateral, não sei dizer exatamente onde era a porta, mas acho que eram portas laterais desse lado, devia ter uma saída de emergência, a gente entrava aqui... aqui tinha uma porta... aqui do lado, acho que aqui era o corredor, as pessoas entravam por aqui e a gente entrava por aqui. (O camarim era onde?) O camarim? Acho que o camarim era embaixo. Acho que tinha uma escada que a gente descia, e tinha os camarins em baixo. (Aqui tinha um mezanino? Porque o Djalma não lembra onde ficava a mesa de luz.) É, talvez fosse aqui em cima. (No mezanino tinha platéia?) Acho que tinha sim, eu acho que é aqui (A platéia era reta ou com inclinação?) Não, era reta. É possível que tivesse coisas que viessem da parte de trás também, né?, Subisse por lá, porque eu me lembro que o Sr. Atílio, ele subia uma escada, pra mudar a iluminação no meio do espetáculo, eu me lembro que ele ia fazer isso todo dia. Então, é provável que tivesse na parte de cima algum corredor, entendeu? Que lá de cima você pudesse modificar coisa, mudar uma luz manualmente, porque também não era tudo automatizado. Então eu acho que tinha esse lance sim, da luz vir não só da cabine, mas... Olha esse dia, até que tinha bastante gente (estamos ouvindo o áudio da peça e tem bastante palmas).

Sandra: Olha, eu conversei por telefone com o Giancarlo, que fez a iluminação, e ele me disse que tinha uma *pick-up*, que ficava em algum ponto aqui da platéia,

acho que aqui atrás, e ficava rodando com um prisma em cima, com um projetor iluminando, e quando isso rodava dava um efeito. (Eu não me lembro, não.) Também tinha um globo de boate?

Nazário: Tinha sim, aquele negócio de espelinhos, né? Isso eu lembro, que ficava fazendo... Tinha com certeza, tinhas essas coisas de ficar luz girando. Era muita loucura, eu até que não era um dos mais... na verdade, nessa época, eu já tinha resolvido parar com tudo mesmo, né? Talvez eu fosse o único ali que já tivesse numa outra direção, a partir daquele momento, porque ali eu só estava fazendo ginástica, ioga, já estava preocupado com o negócio de alimentação, sabe? Fazia macrobiótica, era meio vegetariano nessa época também, mas eles continuaram, quer dizer eles estavam... tanto que depois disso a gente praticamente não trabalhou, depois de alguns anos... que aí eu fui tocar com o Hermeto, e com o Hermeto era uma coisa muito ali dentro, mesmo, não tinha muito mais o que fazer na vida do que tocar lá, daí pra frente modificou bastante. (Então tinha essa loucura mesmo?) Estava todo mundo bastante... como dizer... era a época do Woodstock, dos *hippies*, aquela coisa toda paz e amor... de certa forma eu acho que... até isso aí colaborou pra manter a juventude alienada, e não muito preocupada com a política por um tempo, né? Quer dizer, estava todo mundo preocupado em ficar muito à vontade e não estar nem aí com nada, entendeu? E eu acho que isso ajudou o sistema a se manter, não havia tanta repressão também, porque era interessante pra todo mundo, que tivesse todo mundo mesmo bem embalado, totalmente alienado. E hoje é uma época que se tenta reprimir toda... quer dizer, tudo aquilo que foi plantado, eles estão tentando agora reprimir de alguma forma, mas com certeza foi útil pra eles manter a juventude maluca.

Sandra: Acho que essa peça é bem um reflexo dessa fase.

Nazário: Do que estava acontecendo, com certeza, com certeza.

Sandra: Em alguns momentos, ouvindo a fita e depois refazendo o cenário, a música me lembrou *2001 – Uma odisséia no espaço*. O som do começo, algumas fotos que eu vi da estrela, porque a impressão que a gente tem é que a estrela

flutua, e o Djalma também falou que a intenção é de que a platéia visse como se ela estivesse flutuando, isso me lembrou muito o monólito do Kubrick, uma coisa espacial. Vocês pensaram em algum momento nesse filme para compor a música do espetáculo? Porque *2001* é de 69. De alguma maneira estava no inconsciente coletivo ainda em 73. Em algum momento passou isso pela cabeça de vocês?

Nazário: Não, na minha cabeça não. Mas de qualquer maneira o fato de ser uma estrela lembra alguma coisa que vem do céu, né? Alguma coisa que tem a ver... (Mas em nenhum momento foi feita essa observação?) Não, que eu saiba esse comentário não rolou, realmente é uma coisa que foi criada; agora, pode ter semelhanças com isso e com outras coisas, de repente alguma semelhança com alguma coisa vai ter. É muito difícil você fazer um troço que não pareça com nada, mas não proposital, acho que é uma coisa bem... é uma seleção de poemas construída dessa forma, aquele momento, era de muita loucura, pega o cinema novo, aquelas coisas difíceis de entender, você tem que estar muito por dentro pra saber o que aquilo quer dizer (Imagino que a platéia assistindo o espetáculo uma única vez talvez não entendesse essa divisão. Fiz uma observação em relação ao roteiro, ele começa pelo inverno e termina na primavera. Você tem alguma coisa para falar sobre isso?)

Nazário: Eu acho que é a própria história do mundo. Ela começa pelo escuro, era tudo gelo aqui, depois foi derretendo, e foi se formando as coisas e tal. (Acho que também naquele momento tinha uma esperança, um respiro, que pudesse mudar. Terminar pelo inverno seria uma desesperança.) Terminar pelo inverno, não, não, era uma coisa otimista, na minha opinião, acho que tinha todo o questionamento e no final tudo acabar bem, de repente você encontrou o caminho. Acho que o Flávio era uma pessoa otimista, a cabeça dele, a maneira dele se comportar, a maneira como ele tratava todo mundo, acho que era uma pessoa legal, otimista.

Sandra: Você nunca tinha trabalhado com teatro?

Nazário: Eu já tinha feito antes... (A Myrian veio antes ou depois de *Labirinto*?) Acho que a Myrian veio antes de *Labirinto*, se não me engano, é que depois eu fui tocar com o Hermeto... não, a Myrian veio depois de *Labirinto*, o Carlos Castilho...

não, não, com certeza a Myrian veio antes de *Labirinto*, acho que essa foi a segunda peça. Eu tinha convivido um ano com Jô Soares e fiz também uma participação como substituto numa peça no Teatro Aliança Francesa, que ficou um ano em cartaz, essa peça, *Todos amam um homem gordo*. O Jô era muito diferente, quer dizer, era uma pessoa muito acessível na época, muito tranqüila, amigo dos músicos, tocava um pouco também, e os músicos que tocavam também vieram do Rio, e eram todos amigos, a gente convivia juntos, então eu comecei a freqüentar essa peça, e acabei fazendo umas duas semanas lá, substituindo o baixista. Toquei contrabaixo na verdade, e foi assim uma experiência grande. Foi em 70 isso aí, praticamente todos os dias, porque de lá a gente ia pra outras coisas. Ali era um ponto de encontro da gente, eles iam pra casa da minha mãe, e a gente também tocava juntos, eles também conheciam o Peter, era uma turma de músicos que estavam tentando fazer alguma coisa naquele momento, né? Então eu tinha essa experiência de estar dentro do teatro. (Você via diferença, por exemplo, a Myrian diretora, o Jô?) O Jô era ele mesmo. (Mas você consegue perceber alguma diferença nessas direções?) A Myrian e o Silvio Zilber, eles eram um pouco mais duros, assim, mais... às vezes um pouco mais chatos, vamos dizer, tinha o Toquinho na peça, tocando violão, a Marília Medalha cantando, o Carlos Castilho, mas era um pouco mais... não vou dizer exigente, mas talvez queriam um pouco mais aquilo ali, entendeu? Esse aí foi bem mais aberto, porque a música... você vê que não tem nada... mas já era uma coisa mais solta, mais livre. Pra gente era tranqüilo tocar aquilo ali... Não tinha muito arranjo, quer dizer, muita convenção, muito desenho, muita paradinha, muito isso, muito aquilo, era um negocio e parava, e outra coisa e parava, um efeito, uma percussão (era uma peça de clima). De clima, exatamente, muito mais do que na peça da Marília Medalha, ali eram músicas mesmo, tinham arranjos, exigia mais ensaios, essa coisa toda. O Jô era uma pessoa na época muito legal de trabalhar, brincava muito, também era criativo, mudava, às vezes ele também estava criando outras coisas, a gente ficava sempre dando risada; às vezes fazia mesmo pra... entendeu, só a gente sabia o que estava acontecendo, eu que estava acompanhando sentado na platéia, mas estava lá atrás com o pessoal, eu acho que cada diretor tem uma característica. (O Flávio não teve uma carreira de diretor, ele dirigiu essa pela e uma outra em 68 durante a ditadura.). De um modo

geral acho que era todo mundo profissional, quem estava trabalhando na peça era todo mundo profissional, não tinha aquelas loucuras de chegar atrasado, todo mundo estava sintonizado. Eu sempre fui assim, mas na música você sabe que tem muita gente que não tem essa... então rolou legal. Foi uma pena que tenha durado pouco, acho que foi dois meses, três meses.

