UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

KÁTIA DAHER

Sob o olhar da *Sobrete*:
a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam

São Paulo
2016

Kátia Daher

Sob o olhar da *Sobrete*:
a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam

Dissertação apresentada à Escola
de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestra em
Artes.

Área de Concentração:
Pedagogia do Teatro

Linha de Pesquisa:
Formação do Artista Teatral

Orientadora: Prof.^a Dr.^a
Maria Thaís Lima Santos

São Paulo

2016

Nome: Kátia Daher

Título: Sob o olhar da *Sobrete*: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Aos meus pais,
a Fernando Neves,
à Cia. Os Fofos Encenam.

Agradecimentos

Enfrentar o processo de mestrado quatorze anos após a conclusão da graduação, debruçando-me sobre a trajetória artística empreendida ininterruptamente neste mesmo intervalo de tempo junto à Cia. Os Fofos Encenam, foi um desafio. Nasceu da reflexão sobre o sentido de “ser” *Sobrete* no teatro praticado pelos Fofos, de “ser” atriz em um coletivo paulistano que se organiza como *teatro de grupo*, de “ser” uma profissional que pratica teatro no Brasil, de “ser” alguém que se interessa por um trabalho artístico-pedagógico. A pulsão do autoconhecimento tanto me suspendeu, concedendo as asas que possibilitaram uma visão mais ampla do contexto em que estava inserida, quanto me precipitou no abismo do desconhecido, da incerteza, da dúvida e, muitas vezes, da descrença em “ser” quaisquer das possibilidades antes reconhecidas como certas.

Nessa jornada de quase três anos, tive como guia alguém que desde a graduação na UNICAMP me apontava caminhos, com a astúcia daqueles que sabem apontar com maestria, fazendo do mistério o elemento irresistível que nos seduz a entrar no labirinto. Em suas aulas, em seus espetáculos, e agora nesse processo de orientação, a professora Maria Thaís me impele a enfrentar o desconhecido com coragem e a descobrir a melhor estratégia para continuar caminhando, ensinando-me, especialmente, a reconhecer que não estamos sós; que no labirinto encontramos (ou reencontramos) aqueles que devem ser considerados, enfrentados, solicitados, legitimados ou não como “do mesmo bando”; a ela, portanto, os agradecimentos iniciais, a minha admiração e o meu amor.

Àquele que fez da Cia. Os Fofos Encenam herdeira do legado artístico de sua família, possibilitando que cada um de nós, atores, encontrasse nesse legado um mote para o desenvolvimento individual inspirado a não encerrar-se em si mesmo, o meu mais emocionado agradecimento: Fernando Neves, mestre, diretor, parceiro de cena, amigo, e através dele, agradeço também a todas as gerações da família Santoro, Viana e Neves, artistas do Circo-Teatro Arethuzza. Aos demais amigos e parceiros de cena e de vida, meu “bando”, minha família Fofa, agradeço a caminhada, a paciência e a força que me deram nesse percurso em que assumi o desafio de “ser” um olhar possível para leitura de parte da nossa trajetória: Carol Badra, Eduardo Reyes, Marcelo Andrade, Paulo de Pontes, Simone Evaristo, José Valdir, Silvia Poggetti, Rafaela Penteado, Fernando Esteves, Newton Moreno, Luciana Lyra, Viviane Madu, Alex Gruli, Leopoldo Pacheco, Stella Tobar e especialmente Carlos Ataíde, pelas leituras do trabalho, pelas conversas, pelos livros emprestados, José Roberto Jardim, pela prontidão em conseguir o vídeo da palestra de Antonio Santoro realizada em um dos

processos de pesquisa da Cia., Cris Rocha e Erica Montanheiro pelas oficinas ministradas ao lado de Fernando Neves. À Erica Montanheiro agradeço particularmente pela constante ajuda nesta pesquisa, pelo compartilhamento das experiências, dúvidas e descobertas.

Aos atores e atrizes das Companhias com as quais trabalhei fazendo assistência de direção para Fernando Neves, e que me permitiram investigar a linguagem teatral através das suas atuações: Paula Hemsí (a quem agradeço especialmente pelo texto que escreveu sobre a experiência de descobrir-se uma *Sobrete* e pelas longas conversas sobre o assunto), Rodrigo Pocidônio, Laíza Dantas (agradeço também pela tradução do Resumo desta dissertação) da *Academia de Palhaços* e seus parceiros, Bruno Spitaletti, Breno Tavares, Bruno Garcia e Maurício Schneider, pela montagem de *O Mistério Bufo* (2012) e do projeto *O Maravilhoso Teatro Ambulante da Academia de Palhaços* (2014 / 2015); Eliana Bolanho, Flávio Pires, Guto Togniazollo, Juliana Gontijo, Luciana Viacava, Nereu Afonso e Vera Abbud do *Núcleo Chica Boa* pelo espetáculo *Chica Boa* (2014); Fernando Sampaio e Domingos Montagner (em memória) da Cia. *LaMínima* e seus parceiros Carol Badra, Keila Bueno, Claudio Carneiro e Fábio Espósito, pelo espetáculo *O Médico e os Monstros* (2008); e aos alunos da Faculdade Paulista de Arte pela montagem de *Terra Natal* (2005) e *Hamlet* (2010).

Aos participantes das oficinas realizadas em 2013, 2015 e 2016 no Espaço dos Fofos, especialmente aos que contribuíram com seus depoimentos sobre a descoberta do *temperamento artístico*: Tatiana Abrantes, Lindsay Castro Lima, Mimi Tortorella, Conceni Paulina, Ederson Miranda, Eliot Tosta, Ana Elisa Mattos, Vinício Dutra, Heide Dória, Henrique Carsalade, Nico Serrano, Val Nascimento e Heloisa Cintra Castilho. Agradeço especialmente às *Sobretes* Lígia Vasconcelos e Luanah Cruz pela conversa mais demorada, e especialmente à Luanah por se dispor a ser um foco da pesquisa ao lado de Erica Montanheiro e Paula Hemsí.

À Fernanda Jannuzzelli Duarte sou grata pela inspiradora dissertação de mestrado sobre o Circo-Teatro Arethuzza e o Circo de Teatro Tubinho, da qual cito, muitas vezes, as entrevistas realizadas pela autora.