Sandra: Você gostou de fazer?

Nazário: Gostei. Na época foi muito interessante, foi um momento de transição meu também, eu estava saindo de tocar toda a noite, que era um negócio desgastante, dormir às cinco da manhã... é um tipo de vida, tem gente que vive assim a vida inteira e se dá bem, mas eu estava num momento de transição, buscando a minha identidade, que depois eu fui encontrando através do trabalho com Hermeto, que dava toda liberdade pra buscar essa identidade na música, um espaço, e acho que foi legal naquele momento, foi perfeito, viu? Foi legal pra caramba.

Sandra: Você tem mais alguma coisa pra falar?

Nazário: Não, você tem mais alguma coisa pra perguntar?

Sandra: Acho que não. Eu queria mais saber da sua participação nesse espetáculo, essa coisa um pouco mais técnica. Cada um vai ajudando a montar esse quebra-cabeça, cada informação é valiosa, por menor que seja.

Nazário: É difícil, são 30 anos, mas vai juntando, um quebra-cabeça. Legal.

Sandra: Queria te agradecer pela presença.

Nazário: Oh! O prazer foi meu.

MARIA THEREZA VARGAS

31 DE MARÇO DE 2003
LOCAL: RESIDÊNCIA DA ENTREVISTADA

Sandra: Maria Thereza, qual a sua visão do homem Flávio Império?

Maria Thereza: Quando começamos no teatrinho da Vergueiro, em 1956, ele era mais calmo, mais sereno. Nessa época nós fazíamos de tudo naquele lugar. Embora as encenações eram mais de textos da Maria Clara Machado, nós também tínhamos nossas coisas.

Uma vez levei um texto para que fosse encenado, mas o Flávio não quis, preferiu o dele. Ele era assim um pouco mandão.

Nas aulas os alunos gostavam muito porque ele tinha esse dom de ouvir as pessoas, o dom de explicar e abrir muito a cabeça das pessoas, porque era uma pessoa muito inteligente. Então levantava pontos que às vezes a gente não estava... não estava pensando, né? Era uma pessoa muito criativa. (Ele tinha consciência da inteligência dele?) Ah tinha, tinha, tinha sim, generosidade até na vida, eu posso me lembrar de uma coisa que... nós estávamos no ponto do ônibus – quer dizer, isso tudo é bom porque você vai conhecendo a pessoa – nós estávamos no ponto do ônibus e uma senhora disse: “Eu não sei ler e eu preciso ir pra tal lugar”. Aí veio o meu ônibus e eu tomei meu ônibus e olhei pra trás e vi que ele não foi embora, que ele ia esperar aparecer o ônibus pra... pra indicar qual seria o ônibus que ela deveria tomar, quer dizer, é de uma extrema generosidade, né? Extrema preocupação com as pessoas. Uma vez a empregada disse: “Ih! Roubaram suas camisas no varal”. E ele disse: “Se for uma pessoa que precisa de camisa, tudo bem”. Então era uma pessoa desprendida, né? Despojada, dava... que a Myrian conservou essa história de dar presentes: “Eu tenho isso aqui, pode levar, fica pra você, se você gostou, fica”. Então tinha essa generosidade, ao mesmo tempo em que era uma pessoa bem inflexível nesse sentido: como ele trabalhava, queria que todos que tivessem em volta trabalhassem, correspondessem ao que ele queria; trabalhava e muito, trabalhava e muito, era um homem do trabalho.

Sandra: Me fala do Teatro de Arena.

Maria Thereza: Quando o Flávio começou no Arena, é porque era um espaço muito novo, que e ninguém tinha pensado como fazer o cenário. Usava-se pelo menos naqueles começos portas desenhadas, desenhadas não, sarrafos né? Ou mesa, cadeira. Ninguém tinha pensado como fazer uma cenografia para a Arena, e ele também. Eu me lembro que no *Julio Pavão*, eu falei, ih! O Boal não está sabendo... manejar essa casa, como fazer essa casa, esse ambiente, e aí ele não sabia também. Era uma coisa muito nova, quando ele foi fazer o primeiro trabalho profissional, seria pro teatro de Arena, *Gente como a Gente*, do Roberto Freire, e que eu me lembre era muito entulhado, aqueles elementos simbólicos muito grandes, eram trilhos de estrada de ferro, aquilo pegava muito a Arena. E depois, o espaço ficou um pouco atravancado e aí com o tempo ele foi se habituando de como fazer um cenário pro Arena, e os textos também já exigiam mais.

Sandra: Como foi o processo de criação no espetáculo *Labirinto*, onde você fez assistência de direção?

Maria Thereza: Pois é, *Labirinto* é de 1973? É, vem depois dos *Fuzis de Dona Tereza*, de 1968. Tem uma coisa importante que você deve observar: no ano de 1968, ainda estávamos na época da Revolução, mas todos tinham muita esperança de que tudo fosse dar certo, tinha um frenesi, era uma época pungente. Nos *Fuzis*, Flávio fez várias mães Terezas, eram várias mães sofrendo por ter os seus filhos na guerra, era uma grande manifestação, o texto era de Brecht com adaptação livre de Flávio. Era esse o momento que vivíamos no Brasil, tudo era externado.

Em 1973, as coisas estavam bem diferentes, as pessoas não tinham mais aquela esperança de 1968, tudo o que se fazia estava voltado para o interior. Sabe aquela coisa de rituais, ácidos, viagens. Pois foi nessa época que o *Labirinto* surgiu.

Nós éramos amigos, eu, Flávio, Walmor, e começamos a recolher textos. Ah! Tinha também o Paulo Hecker (poeta), trazíamos poemas. O texto foi surgindo aos poucos, Walmor e Flávio iam muito para Caraguatatuba, as fotos, cenas foram surgindo também dessas viagens.

No começo quem fazia a direção musical era o Paulo Herculano, mas depois ele acabou saindo.

O processo todo durou uns três meses. O espetáculo não ficou muito tempo em cartaz, pois não tinha público. Quem bancou toda a produção era o Walmor, era cara. O Flávio muitas vezes experimentava um material e depois não dava nada certo. Aí começa tudo de novo, e o Walmor bancava tudo (Maria Tereza acha umas anotações ainda da época). Olha aqui, tem umas anotações de quanto era que se pagava para os músicos.

O cenário era simples, tinha uma grande estrela, a base era de madeira, e o revestimento eu não sei como se chamava, era novo, ele era acobreado e refletia, ninguém podia colocar os pés em cima daquilo, era caríssimo.

O *Labirinto* então era uma continuação de um laboratório, que fez o Walmor, o Flávio e o Gaudencio. Ele era tão importante quanto o Gaiarça, só que talvez de métodos diferentes. Paulo Gaudencio trabalhou na TV Cultura, mas, enfim, era o Gaudencio. Estávamos nos anos 70 e tudo aquilo que a gente falou do 68 ser uma época violenta, muita gente foi pra guerrilha, muitos morreram e alguns se voltaram para o misticismo, e essa do *Labirinto* não é uma continuação, mas, enfim, o próprio nome *Labirinto – balanço da vida* seria uma coisa voltada pra dentro de si mesmo, uma libertação de todas as coisas. O Walmor estava meio decepcionado com a dramaturgia, né? Ele estava muito impressionado com a palavra, tinha feito no Rio Grande do Sul um espetáculo com versos, poemas de Luiz de Camões. Então, o Flávio disse: “Eu tenho interesse em fazer isso, mas vamos fazer de uma forma mais... uma forma diferente”. Aí ele fez essa estrutura que você tem aí, né? Muito baseado no *Tens Algo do Fogo, Tens algo da... Tens a vontade e ela é livre* e situando em estações do ano, estava em moda também essa coisa de trazer o espetáculo não mais para o político, mas pra dentro de si mesmo, como um ritual, uma celebração. Aí tem qualquer coisa, Walmor celebra não sei o que lá, Walmor é o celebrante. (Quem era a pessoa que fazia o poema com o Walmor?) Isso que eu até ia falar pra você. Eu um dia ouvia uma canção muito bonita, acho que portuguesa, eu achei linda, aí sugeriram que houvesse a intervenção de uma mulher, que fosse a mãe terra e não sei que, e que ela