Agradeço a Profa. Dra. Angela Reis e o Profs. Dr. José Batista Dal Farra pela leitura atenta, observações e indicações feitas no exame de Qualificação. Também à Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes, agradeço o apoio nesta jornada, assim como ao Maicon Barbosa, Chefe Administrativo do Serviço de Pós-Graduação da ECA- Artes e à Tamara Elisabeth, Secretária do PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA.

Ao amigo Daniel Cerqueira Ciasca pela companhia e cuidado no período em moramos juntos, e à minha irmã Samira Daher pela leitura do Relatório de Qualificação e também pela

atenção que me deu enquanto dividíamos a mesma casa neste período, meus eternos agradecimentos. Aos meus irmãos Daniel Daher Junior e Victor Bastos Daher pelo apoio e pela compreensão de tantas ausências minhas neste período.

A inspiração e a força para a busca incessante do conhecimento do mundo e de mim mesma são fruto do amor e do apoio incondicional dos meus pais, Daniel Daher e Véra Lúcia Bastos Daher, que nunca mediram esforços para que essa busca fosse possível. A eles agradeço com todo meu amor e respeito pelo suporte amoroso, espiritual e financeiro que possibilitaram a realização deste trabalho.

*O verdadeiro lugar de nascimento é
aquele em que lançamos pela primeira vez
um olhar inteligente sobre nós mesmos.*

Maguerite Yourcenar

RESUMO

Esta pesquisa é o olhar, de uma *atriz-sobrete*, sobre a linguagem teatral desenvolvida desde 2003 na Cia. Os Fofos Encenam a partir do diálogo com a tradição do circo-teatro brasileiro. O ator e diretor Fernando Neves conduz o trabalho na Cia. e, ao longo dos anos, dedicou-se também ao trabalho pedagógico cujo eixo é a *cena convencional* que considera a especialização em determinado tipo de papel - como no antigo *sistema de emplois*; suspendendo, entretanto, a poética do teatro de convenção - para tomá-la como meio de manifestação de um *temperamento artístico* do ator. Tal procedimento situa o ator na exploração da linguagem teatral circense guiando a composição da *personagem-tipo* através da qual o ator, dispondo-se ao contato direto com o público, deverá operar a cena. O desenvolvimento deste processo, pedagógico e de criação, é abordado na presente pesquisa na intenção de refletir sobre o **modo de operação** de uma poética cênica convencional, revelando a dinâmica que a inspira e as estratégias do ator para operá-la, considerando o trabalho da Cia. Os Fofos Encenam em diálogo com a tradição do ator popular.

Palavras-chave: circo-teatro; teatro de grupo; atuação; sobrete, ator popular; *emploi*, temperamento artístico; personagem-tipo.

ABSTRACT

This study is the look of a *sobrete actress* about the theatrical language developed since 2003 by the company Os Fofos Encenam from the dialogue perspective with the brazilian drama-circus tradition. The actor and director Fernando Neves conducts the work of the group and, through the years, also devoted himself to the pedagogic work, which the pivot is *the conventional scene* that takes into consideration the specialization in a certain type of role - as in the old *emploi system*. Yet, the poetics of the theater of convention is suspended in order to be taken as means of manifestation of an *artistic temperament* of the actor. This procedure situates the actor in the exploration of the circus theatrical language guiding the type-character composition, through which the actor, making him/herself ready for direct contact with the audience, should operate the scene. This study approaches the development of this process, pedagogic and of creation, to reflect upon the *modus operandi* of the poetics of conventional scene, revealing the dynamics that inspires it and the actor's strategies to operate it, considering the work of the theater company Os Fofos Encenam in dialogue with the tradition of the popular actor.

Key words: drama-circus; theatre group; acting; sobrete; popular actor; *emploi*; artistic temperament; type-character.

Sumário

Prólogo.....	1
Introdução.....	3
Capítulo I – As tramas da Tradição: heranças e enfrentamentos do Circo-teatro.....	9
I.I – Circo-teatro e cultura popular: universos pelos quais se expressa a personalidade de uma Cia. Teatral Paulista.....	13
I.II – Modos de atuar – relações intrínsecas entre as formas de produção e a prática artística.....	22
I.III – O trabalho do ator brasileiro na tricotomia <i>antigo x moderno x contemporâneo</i> : um jogo entre elementos que instigam o diálogo com um legado atístico.....	41
Capítulo II – A poética da cena e a exploração da linguagem na Cia. Os Fofos Encenam.....	53
II.I. – Marcação.....	54
II.II – Triangulação.....	59
II.III – Música e Atmosfera.....	70
Capítulo III – Tipologia e <i>Temperamento artístico</i>.....	84
III.I – Das convenções tipológicas: o <i>emploi</i> e o tipo.....	84
III.II – O processo de composição da personagem-tipo.....	91
III.III – O <i>Temperamento artístico</i>	95
Capítulo IV – A Sobrete.....	103
IV.I – Erica Montanheiro e a expressão de múltiplas personalidades.....	104
IV.II – Luanah Cruz e o trânsito entre diferentes linguagens.....	116
IV. III – Paula Hemsí e a cartografia da cena.....	121
Considerações Finais.....	128
Bibliografia.....	129
Anexos.....	132

Prólogo

Com a palavra, Fernando Neves:

Desde pequeno, a conversa que eu mais gostava de ouvir dos meus familiares era sobre os atores. Os do circo-teatro e os do teatro.

Os sons de suas vozes, tudo o que destacavam de uma bela ou péssima atuação. A linha a ser seguida: isto era o mais importante. Composição. E tudo isso tinha a ver com as características que eram frequentes naquele ator. E então ouvir: “aquele papel não é pra fulano, ele estava na linha do galã e o papel é pra baixo cômico”. Isso era levado às últimas consequências.

Era impressionante ver a tia Alzira, que de meiga, fora de cena, não tinha nada, trazer para os personagens que fazia, fossem eles vilões ou heróis, uma delicadeza e meiguice surpreendentes. Tio Aristides em cena, era sempre um silêncio: a plateia não se mexia de tão intenso. Meu avô provocava: havia sempre muito burburinho com ele em cena. Tio Sinhô seduzia, tanto na comédia como no drama. Como herói, vilão ou como clown, da dupla de palhaços Tomé e Sinhô.

Os oito irmãos Neves eram personalidades. Protagonizavam, cada um na sua linha, com seu temperamento, as peças do Circo-Teatro Arethuzza. Eram os vilões e heróis. Viviam as histórias contadas por atores, que eram seus agregados ou seus próprios filhos: baixo-cômicos e sobretes. O pessoal que estava lá pra provocar todo tipo de emoção nos personagens vividos por eles. Para criar novas situações. Estávamos lá – eu também estava até os doze anos quando o Circo fechou suas portas – para fazer o espetáculo andar.

Tudo isso reverberou em mim, já ator há mais de vinte e cinco anos, pra mudar meu olhar sobre os atores. Entendi o sentido de tudo aquilo depois de ler mais de duzentas peças do acervo de minha família, fazendo assim um misto de lembranças do que tinha vivido com eles e processando o resultado de observações sobre o material que tinha em mãos. O circo-teatro tinha seu método de atuação. O temperamento artístico evidenciou para o ator um caminho, deu segurança para suas criações, até para suas marcas na cena. O olhar e a organização e a desorganização, peculiares de cada ator.

Saber-me baixo cômico, não por ser baixo cômico, mas por entender que sou, me trouxe novos caminhos para serem explorados. Conhecer suas origens é ampliar horizontes. Eu sempre fui o velho ou o zangado. Estreei no teatro fazendo o Hau de “Fim de Jogo”, velho e zangado. Durante sete anos fiz novelas de rádio. Sempre preocupado, em todos os trabalhos, com o tempo, ritmo, limpeza da cena. Não tenho conflito em relação a isto, ser

baixo cômico tem a ver com organização. É o tipo com pouco glamour. Uma alma aberta para todas as máscaras. A atuação é o ofício.

Introdução

A primeira vez que ouvi a palavra “sobrete” foi no começo dos ensaios do espetáculo *A Mulher do Trem*. Nesse início da pesquisa sobre a linguagem teatral circense na Cia Os Fofos Encenam, o ator e diretor Fernando Neves ainda não tinha formulado a abordagem dos *temperamentos artísticos*. Guiava-se, prioritariamente, pela mecânica da *convenção* para organizar a diversidade dos papéis do universo tipológico e relacioná-los com cada ator da Companhia. Tinha em mente, porém, uma pista - os *modos que cada tipo utiliza para operar a cena* - indicada pela atriz Jacira Viana, sua mãe, em depoimento concedido ao pesquisador Della Paschoa Junior, em 1972 que indicam esta operação, como por exemplo:

O baixo cômico é mais concentrado. Faz a graça, mas dentro de uma linha, entendeu, dentro de uma linha. O meu sogro foi um colosso nisso... Meu sogro nunca perdeu as estribeiras. Ele era um colosso como baixo cômico. Eu acho, não sei... Pra mim, o seu Oscar foi grande nisso aí...¹

A partir deste relato, ouvido quando já era um “homem de teatro”, Neves começou a processar as observações que escutara nas conversas entre os seus familiares sobre atuação, como por exemplo, as diferenças no modo de atuar entre o *Cômico* e o *Baixo Cômico*. Se para o último a “concentração” e a “linha” são noções que expressam uma preocupação com a organização, também remetem à função do “escada” - aquele ator ou atriz, que nas cenas cômicas assume a construção da situação para que o outro, normalmente o *Cômico*, a arremate, finalizando a “piada”.

Na linhagem feminina, cabe a tarefa a *Sobrete* e na montagem da comédia *A Mulher do Trem* coube a mim o papel de Julieta (*Sobrete*), ainda que esta primeira aproximação tenha se dado apenas pela fidelidade nas convenções estabelecidas pela encenação, é ali que nasce o longo percurso de investigação e criação artística que dá origem a esta pesquisa.

O humor leve, vivacidade e “gaiatice”, são qualidades que podem ser encontradas na descrição da *Soubrette*, um dos “gêneros de personagem”, como se refere o ensaiador Octávio Rangel aos papéis do teatro convencional no livro “Técnica Teatral”, de 1948. A palavra *soubrette* vem do repertório teatral francês e se refere, literalmente, às criadas das peças cômicas, sendo que, na escrita desta dissertação, investigaremos a linha da *soubrete* em um campo mais extenso do que a que encontramos na tradição francesa e adotaremos a grafia que se adapta à língua portuguesa: *sobrete*.

¹ Transcrição da entrevista de Rosalina Viana e Jacira Viana concedida ao pesquisador Pedro Della Paschoa Júnior, no ano de 1972.

Somadas às características convencionais, Neves reconhece os aspectos de precisão no tratamento do tempo e da gestualidade, que revelam um modo “organizado” de atuar, e que o diretor diz ter observado nas minhas atuações nos espetáculos *Édipo Rei*, em 2000, no qual eu fazia o papel de Jocasta, e *Fausto Zero*, em 2001, em que fazia diferentes personagens, ambos sob a direção de Marcio Aurelio². Soa hilário o fato de Neves ter me visto atuar como Jocasta e me associar, em seguida, a um papel de *Sobrete*, mas, segundo o diretor, apesar de guiar-se pelos critérios da convenção no início desta trajetória, ele já intuía que um modo de atuar calcado na precisão e preocupado com as “linhas” que sustentam a cena, qualificava o ator para assumir a função de *Sobrete* ou *Baixo-Cômico* nas peças de circo-teatro que, naquele momento, ele se dedicava a estudar a partir do acervo do Circo de sua família, o Circo-Teatro Arethuzza.