trouxesse um fio, como Ariadne deu para o Teseu; Teseu só conseguiu voltar do labirinto porque aquela senhora, irmã da Fedra deu um fio para ele ir desenrolando. Ah! Essa canção, a figura de uma mulher, mas a mulher que eles idealizaram era a Heart Smile, que era a Vivian Mambert, ela era uma figura muito pesada, mas entrou e depois a gente não gostou, mas não podia mais tirar, tanto que a Mariângela escreveu na crítica, que é uma coisa muito certa, ela diz o seguinte: "... o ator é o centro perpendicular do espetáculo, as rápidas interpretações da atriz Heart Smile são tão inoportunas quanto inexplicáveis". É porque a idéia da gente até que era bonita, né? Essa mulher, inclusive era a depreciação da figura feminina. Se isso estava no inconsciente deles eu fiquei muito perturbada com isso, uma pessoa que foi assistir disse: "Por que a figura feminina é assim?". Uma figura feminina, ao mesmo tempo que ela era uma pessoa muito sensível, fantástica, extraordinária, era um pouco pesada, pesada no ver, pesada fisicamente, porque ela era gorda, era feia, era feia, não estava dentro do espírito deles. Ela morreu, era muito doente, ela tinha uma bronquite, às vezes ela não podia ensaiar, a figura seria isso, a maneira de realizar, a idéia estava coerente, mas quando alguém foi e disse: "A figura feminina está tão depreciativa", eu fiquei tão chateada, mas que coisa, porque tem até uma homenagem à Cacilda: ... *minha vida é um placo iluminado...*; isso tudo era porque na letra do Orestes Barbosa: ... *tu pisavas nos astros distraída*. Então o Flávio pôs: ... *tu pisas nos astros distraída*; quer dizer, como ela se estivesse morta, deveria ter ficado só no ... *tu pisas nos astros distraída*, sem essa figura. Mas como *Labirinto* pediu essa figura da Ariadne com seu fio, ela ficava desenrolando esse fio, mas ela era ao mesmo tempo a terra, a mãe terra. Você imagina... lá nos dominicanos tem uma nossa senhora na entrada, à esquerda, que eu nunca sei o nome dela. Não sei se é mãe dos homens, nossa senhora de todos os tempos, que ela é assim pesadona. Se um dia você for à igreja você vê, e a Heart Smile era assim, e ao mesmo tempo era uma pessoa muito delicada internamente, ela não falava, ela não falava, essa figura não falava, ela não falava, ela aparecia duas vezes; ela apareceu uma vez na janelinha, depois você vai ver a música que eu gostei, depois... uma coisa portuguesa, hispânica, devia ser medieval, ela não

cantava a música... ela era uma aflita, ela tinha muita dificuldade, ela não falava, ela só aparecia, atravessava o palco. Talvez para uma musa, a idéia, até não era uma idéia comum, não precisava ser uma beleza assim, era uma mãe terra, né? Pesada, passou mal pro público, não ficou claro. E tudo isso passou muito bem, os poemas, pela beleza do espetáculo e pela interpretação do Walmor, né? Que era muito boa, muito boa, muito interiorizada e ao mesmo, como eu te disse, foi uma criação... ela foi nascendo aos poucos, veio idéia de um, idéia de outro, os músicos improvisavam de acordo com o som das palavras, do que era dito, e ao mesmo tempos as palavras acompanhavam um pouquinho o som deles, né? Foi difícilimo a parte de música porque os músicos eram pessoas talvez diferentes, com tempo de criação mais lento, e às vezes saíam coisas muito bonitas. (Você assistiu *Rosa dos Ventos*?) Não. Essa estrela dominava tudo, né? Ficava o tempo todo, estrela, inclusive ele vai dizer o poema *A Estrela da Manhã*. Tem o texto do Lawrence que ao mesmo tempo que se invocava termos, celebração, rito etc., esse poema que divide a peça em dois é um poema do Lawrence, Lawrence tem toda uma figura de beleza, exaltação da natureza, um inglês cultuava muito o México, o sol, a natureza, então esse poema, você vai ler, é bem lawrenciano. Hoje, pensando bem, coitado do Walmor, são quatro páginas, que absurdo, devia ser só trechos, *flash*. Mas aí o Flávio disse: “Minha idéia é isto, isto, isto, tem que ser o poema inteiro”. Firmeza, cobrança, firmeza naquilo que queria e que estava na cabeça dele e que ele procurava passar pro Walmor. Tinha um momento também que a gente volta com um poema do Rilke. Primeiro era assim, vamos seguir uma estrutura de um ritual de uma missa, não é? Mas... não era bem assim, tem um poeminha que seria antes da comunhão na missa, quando você pede perdão e vai comungar, então tinha uma coisa muito bonita do Rilke, acho que é do livro das *Horas*: ... *que farás meu Deus quando eu morrer, sou tua água, e se me corromper? Sou a argila do teu cântaro, e se eu me quebrar? Sou tua roupagem, teu ofício, e sem mim perderá o teu sentido, sem mim perderás tua morada, onde palavras caídas te exaltam, teus pés cansados cairão com brandas sandálias desatadas, teu grande manto se desfaz, teu olhar que aquece minha face virá ao meu encontro longamente por entre as rochas para tirar com o*

crepúsculo, que farás, meu Deus, eu tenho medo. Quer dizer, você vê que é coisa de alto nível (risada). Quem ia seguia muito bem, pela interpretação que ele dava. Nesse tempo não tinha vídeo, os primeiros vídeos apareceram em 75 (mostra uma fita cassete, com a gravação do espetáculo *Labirinto*). Isso foi um menino de ginásio, eu encontrei uma vez um moço, que também era do ginásio, que foi ver o espetáculo e disse: “Esse espetáculo *Labirinto* eu não esqueço nunca, porque esse espetáculo mudou a minha vida”; disse o menino que hoje é um homem, né? Então é engraçado, né? Porque eu acho que por ele ser uma coisa vinda de dentro, o Walmor soube tocar o inconsciente das pessoas. O Flávio fala aí no programa, ele diz que são dois momentos, um ator não formado pelo TBC, mas um pouco mais... uma ponte entre o clássico, o ator mais clássico e o ator mais moderno. Ele nunca usou o corpo, porque naquele tempo os atores já começavam a usar o seu próprio corpo, ele não sabia usar, ele sabe usar a palavra; e na palavra ele põe toda essa coisa que vem de dentro, e de uma forma mais ligada àquele momento do teatro, que era... o teatro não era mais uma coisa fora das pessoas, mas a vida no teatro era uma coisa só, os atores daquela época viviam as coisas. Eu me lembro da Cacilda quando fez *Seis personagens à procura de um autor*. Ela foi a um bordel, ela foi junto com o Mauricio Barroso, ela foi ver. E as atrizes dos anos 70, elas experimentavam muito mais, não sei se chegavam às vias de fato, não me lembro quem foi que fez uma prostituta, que diz que pegou uma bolsinha e ficou andando pela rua, talvez não chegassem às vias de fato, mas era muito mais integrado na vida do que os atores dos anos 50, que apenas viam e não faziam as coisas. É porque elas (atrizes mais antigas) eram de uma época que o teatro tinha deixado... as atrizes tinham deixado de ser aquelas atrizes mais simples, de meios mais carentes, e elas já eram formadas, algumas tinham feito universidade. A Sonia Oiticica foi a primeira a pisar no palco; era filha de um professor, um filólogo. Então elas tinham... teatros de estudante, teatro amadores daqui da Faculdade de Filosofia; Alice Barroso era da filosofia e tal, a Cacilda era a mais simples, era da escola normal, que ela tinha feito em Santos, mas elas tinham muito medo de serem tachadas de prostituta, nós somos atrizes. Então, elas estavam deixando aquela coisa mais simples, de atrizes que moravam

longe, em bairros mais... depois vieram as chiquíssimas, né? E essas chiquíssimas, então, “pintaram o sete” muito mais que as outras, e eram as meninas da universidade, com as reformas dos anos 70, liberação sexual, não sei que; extrapolou, no outro sentido.

Sandra: E as atrizes Fernanda Montenegro, Maria Della Costa?