A identificação com a *Sobrete* e a questão da organização da cena foram ficando claras para mim ao longo dos processos de ensaios dos espetáculos da Cia, sob os quais se baseiam a minha compreensão e entendimento da linguagem trabalhada. O levantamento das cenas expunha a valorização dada às marcações e aos tempos da triangulação, e claramente se apresentavam como estruturas que guiavam o meu caminho de composição da personagem-tipo. Ao mesmo tempo, conforme a pesquisa se aprofundava e os *temperamentos artísticos* assumiam preponderância referencial na investigação, comecei a sentir falta de um exemplo objetivo do que seria, de fato, uma *Sobrete*. Hoje identifico que tal necessidade advém do fato de que, enquanto os atores que Neves nomeia como *personalidades* têm essa referência de

² Marcio Aurelio (Piraju – SP, 1948) é um importante encenador que se dedica também à pedagogia teatral. Seus trabalhos transitam entre a encenação de clássicos do teatro como Sófocles, William Shakespeare e Goethe e a montagem de obras modernas, debruçando-se, especialmente, sobre os princípios cênicos inaugurados por Bertold Brecht. “Essa influência aparece com clareza nas montagens de *A Canção do Esforço Humano*, sobre poemas do dramaturgo, em 1978; *Baal*, em 1982; *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*, texto de Márcio Souza sobre o político amazonense, em 1982; no longo debruçamento sobre a obra de Heiner Müller, com as montagens de *Hamletmachine*, solo com Marilena Ansaldi em 1987; *Eras*, peças curtas do dramaturgo, em 1988; *A Missão*, em 1990; *Mauser*, em 1991; *Peça Coração*, em 1993, e *Baal, O Malígnio Associado*, entrelaçamento de Bertolt Brecht com Heiner Müller realizado em 1998. (...) Ao longo dos anos 1990 o diretor inicia uma carreira internacional, sobretudo na Alemanha, onde dirige seminários e cria alguns espetáculos. Para o Deutsches National Theater, de Weimar, monta *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, em versão alemã, em 1997, e cria *Mephisto*, libreto de sua autoria inspirado em Goethe e, para o Theaterhaus de Stuttgart, *Tristão e Isolda*, inspirado na ópera de Richard Wagner, ambas em 1999, protagonizadas pelo bailarino brasileiro Ismael Ivo, diretor da companhia.” <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207445/marcio-aurelio>> Em 1990, Marcio Aurelio funda a Companhia Razões Inversas pela qual passaram vários integrantes da Cia. Os Fofos Encenam: Carol Badra e Newton Moreno, que participaram da fundação da Cia., Marcelo Andrade, Fernando Neves, assim como eu e Eduardo Reyes que, como Newton e Carol, fomos alunos do encenador no curso de Artes Cênicas da UNICAMP.

modo mais direto e próximo devido à tradição que mantém vivas, ainda que pelos clichês, as imagens da *Ingênua*, da *Dama*, do *Cômico*, que são também associadas a artistas reconhecidos, como Eva Todor, Dulcina de Moraes, Grande Otelo e Dercy Gonçalves, falta aos *Baixos-Cômicos* e *Sobretes* uma imagem, uma máscara que “encarne”, de maneira imediata, seus atributos.

O Dicionário de Teatro brasileiro apresenta três personagens representativas de *Sobretes*: “a criada ama-seca Madalena, da peça *Desgraças de uma Criança*, de Martins Pena”, “a velha Beatriz, *d’O Primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo”, e cita o “papel da criadinha” da peça *Trair e Coçar é só Começar*, em que se destacou a atriz Denise Fraga; referências em que suas funções são ressaltadas antes da imagem propriamente dita: “apta a complicar as situações através de *quiproquós* (...) por ser parte integrante da intriga doméstica, é sempre a alcoviteira, acobertando os jovens amorosos.” (GUINSBURG, 2009, p. 306). Também para Neves o mais significativo era que os *Baixos-Cômicos* e as *Sobretes* são os responsáveis por “fazer a história andar”, representados por atores capazes de priorizar a história e a dinâmica da cena de maneira objetiva. De qualquer modo, essas informações, apesar de me fazerem compreender a função de uma *Sobrete* e de serem referências que me pareciam justas, apresentando qualidades que reconhecia em mim, não traziam a imagem que procurava: a de uma máscara expressiva que estabelecesse, conforme a leitura de Jacques Lecoq, as “grandes linhas” (LECOQ, 2010, p. 91) do meu *temperamento artístico*.

Esta dissertação de mestrado é, portanto, antes de tudo, fruto das inquietações que nasceram a partir do reconhecimento de uma forma de expressão particular que guiava o meu modo de atuação na exploração da linguagem teatral circense a partir da leitura dos elementos do teatro de convenção. Inicialmente, a possibilidade de reconhecer no ator habilidades e aptidões que conduzem o seu processo de criação seduzia-me a considerar o *temperamento artístico* como eixo do trabalho, deixando a exploração da linguagem e o diálogo com a tradição do circo-teatro em segundo plano. Entretanto, o processo de orientação, aliado aos estudos bibliográficos, nos fizeram considerar que a **arte do ator**, neste caso, deveria ser lida **a partir da linguagem teatral que a fundamenta**, pois, ainda que exista a possibilidade de um descolamento entre a descoberta do *temperamento artístico* e a exploração da cena convencional, apontando para identificação de uma natureza criadora, a base para o desenvolvimento dessa identificação é o diálogo com a tradição e com a linguagem.

Dessa maneira, o ator popular, que atua sob as regras da convenção e que é o responsável pela operação da linguagem através do contato direto com o público, tornou-se a principal referência para a análise da prática artística realizada na Cia. Os Fofos Encenam

que, no caminho contrário, se empenha em desvelar, através da exploração da linguagem do circo-teatro, a técnica que sustenta o modo de atuação do artista popular circense.

Apesar de não ignorar as ideias de encenadores modernos que, durante todo o século XX, formularam o problema da convenção, da composição, e que propuseram outras nomenclaturas para o ator, fazendo surgir o comediante, entendido como aquele capaz de desempenhar todos os papéis, ou que organizaram distinções de temperamento e máscaras baseadas na tradição teatral, como, por exemplo, o francês Luis Jovet, o russo Vsevolod Meierhold, e o italiano Giorgio Strehler, a opção deste estudo foi concentrar-se na relação do trabalho da Cia. com as formas do teatro popular a partir da reflexão sobre a sua existência no cenário atual paulistano do *teatro de grupo*. Este recorte ganha relevância e abre a pesquisa, referenciando-se especialmente nos estudos da historiadora teatral Beti Rabetti sobre o diálogo com as formas da cultura tradicional brasileira e sobre o teatro ligeiro carioca, como são chamados os gêneros cômicos e musicados do início do século XX no Brasil.

Dessa leitura emerge o embate entre o *teatro antigo* e o *teatro moderno* que no final da década de 1940 inflama o ambiente teatral, fazendo de *Vestido de Noiva*, texto de Nelson Rodrigues montado em 1943 pelo grupo amador Os Comediantes no Rio de Janeiro sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski, o marco para instauração da modernidade teatral no Brasil. Tal embate, registrado em grande parte da historiografia do teatro brasileiro moderno, escrita por intelectuais contemporâneos dessa luta – dentro os quais, Décio de Almeida Prado se eleva como a principal referência –, relegou à marginalidade os antigos profissionais que sobreviviam exclusivamente do próprio ofício, por considerar seu repertório e seu modo de atuação ultrapassados e de pouco valor artístico pela submissão ao gosto do público a que, supostamente, sujeitavam-se pela necessidade de subsistência. Nesse ponto, a reflexão se alarga para considerar as diferenças entre duas formas distintas de concepção teatral: a popular, feita no embate com o público, e a que nasce com a modernidade no teatro, elegendo a autonomia da obra como princípio fundamental, rompendo com as convenções cênicas tradicionais e concebendo novas formas de criação que compõem um conjunto harmonioso capaz de expressar o sentido da *encenação*. O eixo dessa reflexão é o conjunto dos estudos sobre a modernidade teatral no Brasil feito pela também historiadora Tânia Brandão.

Como o ponto de vista desta pesquisa parte do trabalho do ator, duas obras se destacam para o estudo do modo de atuação no *teatro antigo*: o livro de Angela Reis “A Tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)” que analisa a atuação e a trajetória artística de Eva Todor construída sobre o papel de *Ingênua*, e o de Marta Metzler “Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira”, além dos manuais

sobre técnica teatral escritos pelos ensaiadores Eduardo Victorino e Octavio Rangel. A referência atual que se impõe como exemplo de um modo de atuação popular à maneira do *teatro antigo* e do circo-teatro brasileiro é o Circo de Teatro Tubinho que circula há quinze anos pelo interior do estado de São Paulo, apresentando sob a lona um espetáculo diferente a cada noite, seis vezes por semana. O Circo liderado pelo palhaço Tubinho, feito por Pereira França Neto, chamado pelos amigos de Zeca (como optei por me referir a ele nesta dissertação) *leva* (que na linguagem circense quer dizer apresenta) muitas das peças do repertório do Circo-Teatro Arethuzza. Em 2010, Fernando Neves participou do projeto de reelaboração do repertório do Circo de Teatro Tubinho dirigindo o melodrama *Maconha, o veneno verde*, que passou a se chamar *O seu único pecado*. Na análise da exploração da linguagem teatral circense pela Cia. Os Fofos Encenam, feita no capítulo II, a observação da atuação no Circo de Teatro Tubinho é uma referência importante posto que para os seus atores muitos dos elementos técnicos trabalhados na Cia., como a triangulação, por exemplo, constituem-se como um “modo de fazer” naturalmente apreendido, o que explicita o jogo com o público como regente da criação, enquanto que para nós, a *encenação* está à frente da construção da cena, ainda que a direção oriente a sua dinâmica em direção ao público.

Ao estudar os elementos que sustentam o exercício da atuação na linguagem desenvolvida na Cia., reconheço o movimento que a partir da segunda metade da década de 1970 volta-se para o estudo das formas teatrais populares, como o trabalho do dramaturgo e diretor teatral Carlos Alberto Soffredini junto ao “Grupo de Teatro Mambembe”, formado em 1976 em São Paulo e dedicado à pesquisa do circo-teatro nos pavilhões existentes na época, na capital paulista, especialmente, o “Circo-Teatro Bandeirantes”. O trabalho da Cia. Os Fofos Encenam insere-se, desse modo, no rastro de um fluxo de pesquisa em que pesou também a abertura das escolas de circo que se inicia em 1977 com a criação da “Academia Piolin de Artes Circenses” em São Paulo, seguida pela fundação da “Escola Nacional de Circo” em 1982 no Rio de Janeiro que inspiraram a divulgação dos saberes e artes do circo que até então eram transmitidos sob a lona dos núcleos familiares circenses. O estudo do teatro popular começa a se fazer presente também no ambiente acadêmico, reverberando o movimento europeu que se desenvolve ao longo do século XX, principalmente com as pesquisas sobre a *Commedia dell’Arte*. Dentre tais estudos, cito as pesquisas conduzidas pela professora Beti Rabetti, a partir de 1995, no “Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico” do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (CLA/UNIRIO), que propiciou diversos materiais para estudo, especialmente sobre o teatro ligeiro carioca, representativo do modo de atuação no *teatro antigo*. Um dos frutos do

trabalho engendrado neste Laboratório é a pesquisa de Daniel Marques da Silva “Precisa arte e engenho até: a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto”, referência importante para a reflexão e análise feita no capítulo III sobre o trabalho de composição das personagens-tipo na Cia. Os Fofos Encenam e a questão dos *temperamentos artísticos* que conduz o trabalho artístico e pedagógico desenvolvido por Neves.

O capítulo IV é dedicado à reflexão sobre o modo de operar a cena que caracteriza o *temperamento artístico* de uma *Sobrete* a partir da análise do trabalho de três atrizes, parceiras de trabalho: Erica Montanheiro, atriz, integrante da Cia. Os Fofos Encenam; Luanah Cruz, atriz, cantora e performer que participou das oficinas ministradas pela Cia.; e Paula Hemsí, atriz da Companhia de teatro Academia de Palhaços que atuou também, por quatro meses, no Circo de Teatro Tubinho em 2015.

O impulso para descobrir na *Sobrete* as “grandes linhas” de uma máscara expressiva que pudesse espelhar meu próprio modo de atuação, dando-me a oportunidade de um *olhar externo sobre mim mesma*, resultou no traçado de diversas linhas: as que engendram a existência de uma Cia. que se propõe ao diálogo com uma tradição específica, o circo-teatro brasileiro; as que sustentam sua prática artística propriamente dita, o exercício de criação e exploração da linguagem; e as que tecem um modo particular de atuação e operação da cena que, como descobri no próprio movimento da escrita, tecem também o modo de articulação do pensamento. Esta dissertação se revela, dessa maneira, como um desenho que mapeia o desenvolvimento de uma trajetória artística, esforçando-se para expressar com seus traços a potência do movimento que a anima.