Maria Thereza: Mas a Fernanda Montenegro não quis fazer *Toda nudez será castigada*, não é? Elas não quiseram fazer por causa de certas palavras, então quem foi, foi a Cleyde (Yaconis), a Cleyde foi e disse: “Não, eu faço e tal, pra mim não tem problema nenhum”. Quando a Cacilda fez *Quem tem medo de Virginia Wolf?*, as pessoas diziam: “Mas como é que ela vai dizer isso? Como é que é que é, ela vai dizer essa palavra?”. Eu me lembro da Cacilda falar: “Eu gostei demais da *Noite de Luana*, mas tem uma cena tão desagradável, não sei como eu vou fazer”; que era aquela história dum barquinho, que era uma coisa meio sem gosto.

Sandra: Como era juntar o nada com tão pouco e resultar em cenários tão extraordinários? Frase citada por Flávio na página 69 do livro *Flávio Império*.

Maria Thereza: A matéria-prima para cenografia até então era a tradicional, madeira, tecidos, alguns objetos de cena, era o padrão TBC; e Flávio começou a utilizar outros objetos até então não utilizáveis no teatro. Numa peça do teatro da Vergueiro ele utilizou alguns balões de gás como um jardim, os balões não eram recortados como flores, eles eram os balões mesmo, mas naquele contexto passava a ser um jardim colorido.

Trabalhávamos com muito pouco dinheiro e Flávio começou a utilizar objetos comuns, que parecem pobres, mas resultam em coisas maravilhosamente ricas, não por seu material, mas pelo seu interior, me entende?

Sandra: Qual a sua opinião sobre as cenografias atuais e a de Flávio Império?

Maria Thereza: Ah! Hoje é tudo muito diferente, toda essa tecnologia proporciona coisas maravilhosas, mas muitas vezes exagerada. Acho a Daniela Thomaz muito criativa, mas por algumas vezes ela extrapola, fica muito, podia ser menos. Tem alguns cenógrafos hoje muito criativos, Serroni, Daniela, aqueles lá do Rio, os Eichbauers, mas é uma outra época, na época do Flávio tinham os grupos, o

cenógrafo participava do processo desde o começo, hoje acho que não dá, né! É complicado, não consigo imaginar como é para essa gente, as pessoas são muito ocupadas.

Na época do Flávio, eles tinham essa sintonia, ele fez parte do Arena, ficavam lá de manhã até a madrugada. O Oficina, o Sesi eram lugares com base que ofereciam um trabalho remunerado; não no Arena, mas no Sesi era assim. Talvez alguns grupos hoje possam ter esse tipo de trabalho, o Tapa, Cia do Latão; talvez não tenham conseguido ainda, mas é muito possível que consigam.

Cada época tem sua característica, hoje tem que utilizar todas as tecnologias disponíveis. São muitas as possibilidades.

Sandra: Flávio diz (livro *Flávio Império*, Renina Katz, página 45) que tinha dificuldade em trabalhar com o Zé Celso. Segundo ele, o Zé era muito dramático. Ele (Flávio) achava que a vida era mais simples.

Maria Thereza: Ah! Eu acho que ele estava querendo dizer que o Zé se envolvia demais. Mas são duas profissões completamente diferentes, o Zé estava envolvido com pessoas e personagens e o Flávio estava lá para fazer a cenografia e não se envolvia com o trabalho de direção, então ficava mais fácil não se envolver.

Sandra: Então como é que ficava quando o Flávio estava dirigindo?

Maria Thereza: Ah! Quando ele estava dirigindo era bem diferente, ele pegava no pé, era muito enérgico (risada).

Sandra: Maria Tereza, você pode comentar esse parágrafo (página 46 do livro *Flávio Império*): *Eu tenho uma luzinha que fala e que me dá sinais quando devo me afastar... talvez quando o estímulo básico se concentre demais nas mãos dos diretores ela tem a tendência de falar e de acender...*

Maria Thereza: É, o Flávio tinha essas coisas, não me lembro bem qual foi o trabalho... algum diretor disse que o trabalho era assim e pronto; ele não quis saber, depois de uns dois dias enviou um bilhete dizendo que não ia mais fazer, ele tinha essas coisas de mandar um bilhete. Ele trabalhava bem com diretores com os quais pudesse trocar. Na *Falecida* ele se deu muito bem com o Osmar

Rodrigues Cruz; o Osmar ouvia muito o que o Flávio tinha pra dizer, ele deu muitas oportunidades para o Flávio fazer as suas experiências do jeito que queria.

Sandra: Como era o Flávio dirigindo?

Maria Thereza: Era bem mais enérgico do que na época do Vergueiro, ele foi ficando mais impaciente. Uma vez, durante os ensaios do *Labirinto*, ele chamou todo mundo e deu o maior pito. Em mim não, não falou nada, mas disse que não importaria se não tivesse público, pois todos eram uns irresponsáveis. Ele ficou, com o passar do tempo, um pouco mais carrasco, quer dizer, carrasco é uma palavra pesada, foi ficando cada vez mais impaciente.

Sandra: Flávio tinha algum ressentimento por não ter sido convidado mais vezes para dirigir?

Maria Thereza: Acho que não, não, de jeito nenhum, não que eu saiba, pode ser que alguém... que eu saiba não. Ele era um artista plástico, né? Ele ficava muito contente de fazer cenografia, mas se dessem oportunidades, claro, o Osmar Rodrigues Cruz deu muita abertura, eu acredito que os dois conversassem muito, que chegassem numa sintonia. E os espetáculos que ele fez, nenhum foi frustrante para o Flávio, eles trabalhavam na máxima sintonia, não acredito.

Sandra: Você tem mais alguma coisa que queira falar?

Maria Thereza: Não, acho que não. Está bom pra você?

Sandra: Por enquanto, sim. Se eu precisar de mais informação eu te procuro. Muito obrigada.

Maria Thereza: Obrigada você.

SIDNEY VALLE

01 DE ABRIL DE 2003

LOCAL: RESIDÊNCIA DA ENTREVISTADORA

Sandra: Gostaria de saber como você foi parar no *Labirinto*. Como tudo começou?

Sidney: Começou da seguinte maneira, eu já tinha feito dois ou três espetáculos com direção do Paulo Herculano, e eles estavam procurando músicos. Eles não queriam simplesmente montar uma banda pra fazer o espetáculo, eles queriam “músicos” especiais; então eles perguntaram ao Paulo Herculano quem ele poderia indicar. O pianista já estava certo, era o Guilherme Vergueiro, inclusive o Walmor era muito amigo da Dona Zilá e do Sr. Carlos, que são os pais do Guilherme. Então o Paulo Herculano citou o meu nome, aí eles perguntaram: “Como é que a gente encontra esse cara?” O Paulo Herculano foi entre outras coisas meu vizinho na Rua Paim, nós éramos vizinhos, eu morava no prédio da frente e ele no prédio de trás; e uma noite, era umas duas horas da manhã, mais ou menos, eu chegando em casa, eu ainda morava na casa dos meus pais, quando eu cheguei estavam sentados na sala de casa, o Flávio Império e o Walmor (risadas); os caras estavam sentados lá pra me chamar pra fazer um trabalho, e disseram: “Está acontecendo isso, a gente está montando um espetáculo”. Agora, teria sido muito mais fácil se eles perguntassem pro Guilherme, porque nessa época nós tocávamos juntos. Eles foram pela via mais complicada, só depois eu descobri que o pianista era o Guilherme, aí nós botamos as outras pessoas que eram do... eu trabalhava com o Guilherme junto com Edson Machado, no grupo do Edson Machado, o Ion Lins era também saxofonista do sexteto do Machado e o Peter era muito amigo nosso, a gente estava sempre junto, e foi incorporando, e o Zé Eduardo Nazário também. Nós tínhamos um outro grupo que se chamava Coração, eu, o Peter e o Zé Eduardo, e eu tinha esse outro grupo com o Machado, e nós juntamos as duas coisas, e foi desse jeito. Aí eu cheguei em casa e lá estavam os dois sentados, e minha mãe assim apavorada, porque o Walmor tudo bem, o Walmor era conhecido, ela estava encantada com Walmor Chagas, um ator famoso, viúvo da Cacilda, sentado na sala dela, e eles

numa conversa animadíssima. Eu cheguei em casa e não entendi nada, eu vi a luz da sala acesa e fui ver, e estava minha mãe conversando com duas pessoas, estavam de costas no sofá, aí ela falando: “Olha ele já chegou, está aqui, não sei que”. Quando eu fui ver era o Flávio e o Walmor.