Capítulo 1 – As tramas da Tradição: heranças e enfrentamentos do Circo-teatro.

*[Os Fofos Encenam] não se percam por esse nome horroroso
que não faz jus à sua já longa carreira de excelentes
espetáculos e pesquisas
Aimar Labaki*

Na maior parte das vezes em que se refere à Cia. Os Fofos Encenam, o crítico, dramaturgo e diretor de teatro Aimar Labaki faz questão de registrar o seu inconformismo com o nome do grupo. Transparece na apreciação de Labaki que “Os Fofos Encenam” não expressa a “seriedade” com que a Cia. encara a prática artística.

Seriedade, sensatez, respeitabilidade são atributos que certamente gostaríamos (nós, integrantes d’Os Fofos, e creio que nesse sentido posso “falar por nós”) que fossem associados ao nosso trabalho. Porém, alguns antônimos desses atributos como alegria, atrevimento, ironia, palhaçada, apontam modos de pensar, sentir e agir que constituem a personalidade da Cia. e expressam artisticamente a força que “nos move” sobre os trilhos de absoluto comprometimento. É com paradoxal satisfação, portanto, que recebemos a crítica de alguém que acompanha a trajetória do grupo e reconhece no trabalho artístico o rigor que, em sua opinião, o nome descarta.

A escolha do nome remonta à primeira formação do coletivo, que nascia em 1992 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) para se dedicar a investigações cênicas e ao estudo do cômico fora da grade curricular. Newton Moreno, ator, dramaturgo, diretor e um dos fundadores da Cia., conta que quando os primeiros integrantes foram decidir o nome do grupo optaram por nomeá-lo pela expressão que se chamavam uns aos outros: Fofos.³ A primeira fase do grupo se restringe ao período universitário, de 1992 a 1995.

Em 1999, Newton Moreno apresenta em São Paulo seu texto sobre o universo homoerótico, *Deus Sabia de Tudo...*, em leitura dramática realizada na 1ª Mostra OFF Mix de Teatro, sob a curadoria de Celso Curi, como parte da programação do 7º Mix Brasil Festival de Manifestações das Sexualidades, e em 2001 dirige a montagem que marca o início da trajetória profissional da Cia. Os Fofos Encenam.

³ Fazem parte desta primeira formação os atores Newton Moreno, Carol Badra, Simone Evaristo, Stella Tobar (ainda integrantes da Cia.), Juliana Monteiro, Daves Otani, Verônica Melo, Poena Viana, Eduardo Osório e Anísio Faccine. Foram realizados os espetáculos *Os Fofos Encenam Harold Pinter* (1992) com direção de Newton Moreno e *Os Cegos* (1993/1994) de Michel de Ghelderode, com direção de Maria Thaís.

Após as temporadas paulistanas de *Deus Sabia de Tudo...* no Camarim do TUSP e no Teatro Sérgio Cardoso, e de apresentações em Festivais⁴, alguns atores do núcleo formado nesta nova etapa⁵ resolvem seguir trabalhando juntos e se debruçam sobre a proposta do ator e diretor Fernando Neves para investigar o circo-teatro brasileiro a partir da montagem de um dos textos do repertório do Circo de sua família, o Circo-Teatro Arethuzza.

Depois de aproximadamente oito meses de trabalho, entre leituras de textos do acervo e o levantamento do espetáculo, a comédia *A Mulher do Trem* estreia dia 31 de julho de 2003 no Teatro Folha, em São Paulo.

Durante o intenso percurso de apresentações que se seguiu a essa primeira temporada, ainda nos anos 2003 e 2004⁶, a pesquisa artística da Cia. sobre o universo teatral circense ganha corpo, alicerçada em um recorte do amplo território compreendido pelo circo-teatro brasileiro: a cena teatral apresentada nas lonas de circo e mais tarde nos chamados pavilhões circenses, em que os artistas se especializavam em determinados tipos de papel, encenando prioritariamente comédias e melodramas.

A pesquisadora Ermínia Silva chama a atenção para o fato de que esta prática é característica de uma fase da teatralidade circense, que em diálogo com “uma estética teatral do período de 1920/30 [...], vai ser também a estética do teatro no circo”, e alerta:

A história polifônica e polissêmica do circo brasileiro nos autoriza mais a falar em teatro no circo apresentando todas as modalidades possíveis de representações teatrais do que em circo-teatro como um gênero único, ou pelo menos dois como se tem definido: comédia e (melo)drama.

A formação do artista circense em cada período histórico e dentro do complexo significado do conceito de teatralidade circense englobou as mais variadas formas de expressões artísticas constituintes do espetáculo circense. Uma das principais características desse fazer circense de todo o século XX, até pelo menos 1950, era sua contemporaneidade com a diversidade de gêneros teatrais, musicais e da dança produzidos, o que garantia presença nos

⁴ O espetáculo foi apresentado no Festival Internacional de São José do Rio Preto e no Festival Nacional de Teatro de Recife em 2001, e no Festival de Artes de João Pessoa em 2002.

⁵ São eles Newton Moreno, Carol Badra, Stella Tobar, Alex Gruli, Carlos Ataíde, Eduardo Reyes, Fernando Neves, José Roberto Jardim, Marcelo Andrade, Kátia Daher, e o músico Fernando Esteves. Leopoldo Pacheco também integrou o elenco de *Deus Sabia de Tudo...* e seguiu em parceria com a Cia. Os Fofos Encenam assinando a concepção dos figurinos e maquiagem dos espetáculos. Fizeram ainda parte do elenco de *Deus Sabia de Tudo...* sem, contudo, prosseguir com a Cia., os atores Aury Porto, Humberto Rodrigues, Lafayette Montealegre e Eucir de Souza.

⁶ *A Mulher do Trem* ficou em cartaz no Teatro Folha em horário alternativo, às quintas-feiras, 18h, de 31/07/2003 a 18/12/2003. O espetáculo participou do FESTIVALE e do projeto Mosaico Teatral em São José dos Campos, ainda em 2003. Em 2004 o espetáculo foi apresentado em 9 CEUs – Centros Educacionais Unificados, no projeto Formação de Público da Prefeitura Municipal de São Paulo e excursionou por 9 cidades do interior do Estado pelo projeto Viagem Teatral do SESI, fazendo ainda uma apresentação no Teatro Municipal da capital paulista na Mostra de Teatro da Prefeitura de São Paulo. Nos anos que se seguiram o espetáculo continuou sendo apresentado com regularidade como parte do repertório da Companhia.

palcos/picadeiros diálogo e mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. (SILVA, 2010)

No mesmo artigo, a pesquisadora afirma que “parte significativa da memória produzida hoje sobre o processo histórico do circo-teatro brasileiro é de uma representação historicamente datada e tipificada”, atribuindo esse fato especialmente às pesquisas acadêmicas realizadas na década de 1970, na Universidade de São Paulo, “nos cursos de História, Ciências Sociais, Política e Antropologia [que] voltaram-se para o estudo dos lazeres, festas da classe operária” escolhendo os circos da periferia de São Paulo como campo de estudo, e à “memória produzida pelo próprio artista circense do circo itinerante, os ‘tradicionais’ do circo-família, que está hoje narrando a partir de sua experiência o que foi e é esse teatro no circo e do qual ele foi protagonista, bem como seus pais e parentes.” (SILVA, 2010)

No caso do Circo-Teatro Arethuzza, o primeiro trabalho que registra sua trajetória é de Antônio Santoro Junior, “Memórias de um Circo Brasileiro – Circo – Circo-Teatro – Pavilhão Arethuzza”, monografia de 1997, contemplada pelo Prêmio Estímulo 96, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo ⁷. Santoro Junior é primo de segundo grau de Fernando Neves, membro da terceira geração da família Neves, filho de Antônio Santoro e Alzira Neves (irmã de Arethuzza).

A monografia é uma pesquisa sobre a história do Circo da família desde o século XIX quando João Miguel de Faria fundou, entre 1865 e 1875, o Circo Glória do Brasil, que com a chegada do português Antônio das Neves passa a se chamar Circo Luso-Brasileiro e mais tarde Circo Colombo. O casamento de Antônio das Neves com Benedita Elvira, filha de Miguel de Faria, formou, com seus nove filhos, o núcleo familiar dos Neves. É com a filha mais velha, Arethusa Neves, no comando do empreendimento que o Circo passa a encenar peças de teatro, e, em 1926, o Circo-Teatro Arethuzza inicia a trajetória que conhecerá seu apogeu nas décadas de 40 e 50 já como Pavilhão Arethuzza⁸, até encerrar suas atividades em 1964.

⁷ Outros dois trabalhos dão importância central à história do Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza: a tese de doutorado de José Carlos dos Santos Andrade (2010), “O Teatro no Circo Brasileiro, Estudo de Caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza”, e a dissertação de mestrado de Fernanda Jannuzzelli Duarte (2015), “Circo-Teatro através dos tempos: Cena e Atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho”.

Uma abordagem sobre o trabalho de Fernando Neves é feita por Rodrigo de Oliveira e Silva (2014) em sua dissertação de mestrado: “A Traição da Tradição: Vsévolod E. Meierhold e Fernando Neves em diálogo com o ator popular”.

⁸ Sobre a mudança do nome do Circo para Arethuzza, Antônio Santoro explica: “Conta-se que no mesmo mês e ano da morte de Benedita Elvira, fevereiro de 1926, a denominação ‘Arethuzza’ passou a ser utilizada, provavelmente por sugestão de um espanhol, ‘habitué’ do Circo, que conversando com Antônio das Neves,

Santoro Junior contextualiza a trajetória do Circo de sua família através do estudo teórico de referências bibliográficas sobre a história do circo, e narra a formação dos artistas, a estrutura social, profissional e familiar que sustentava a atividade circense no Brasil com base no acervo do qual é guardião: cartas, documentos, textos das peças, livros-caixa do Circo, recortes de jornal e fotografias, além da sua própria memória⁹, desvelada em comentários e exemplos de situações que traduzem a essência da vida circense. O trabalho expõe “as variadas formas de expressões artísticas constituintes do espetáculo circense” nas especificidades das fases às quais o autor se reporta – Circo, Circo-Teatro e Pavilhão – revelando a pluralidade de linguagens e a polissemia característica do circo, de que fala a professora Ermínia Silva.

Contudo, ao voltar-se para o legado artístico de sua família para conduzir o trabalho desenvolvido com a Cia. Os Fofos Encenam, Fernando Neves elege a atuação que se especializa em determinado tipo de papel porque, segundo o diretor, esse foi o modo de atuação na fase em que o circo-teatro atingiu a maturidade como linguagem teatral dentro do circo.

Não obstante, devemos relativizar a ideia de “maturidade da linguagem teatral dentro do circo”, se considerarmos o que afirma Silva:

disse que Colombo era um nome trágico e de desgraça. Dizia ainda que ‘Colombo descobriu a América e morreu na miséria’, assim, já que sua filha primogênita possuía grande destaque no mundo artístico, porque não usar seu nome como denominação do Circo, inclusive mudando a grafia original de ‘s’ para ‘zz’, para dar maior charme e atrativos” (SANTORO JR., 1997, p. 25).

Quanto ao termo *pavilhão*, a pesquisadora Ermínia Silva diz que “é comum se encontrar nas fontes e denominação de pavilhão também para circos de lona, apesar de que na memória circense e teatral, há sempre associação deste nome com construções geralmente em madeira, tábuas leves cobertas por lona transportáveis (diferente dos tipos de pau-fincado que ficavam nos terrenos), que possuíam um palco cênico junto com picadeiro ou arena.” (SILVA, 2007, p. 141 e 142) Antônio Santoro Junior esclarece que a palavra aparecia no Circo de sua família com o significado de “bandeira ou estandarte”, e era utilizada “para designar o símbolo de uma dinastia circense, cuja bandeira imaginária era hasteada no mastro, para servir de suporte ao lema da família: ‘cultivar a arte e a cultura é acreditar no porvir’.” (SANTORO, 1997, p. 48)

Mais tarde, o termo pavilhão será utilizado pela maioria dos circos-teatro para designar a fase em que as peças teatrais predominavam nos espetáculos circenses e a arquitetura dos espaços passa a revelar estruturas de madeira ou de zinco, em formato retangular que abrigavam o palco já ao estilo italiano, como nos teatros tradicionais. Segundo Santoro, “no fim da década de 40 o Circo Teatro Arethuzza, transformou-se em Pavilhão Teatro Arethuzza.” (SANTORO, 1997, p. 48)

⁹ Antônio Santoro Junior conviveu com os atores e atrizes, tios e tias das famílias Santoro, Viana e Neves, na época áurea do Circo-Teatro quando o Circo da família fazia muito sucesso, sendo ele próprio palhaço e ator mirim nos espetáculos, juntamente com as outras crianças da família. Hoje professor de História da Arte, Santoro é guardião também de um legado imaterial que tivemos acesso nos encontros realizados nos vários processos criativos realizados pelo grupo na última década, nos quais nos revelava como os aspectos cotidianos estavam extremamente ligados às práticas artísticas, além dos procedimentos e técnicas de representação estudadas pelos atores do Circo-Teatro Arethuzza no processo de construção da cena e das personagens.