No início quem estava fazendo a direção musical do espetáculo era o Paulo Herculano, ele e o assistente dele, Tadeu Passareli. Naquele momento a idéia que o Paulo Herculano tinha de um espetáculo era o que eles consideravam uma idéia quadrada, ele tinha acabado de dirigir *Jesus Cristo Super Star*, que era uma coisa de teatrão, era uma coisa mais de teatro padrão. Acabou que com ele não resultou, não que a música dele tivesse algum demérito, não, mas não resultou no que eles esperavam, no que eles queriam. Então o Paulo Herculano saiu e o Flávio falou assim pra gente: “Olha, nós agora vamos improvisar, vamos tocar o que quisermos, do jeito que a gente quiser, nós vamos passando o espetáculo e vocês vão fazendo climas”. Então a música do espetáculo começou com tudo no improviso, a gente fazendo climas, experimentando um clima aqui, um clima ali, até que chegava uma hora que ele falava assim: “Opa! Esse clima aqui está certo, aqui pegou, aqui está certo, então vamos registrar esse aqui”. A gente escrevia, essa aqui está certa, temos uma música, aí íamos pra outra poesia, então se fazia, se fazia, até que depois de uns quatro ou cinco poemas definidos, nós encontramos o fio da meada, entendemos como é que era o trabalho, fomos fazendo. Aí foi mais fácil, uma coisa prática, e aí foi.

Sandra: E durante quanto tempo vocês ensaiaram?

Sidney: De ensaios foram três meses, foram 90 dias aproximadamente, todos os dias. Nós nos encontrávamos por volta das onze horas da manhã e trabalhávamos até dez, onze horas da noite. Era o dia inteiro, uma coisa que não se pode mais fazer hoje, né? E na época todo mundo sendo pago, todo mundo muito bem pago, uma coisa classe A. Então quer dizer, todos nós paramos de fazer todas as outras nossas atividades, tudo que nós tínhamos que fazer, pra ficarmos nisso, pra criar esse espetáculo. Então era mais ou menos isso: nós ganhávamos, cada um de nós ganhávamos quatro mil cruzeiros por mês (Que era bem pago?). Era muito

bem pago. No *Jesus Cristo Super Star*, companhia do Altair, eu ganhava mil e duzentos cruzeiros (Então era o triplo, mais do que o triplo?). Era quase o quádruplo do que eu ganhava, era uma coisa muito bem remunerada mesmo, muito bem paga (então além de estar sendo bem pago, obviamente vocês iam com grande prazer, podia se dedicar?). Nossa, com certeza, nós paramos de fazer todas as outras coisas que nós fazíamos pra nos dedicarmos exclusivamente ao espetáculo. E o teatro era um teatro pequeno também, nós lotávamos o teatro, todos os finais de semana o teatro era lotado, no sábado e domingo duas seções. E não se esqueça disso, teatro era de terça a domingo; no começo da semana, o teatro era mais fraco, tinha menos público, só que o teatro não era muito grande, hoje ninguém investe dessa maneira, então quer dizer, o retorno financeiro, pelo menos ali no Cacilda, não foi satisfatório.

Sandra: Como era o Flávio trabalhando?

Sidney: O Flávio era a pessoa mais tranqüila e mais calma do mundo, mais *zen* do mundo que você possa imaginar. Ele ia de sandália havaiana, de bermuda, calmo, tranqüilo, nunca ouvi em momento nenhum ele levantar a voz com ninguém (Então tem uma contradição, a Maria Thereza me disse que um dia ele chamou todo mundo e deu uma bronca daquelas). Ah! Uma vez? Olha, mas conosco não, nós estávamos tão bem relacionados e envolvidos no espetáculo, ele nunca teve problema com a música, nunca deu bronca na gente, teve alguma ou outra coisa, mas o que eu me lembro dele é isso, uma pessoa calmíssima, tranqüilíssima, afável, muito fácil de lidar. E num certo momento nós passamos a entender o que ele falava, a gente começou a falar a mesma língua, porque todos nós estávamos interessados no resultado final do espetáculo. Não é que o espetáculo era deles, o espetáculo era nosso, era o fruto de um trabalho de todos nós. Então era uma coisa muito fácil de trabalhar com ele, não era uma pessoa complicada, não era aquele diretor que fica puto da vida, que xinga todo mundo; não era assim, gente chorando, neguinho chorando, e não sei o que. O Gianni Ratto é um horror, trabalhar com ele, ele dava esporro em todo mundo, xingava todo mundo, desde o maquinista que desceu o negócio com dez segundos de

diferença até nos músicos, na Bibi Ferreira. Ele dava esporro em todo mundo, era um horror trabalhar com ele, um facista, parecia o Mussolini trabalhando.

Sandra: Até então você não conhecia o Flávio, não sabia do trabalho do Flávio?

Sidney: Eu o conhecia de vista, de encontrar nos restaurantes, a gente freqüentava o Piolin, o Gigetto, a gente freqüentava mais o Piolin, que era mais da galera, o Gigetto era um restaurante mais caro, mais chique, era para os artistas consagrados, não é? De vez em quando a gente ia lá, alguém que estava completando 100 espetáculos dava uma festa lá, a gente ia, mas eu já o conhecia do Piolin, ele era muito amigo do Sérgio Mambert e da Vivian Mambert, que era a Heart Smile no espetáculo. Então, eu o conhecia de vista, através deles; já tínhamos nos falado, mas nunca tínhamos trabalhado juntos.

Sandra: Mas você conhecia o trabalho dele anteriormente?

Sidney: Não, não eu não sabia da grandiosidade do trabalho dele, eu não tinha a menor idéia do gênio com qual eu estava lidando, quem era a pessoa do Flávio Império. Eu não tinha noção e acho que ninguém tinha noção, pouca gente tinha noção de quem era realmente o Flávio Império.

Sandra: Quando você percebeu isso?

Sidney: Eu fui perceber isso no dia que nós estávamos fazendo ensaios gerais, ensaio pra censura. Foi nesse dia que vi o meio que eu estava, o cenário bonito que eu estava, que luz era, do clima todo, eu falei: “Nossa! O que é que é isso?”. Eu já vinha trabalhando com teatro, eu já trabalhava na companhia do Altair Lima há pelo menos uns cinco anos, eu já tinha experiência com teatro. Eu fiz *O Capeta em Caruaru*, que era uma comédia do Ademar Conrado, no Teatro Oficina; depois eu fiz *Hair*, *Jesus Cristo Super Star* e depois *Gospel*. Isso em cinco anos de companhia. Hoje também não existe mais isso, era mais ou menos... era quase uma companhia de repertório, eu já estava trabalhando com ele há cinco anos, então já estava feito o trabalho de teatro, eu já conhecia muitos atores, era amigo de todo mundo. Mas com o Flávio eu fui descobrir outra coisa. Eu falei: “Nossa!”.

Sandra: Mas que coisa é essa?

Sidney: Aí eu vi o que era Vanguarda, o que é que era uma coisa fresca, o que é que eram pensamentos novos, uma nova forma de pensar teatro, uma nova forma de pensar espaço, pensar imagens, pensar visual, que era um negócio muito diferente de tudo o que estava acontecendo, era uma coisa muito nova, muito moderna, era uma coisa realmente de Vanguarda, de ponta, não tinha nada parecido antes... (E o que é que era antes?). Olha, esse antes que eu vejo, agora minha visão de teatro é reduzida, o Sergio Mambert, ele pode falar muito. Eles eram muito amigos, ele era muito amigo da Vivian, eles se queriam muito bem, era uma coisa assim, hoje não tem mais isso, você não trabalha mais com os amigos, não tem aquele grupo de amigos que se juntam, e antes juntavam um monte de amigos, de pessoas em perfeita comunhão que trabalhavam e que faziam coisas maravilhosas. Hoje não tem mais isso, que pena que isso ficou no passado, eu pensava que isso fosse melhorar, que as coisas fossem melhorar, que fossem ficar cada vez melhores, mas que nada.

Sandra: Queria saber qual foi a impressão que ficou do espetáculo *Labirinto*.

Sidney: Cada um tem uma, não sei nas outras pessoas como foi. Pra mim... eu considero o meu melhor trabalho de teatro, eu não fiz nada tão relevante quanto *Labirinto*, nem antes nem depois; era um divisor de águas pra mim e, a partir disso, a partir do momento de eu ter trabalhado com criação, aí eu passei a criar trilhas também pra outras pessoas. Fiz vários infantis, fiz várias trilhas pra teatro adulto, fiz trilhas pra cinema, e comecei essa história de trilhas, de ser trilheiro a partir do *Labirinto*, foi onde saquei que eu poderia trabalhar com isso também, que eu poderia criar (Então pra você foi um marco?). Foi muito especial na minha vida e em 1973 eu tinha 19 anos. Foi o último espetáculo que ele dirigiu, né? (Você teve mais contato com ele depois disso?). Eu me encontrava com ele num restaurante ou outro, sentávamos juntos numa mesa, mas nunca mais trabalhamos juntos, nunca mais tivemos um papo a sós, do que a gente está fazendo aqui agora, nunca mais isso aconteceu.

Sandra: Depois de *Labirinto* você assistiu algum espetáculo que tenha te marcado?

Sidney: Olha, não. Depois disso, pode ser até por ignorância minha, por não ter visto, mas eu nunca mais vi nada em teatro que se igualasse, que fosse parecido com *Labirinto*.

Sandra: Tem algum cenógrafo que tenha chamado sua atenção?

Sidney: Olha não tem. Será o Jorge Fernando o grande diretor? Será o Serroni o grande cenógrafo? Será o Gal Opido, tem o Córdia. Olha, eu não sei mesmo. Você sabe quem é que assistia ao espetáculo repetidamente foi assistir pelo menos umas vinte vezes? (Não imagino.) Ney Matogrosso, a luz que ele faz hoje é na cola da luz do Flávio, ele de iluminador, ele é o Flávio Império com certeza. Se você perguntar isso pra ele talvez ele vai dizer que não, mas é capaz de ele te dizer que sim. Ele na época fazia *A Viagem*, eles tinham acabado *A Viagem*, que era dos Lusíadas, né?, que faziam lá no Ruth Escobar. E ele foi seguidas vezes assistir o espetáculo, ele foi várias vezes, ele ainda não era o Ney Matogrosso famoso, ele era ator; era, ainda não tinha acontecido os *Secos e Molhados*, eles ainda estavam ensaiando, preparando os *Secos e Molhados*.

Sandra: Como você vê esse trabalho multimídia em *Labirinto*?

Sidney: Multimídia, não existia isso, não tinha isso naquele momento. Nunca ninguém tinha se utilizado dessa forma; e era de uma forma muito poética porque não era assim... muitas das imagens você não conseguia distinguir direito o que é que eram, o que estava acontecendo. Tem vários nus da Vivian que você não distingue que é um nu, parece assim uma paisagem lunar, era um pedaço da barriga dela, os seio aparecendo lá do outro lado; não sei o que é, eram nus maravilhosos, não tinha a conotação sensual da coisa; era demais, era muito louco o negócio, viu? E várias fotos dessas ele dirigia, ele dirigiu tudo no espetáculo, inclusive as fotos do Djalma. “Eu quero isso, eu quero aquilo”.

Sandra: (Eu mostro as fotos do espetáculo.) Você tem mais alguma coisa...

Sidney: Eu quero declarar que ele era um gênio, Flávio Império era um gênio, se eu trabalhei com um gênio... E o pior é que na minha ignorância de menino eu não me apercebi disso na época, eu não sabia que eu estava do lado de um gênio, eu o tratava como uma pessoa comum, talvez travasse se eu percebesse; na época

eu não tive esse enfoque, eu não percebi, eu achava que era o Flávio nosso amigo, nosso diretor; estava ali, você estava todo dia... você passa três meses juntos, nós passamos o que? Quase... quase um ano e tanto convivendo diariamente. Olha, eu quero te dar os parabéns por você trazer esse assunto à baila, trazer o Flávio de novo. Puta que coisa! E pra quem eu iria falar isso? Eu tinha guardado isso comigo há tanto tempo, ninguém nunca me perguntou a respeito disso, eu não posso apagar, continua no HD, não tem jeito, não vou tirar. Sei lá, eu jamais imaginei que algum dia alguém fosse me perguntar, me fazer perguntas a respeito disso. Ainda bem que serviu pra alguma coisa, né? A gente vai conseguir deixar isso pra outras gerações, pras outras pessoas, do mesmo jeito que você está buscando, quem sabe um dia um jovem não vem buscar o Flávio Império aqui?

Olha, com certeza, Sandra, você foi mexer lá nos recônditos da minha mente, lá no meu passado (Espero que você não fique deprimido). Não, impossível, deprimido jamais, deprimido não. Olha, o que você me fez refletir foi o seguinte: falar que isso foi realmente o divisor de águas na minha vida, e tem ecos em outros momentos. Até hoje eu estou lançando o meu primeiro CD, e tem uma música desse espetáculo, com uma poesia desse espetáculo. Digamos, por que será? Eu não tinha me tocado disso, esse espetáculo mexeu comigo nesse momento da minha vida, acho que foi o melhor, foi único, foi um grande momento (Nada é por acaso, te chamar nesse momento, você está lançando um disco, tem música do *Labirinto*). É o seguinte, teriam duas músicas, a valsa que eu te falei a letra, que é partir do poema do Flávio, eu gravei também, só que eu tirei, não vou lançar nesse disco e vou lançar num próximo, mas ela também faz parte. Então quer dizer, isso foi uma coisa muito importante na minha vida, foi um negócio muito bacana, acho que foi o melhor trabalho de teatro que eu fiz. Depois disso eu viajei pra Europa em 1974, fiquei na Europa até 1978, voltei pra cá, fiz o *Gota d'Água* e nunca mais trabalhei com teatro. Quer dizer, eu fiz trilha pra teatro, mas nunca mais tive dentro do palco, na caixa preta; como eu gosto disso, como eu gostava, como era legal. Você sabe o que você está me fazendo? Você está... talvez me ajudando a reacender o meu interesse novamente por teatro, pela

música no teatro, que foi um negócio que eu vivi entre os 16 e 20 e poucos anos. O primeiro dinheiro que eu ganhei na minha vida, com carteira assinada, foi na companhia do Altair Lima. Não posso dizer com música, que foi trabalhando em circo, toquei em circo, fiz um monte de coisas antes disso, mas já tinha a ver com artes cênicas; eu trabalhei no circo Irmãos Orfeu, era um negócio que hoje... veja, um menino hoje com quinze anos não tem onde trabalhar, não tem onde fazer, não tem onde... é outra coisa, né? Completamente diferente. Eu lutei pra ser músico, pra conseguir ser guitarrista, pra depois descobrir que eu fiz uma coisa que só interessava a mim, pra mais ninguém.

Nesse momento coloco a fita cassete para o Sidney ouvir.

Sandra: Tinha algum praticável mais alto, onde vocês ficavam?

Sidney: Não tinha, era em cima do painel, era pra cima do painel. Quando você pensava que tinha terminado o espaço cênico, tinha uma coisa ali, aparecia uma outra coisa lá. Era muito genial, era um exercício de genialidade, um negócio muito bacana. Ah! A Vivian, ela era uma mulher bonita, uma mulher gostosa, ela era uma mulher gorda, mas nossa... maravilhosa, que atriz fantástica ela era, que pessoa maravilhosa, que pessoa bondosa. Talvez se fosse a Vera Fischer (risada) funcionasse plasticamente melhor, mas porque o Flávio e o Walmor a escolheram, né? (Por que?) Por que será? (Não sei). Acho que exatamente pela pessoa que ela era, pela figura. Trinta anos depois, *Labirinto – balanço da vida*. Aqui nesse trecho está terminando o inverno, dever ser a primavera, se não me engano. Você tem o texto? (Não, é o Barco da Morte, está terminando o outono, aí vem o verão.) Ah! Sim, tem *Una Mujer* que ele canta, que é um bolero maravilhoso, você lembra disso? Ele cantava uma música... “la mujer que no... una mujer debe ser sonadora, coqueta e ardiente...”. Uma coisa é certa, a gente pode confiar na mídia do cassete, porque está aí há trinta anos, funcionando perfeito. Será que o CD vai segurar daqui há trinta anos, será que em 2033 a gente vai poder ouvir ainda?

Continuamos a ouvir a fita cassete, Sidney vai comentando trechos do espetáculo.

Sidney: Tudo que o Walmor gostava na vida (Sidney está falando do Walmor em relação à poesia)... a música é extremamente oportuna, parece cinema...

(comentário sobre o poema: *O guardador de ovelhas*). Olha uma bossa nova! (comentário sobre o poema: *Maldição*). Ai que legal (risada). Aí é quando entra o verão, né? A cada momento muda completamente... muda os textos e muda a interpretação (As pessoas viam essas modificações?). As pessoas que assistiam ao espetáculo? Acho que sim, era muito forte... a gente consegue perceber aqui... muda completamente o clima, e mudava tudo, e mudava toda a luz. Olha, o resto do cenário era estático, o que fazia o cenário ficar maravilhoso. O que fazia o cenário andar, girar, a dinâmica da coisa, era a luz, a luz era maravilhosa, eu nunca vi uma luz tão bem feita assim, tão legal (Era perceptível, por exemplo, o inverno era uma luz mais... mais densa...). Mais densa, o outono era uma luz mais amarelada, era assim... no verão explodia, a primavera era uma luz azulada, era uma luz... tinha tudo isso assim, ia passando, assim (Era bem nítido essa divisão de texto?). Era bem nítido, era em *dégradé*. Assim, ia fazendo assim... e a coisa mais louca que eu te digo era o seguinte: era a estrela ser desse material que refletia, e ela ter esse timbre acobreado, que ele mistura as cores, fazia uma palheta através das cores misturas nesse tom de cobre que refletia nesse fundo branco, que não era branco exatamente, porque era de um tecido cru. O Walmor descia na platéia, andava lá no meio dos caras, é nesse momento aqui que ele contracenava com o cara sentado. (comentário sobre o poema: *A extraordinária aventura acontecia*, de Maiakovski).

Sidney ouviu a fita cassete até o fim, mas não fez observações relevantes.

Sandra: Você tem mais alguma coisa pra falar?

Sidney: Não, mas eu quero agradecer a oportunidade de falar sobre esse espetáculo.

Sandra: Imagina, eu é que agradeço a atenção e a sua disponibilidade de vir até aqui.

WALMOR CHAGAS

20 DE JUNHO DE 2003
LOCAL: RESIDÊNCIA DO ENTREVISTADO

A entrevista foi dividida em duas partes:

1ª parte – Nessa primeira parte da entrevista foi focado a participação de Walmor no espetáculo *Labirinto*.

2ª parte – Para a entrevista foram levados o roteiro e o CD com o áudio da peça *Labirinto*. Walmor não sabia da existência de ambos. A ênfase dada à 2ª parte da entrevista teve o intuito de extrair o máximo de informações possível para a restituição do cenário virtual do espetáculo *Labirinto*.

Sandra: Walmor eu gostaria que você falasse como conheceu o Flávio Império.

Walmor: Bom, vou começar falando como é que eu conheci o Flávio Império. Nosso primeiro contato foi na montagem da peça *Morte e Vida Severina*. A peça não fez sucesso nenhum, era um horror, mas o Flávio fez os figurinos, cenários. Aquelas cabeças eram maravilhosas, era tudo lindo. Ele utilizou também uns *slides*, essas projeções informavam ao público a situação nordestina. Mas a peça foi um fracasso de público e crítica, eu me lembro da crítica do Décio: “o Walmor é um equívoco, horrível, não parece um retirante”; e era mesmo, mas a gente queria fazer um texto novo, diferente; o Cabral de Melo Neto até então era um desconhecido, só ficou famoso depois do texto *Morte e Vida*. E terminou aí, depois o Tuca fez a montagem e foi aquele sucesso. Nessa época, nós queríamos fazer coisas diferentes.

Depois disso eu fiquei fazendo umas coisas, fiz um *Hamlet*, foi outro fracasso; com isso eu entrei em crise como ator, não sabia o que fazer, que autor escolher. As pessoas faziam Shakespeare, todos queriam fazer, mas eu achava e acho até hoje que não funciona muito bem, o que tem de mais bonito no Shakespeare é a sonoridade da língua inglesa, e isso se perde totalmente na tradução.

Depois dessa montagem de *Hamlet* eu fiquei muito deprimido, mal mesmo, e foi nesse momento que eu me lembrei do Flávio Império e fui procurá-lo. Eu disse a ele que queria montar uma peça de poemas com alguns

que eu já tinha feito e com outros que eu gostaria de fazer, peguei tudo o que eu tinha e dei pra ele ver; ele topou, mas bem do jeito dele, só faço se tiver música ao vivo, aí eu disse: “Flávio! Música ao vivo?”. Mas eu queria muito tentar uma coisa nova, no estado que eu estava! Eu topei produzir, eu tinha alguma grana, ah! Tinha a Maria Thereza Vargas, acho que era assistente (eu confiro, era assistente de direção). Aí chamamos um diretor musical (Paulo Herculano) e uns dois músicos, começamos os ensaios já com os músicos, mas aí o Flávio me chama de um lado e diz: “Temos que chamar outros músicos, esse tipo de música não serve”; eu disse: “Flávio, mas como é que tu quer que eu dispense os músicos, eu vou chegar e falar: ‘olha, vocês me desculpem mas a música que vocês estão fazendo não serve?’”. Meu Deus foi uma situação, eu já estava pagando esses músicos há mais ou menos um mês, até então já tinha ido uma grana, mas não teve jeito, o Flávio não abriu mão e tive que dispensar os músicos e arrumar outros. Ensaíamos uns três meses exaustivamente, era quase o dia todo, sem trégua.

O espetáculo era lindo, mas não dava bilheteria, não dava pra pagar as despesas; o público gostava, ah! Ele quis também que o espetáculo tivesse uma figura feminina, ele gostava muito da Vivian, mulher do Sérgio Mambert; ela entrava em uma ou duas cenas, dizia umas frases... A Vivian não era uma grande atriz, mas o Flávio adorava sua figura, ele queria que a presença dela fosse uma coisa meio de madre terra, ele tinha um carinho muito especial pela Vivian.

Tinha também umas 600 fotos, lindas, o Djalma Limongi que fez, mas o Flávio dirigindo. As fotos iam se passando lá atrás e o conjunto tocando muito bem uma música maravilhosa, e aí foi adiante, aí foi adiante o espetáculo, mas aconteceu que, depois de eu ter pago o primeiro grupo de músicos que foi embora, pagar esse segundo grupo, músico é diferente de ator, músico tem a ordem dos músicos do Brasil, que tem uma tabela de preço, ator, se tu chama um ator, você diz: tu quer fazer uma peça comigo? Não existe tabela pra ator, você diz: eu tenho R\$ 100,00 pra te dar, o cara diz tá; eu tenho R\$ 50,00 pra te dar, o cara diz tá; eu tenho R\$ 300,00 pra te dar, tudo bem; mas músico não, músico tem que ser aqueles R\$ 300,00 da ordem. Os R\$ 300,00 da ordem eu

tinha que pagar pra aquele pessoal toda semana, chegava no final da semana eu não ia ter aquele dinheiro, eu não tinha mais dinheiro, depois de um mês de representação eu vi que estava com um prejuízo, eu não queria fazer empréstimo em banco, e não tinha condições de fazer isso, o dinheiro tinha acabado, a bilheteria não correspondia, a bilheteria não correspondia, o espetáculo agradava muita gente, era uma coisa fantástica, as pessoas diziam: “*Labirinto* mudou a minha vida”. Do ponto de vista de espetáculo, era uma coisa realmente muito importante, inovadora, acho que tão inovadora que o público, o grosso do público que faz a bilheteria, que é o que dá o dinheiro, que sustenta uma peça de teatro, não fluía, estranhava e não ia.

Aí eu tive a primeira briga com o Flávio, eu digo: “Flávio eu vou ter que fazer o seguinte, eu tenho que dispensar esses músicos e fazer esse espetáculo com fita”. Flávio responde: “Eu não quero mais ouvir falar de você, não apareça mais na minha frente, com fita é outra coisa, não é o espetáculo que eu dirigi, tira o meu nome da direção, e tarara, tarara, tarara...”. Foi uma briga fenomenal, eu estava com uma dívida daquele tamanho, gravei a fita e me toquei, eu dirigindo uma Kombi com o eletricitista do lado e a Vivian junto, e nos tocamos para São Carlos, pra Araraquara, pra Uberaba, pra tudo que era lugar pra poder repor o dinheiro que eu tinha perdido na montagem da peça, e assim a peça foi, fizemos não me lembro mais em quantos lugares, mas eu acho que ela acabou no teatro Leopoldina, em Porto Alegre, onde lá ficou encostada a estrela pra nunca mais... Aí eu voltei lá pro meu sítio, então ficou isso, perdi um pouco o contato com o Flávio devido a essa briga, a exigência dele, eu chamo de uma incompreensão diante de uma dificuldade comercial para o artista, digo: “Se eu fosse um produtor, se eu fosse um Dantino ou coisa assim, Flávio eu sou um artista também, eu não sou um homem de dinheiro, eu não tenho dinheiro pra botar, eu estou querendo uma compreensão tua, pra dizer como é que o espetáculo pode ir adiante”, e Flávio dizia: “Não pode, não dá, é outro espetáculo”. Ele foi exigente, nos separamos por muito tempo, e aí eu fui para o Rio de Janeiro, comecei a fazer televisão. Nesse período em que a gente estava montando o *Labirinto*, eu até fiquei hospedado na casa dele, eu tava com tanta dificuldade de dinheiro que eu não podia pagar hotel. Eu fiquei

hospedado, eu dormia num beliche no escritório dele, lá na casa da mãe dele, lá no fundo onde era o estúdio, isso é pra se dar uma idéia da dificuldade financeira que eu tinha, eu tive que ficar hospedado lá.

E aí passou o tempo, depois dessa briga, algum tempo depois, alguns anos depois, aí ele já estava com a carreira pra cima, formidável, pinturas e tudo isso, aí ele disse: “Eu tenho um quadro que eu quero que você compre, você está trabalhando na televisão, a Tonia Carrero comprou um, a Tonia Carrero ou o Paulo Autran, eu quero que você compre”. “Está bom, eu vou aí, aí eu comprei aquele quadro que está ali, daquela velha (me mostrando), que é fantástico, você está vendo ele ali? Paguei caro, aí eu paguei caro, aí eu tinha dinheiro, eu disse: “Toma”; hoje seria uns R\$ 10.000,00, vamos dizer, era um salário, mais que um salário do que eu ganhava, mas eu digo: vale a pena, porque eu amava ele, eu achava ele uma pessoa fantástica, entendeu?

Aí eu já estava morando no Rio de Janeiro, então eu não acompanhei a carreira dele, eu não acompanhei mais nada do que ele fez, a obra dele, nem a doença dele. Só fiquei sabendo, tá doente, tá mal, morreu Flávio Império, entendeu? E eu estava morando no Rio de Janeiro, então eu fiquei... mas ficou uma pessoa rara... assim na minha vida, uma pessoa extraordinária, às vezes ele dizia umas frases horríveis durante os ensaios: “Ah! Credo Walmor, você está parecendo a Hebe Camargo, do jeito que você está dizendo esse texto”. Vinha com essas assim... ácido, ácido, e a gente tinha que mudar, não adiantava ficar bravo, tinha que mudar e dava certo.

Sandra: Você trabalhou com tantos diretores. Como é que foi essa parceria, você de ator e ele de diretor, porque como diretor ele só fez *Labirinto* e *Os Fuzis*. Ele dizia que tinha algumas mágoas por não ter sido chamado pra dirigir outros trabalhos.

Walmor: O diretor tradicional, diretor de profissão, de carreira, que pudesse dirigir Tchecov, Ibsen, ou isso ou aquilo, não, ele só dirigiria... Se ele dirigisse um Tchecov, ele talvez começasse pelo fim, só pra inverter, ele não tinha esse sentido disciplinar que o diretor tem que ter, calma porque uma atriz está nervosa, ele tem que falar suave, não, ele não tem nada que ver com isso, então eu acho que é por isso, porque o trabalho dele era muito solitário, ele

fazia sozinho, porque o cenógrafo pode trabalhar sozinho, então pa... ele bolava aquilo e apresentava o cenário dele, porque eu acho que a convivência dele pra ser diretor era muito difícil, como eu estava te dizendo, eu ia fazendo, eu ia fazendo as coisas, “tá ruim, repete, faz de novo, faz de outro jeito”, mas não é que ele me dissesse exatamente como é que eu tinha que fazer, eu tinha que procurar, mas como eu estava numa fase... numa crise artística, vamos dizer, sem saber que rumo tomar na minha vida, eu não queria enveredar pra esse negócio de televisão, não queria voltar a fazer teatro comercial, eu estava numa indefinição artística, por isso que eu fui lá pra falar com ele. Dessa conversa é que saiu *Labirinto*, entende? Então, dentro dessa conversa, de tudo isso, é que ele assumiu a direção: artística, a mim, também do texto, do cenário, de tudo, tudo, era um espetáculo do Flávio Império.

Sandra: E você confiava?

Walmor: Ah! Confiava, eu confiava, eu confiava, eu confiava nele!

Sandra: Você gostou do resultado?

Walmor: Ah sim, eu adorei, eu confiava na inteligência dele, eu achei ele tão inteligente, com uma perspicácia tão grande, cada coisa que ele comentasse, um filme que a gente via, um livro que ele tinha lido, era de uma inteligência rara, que eu me entreguei na mão dele, eu fazia o que ele mandava: “Te ajoelha, levanta, pa, pa”, pois ele me fez... “você vai cantar”, eu disse: “Mas eu não canto”. “Tu vai cantar”, me obrigou a cantar *La Mujer*, até isso ele me obrigou a cantar, e eu fui em frente, e a roupa, ele inventou uma roupa toda escalaforbética pra ficar de dorso nu, não sei... eu adorei fazer o espetáculo.

Ele cometeu crimes literários, segundo uns amigos de Porto Alegre, “como é que é que pega um poema do Rimbaud e corta pela metade, como é que pega um pedaço do Maiakovski”, olha aí, fale com o autor, com o dono do espetáculo.

Sandra: Me fala do *Barco da Morte* (poema de Rilke).

Walmor: O *Barco da Morte*! O Rilke, meu Deus do céu, realmente era complicado aquilo, aquilo foi complicado, porque tinha que encontrar a forma de dizer, de representar aquilo, né? Eu nem me lembro mais, está tudo nesse

disco que você falou? Como é que você conseguiu tudo isso? (foi com a Maria Thereza). Meu Deus! É maravilhoso. Eu acho que eu posso te dar mais detalhes depois de ouvir a gravação.

Parei a entrevista para salvar o arquivo, mas o Walmor continuou a falar. Sua fala foi gravada em vídeo e é transcrita a seguir:

Walmor: Sobre o grande Flávio Império... eu agora precisava dele, pra saber tudo de novo, uma crise igual aquela, eu agora me lembro dele sempre.

Eu me lembro que depois dessa fase a gente fez as pazes, a entrada do *Living Theater* em São Paulo, ele ficou muito envolvido com o negócio do *Living*. Ah! Isso é importante também, o Gaudencio (psiquiatra), nós fizemos um grupo de terapia com o Gaudencio, Flávio Império e eu também, Marília Pêra, Odete Lara, várias pessoas fizeram, era uma coisa muito interessante, o Gaudencio ficou fascinado com o Flávio Império... ele ficou fascinado com o Flávio Império, e até pediu pra mim também, pra ficar de ego, com os grupos que ele tinha, e o Flávio dizia: “Isso é um supermercado de psiquiatria, não me interessa, não sei que”. Então a gente participou daquilo, mas daí ele começou a criar comunidade, ele vivia em comunidade, com a Loira, com aquele menino que era antropólogo, de Recife... ah!, o Henrique. Então quando eu ia visitar o Flávio, eu não visitava o Flávio Império, eu tinha que visitar cinco pessoas juntas, e realmente ele era o centro e aquelas quatro pessoas meio ali olhando, eu até me sentia bem, então eu... eu o visitei uma vez ou duas. Mas não... não entrei, não tinha competência pra entrar numa comunidade, o Flávio até queria, mas fazer uma comunidade, eu tinha uma filha pequena, a Maria Clara estava com dez, onze anos, não vou colocar minha filha numa comunidade, não dá, isso não dá dinheiro, e era uma coisa toda meio macrobiótica, porque era coisa barata, eu lamentava de uma certa maneira, mas eu compreendia que o Flávio precisava disso.

Quando eu vejo o Leonardo da Vinci, eu digo: “Eu já conheci um, Flávio Império; porque o Leonardo da Vinci também era um sujeito que fazia de tudo, era uma cabeça fora do comum” . Aí eu digo: “Ah! Eu já sei qual era a cabeça do Leonardo da Vinci, como é que funcionava”, porque o Flávio Império

funcionava assim. Há algumas pessoas assim, né? Eu tive a felicidade de conviver com ele.

Paramos a conversa aqui e mudamos de sala para podermos ouvir a gravação do espetáculo feito em 1973. Essa parte está gravada em vídeo, o Walmor foi fazendo algumas observações, todas anotadas por mim diretamente no roteiro.

Foi maravilhoso passar esses momentos em sua companhia. Durante o almoço falamos de diversas coisas, que infelizmente não foram gravadas, contudo o que ficou para mim, como ouvinte, foi o seu modo de pensar.