Qualquer apresentação, seja acrobática, entrada ou reprise de palhaço, representação teatral, entre outras, é expressão e constitui a teatralidade circense, pois é composta pelo ato de conjugar controle de um instrumento, gestos, coreografia, comunicação não verbal (facial e corporal) com o público, roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia e relação com as outras representações no espetáculo. (SILVA, 2007, p. 19-20)

Cabe então situar a perspectiva de Neves, que se orienta pela sua formação e experiência teatral e pela forte referência dos anos de maior esplendor do Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza, e que privilegia a proximidade da teatralidade circense com as formas do teatro tradicional, especialmente aquelas que mantêm uma relação mais estreita com a dramaturgia.

Sendo assim, o presente estudo explicita o recorte que a Cia. Os Fofos Encenam explora sem deixar de reconhecê-lo como um processo metonímico de conhecimento do universo circense, em que o exercício específico de um modo de atuação dos artistas contém a dinâmica das diversas expressões que fundam e tecem a polissemia do circo-teatro brasileiro.

1.1 – Circo-teatro e cultura popular: universos pelos quais se expressa a personalidade de uma Cia. Teatral Paulistana.

No artigo “Memória e Culturas do ‘Popular’ no Teatro: o Típico e as Técnicas”, a pesquisadora Beti Rabetti discute o “teatro popular” a partir de algumas referências do “campo de estudos voltados para a ‘cultura popular’; campo vasto e complexo, diante do qual fica-se sempre sujeito a ambiguidades e submisso a um constante exercício de atualizações.” (RABETTI, 2000, p.3) A pesquisadora oferece inicialmente uma visão geral que esclarece o que poderíamos compreender como um “teatro popular”, afirmando:

Se eu estendesse uma linha para acompanhar este conjunto extremamente diversificado, em uma de suas extremidades estaria um teatro de cunho político mais explicitamente empenhado e, em outra, um teatro preponderantemente ingênuo e singelo, onde comumente sobressaem tons de folclore. No centro nevrálgico desta linha, de tensões, eu situaria o teatro popular visto como ligeiro ou comercial. (RABETTI, 2000, p. 3)

Entretanto, esta perspectiva linear apenas localiza pontos de referência, visto que o artigo apresenta um olhar transversal que atravessa a linearidade inicialmente proposta, elegendo o estudo do “teatro popular compreendido enquanto tal pelas relações que estabelece com as ‘culturas tradicionais’”, e reportando-se, para isso, ao ensaio do antropólogo e

etnomusicólogo José Jorge de Carvalho sobre “o lugar da cultura tradicional na sociedade moderna”¹⁰.

Em seu ensaio, Carvalho aborda a complexa trama de pensamentos que envolve o tema e apresenta um ponto de vista que entende a cultura popular no contexto da modernidade como um campo de “interpenetração” entre tradição e cultura de massa.

Nesse campo, a tradição abarcaria tanto as manifestações folclóricas quanto a cultura erudita e seria o terreno dos “símbolos coletivos mais estáveis” que oferecem ao fruidor da cultura uma “experiência” ativa e real de crescimento, atuando o folclore e a cultura erudita como dois polos autênticos, distintivos e formadores de identidade. A cultura de massa – fruto da indústria cultural –, representaria o terreno da “vivência” de uma gratificação imediata, em que a atitude passiva do consumidor revela a sua alienação do processo de elaboração do produto cultural.

Segundo o autor, a “definição de uma cultura folclórica pura, autêntica, foi formulada, sobretudo, pelos românticos alemães (principalmente Herder), justamente ao mesmo tempo em que construía, também, um ideal de cultura clássica, de elite, ou ‘superior’”. (CARVALHO, 2000, p. 26). Essas duas faces da tradição formavam “o modelo clássico da redonda esfera da cultura (que é uma extensão das ideias de Herder sobre o avanço da ‘humanidade’ individual via o pertencimento a uma comunidade concreta)”; pertencimento este assegurado – na visão dos pensadores alemães e de poetas como Goethe e Schiller, pertencentes ao “grande momento da cultura ocidental que foi o período clássico de Weimar” – por uma “tradição cultural rica, viva, sem diferença entre produtor e consumidor”. (CARVALHO, 2000, p. 27).¹¹

Carvalho ressalta que a partir da segunda metade do século XVIII, no despontar da sociedade moderna, a ideia de “redonda esfera da cultura”, sustentada por um “código comum de crescimento, de formação”, passa a ceder espaço para “uma relação muito mais imediata de gratificação, de entretenimento e da experiência não cumulativa do prazer temporal.” (CARVALHO, 2000, p. 28). Portanto, desde então, torna-se praticamente impossível

¹⁰ Ambos os artigos foram publicados na Revista *O Percevejo* n.8, ano 8, 2000.

¹¹ Carvalho afirma: “E o exemplo mais acabado, a meu ver, desta suposta união ideal da cultura *folk* com a erudita numa esfera perfeita é o Fausto de Goethe. Na sua adolescência, Goethe aprendeu a arte de marionetes com um autêntico ‘mestre *folk*’ e chegou a conhecer todo o repertório tradicional das histórias, incluindo a famosa lenda do Doutor Fausto. A partir daí, trabalhou mais de cinquenta anos na construção de uma obra literária que fosse uma síntese da cultura letrada ocidental, unindo em uma só trama a mitologia grega e a tradição cristã com uma lenda folclórica. O interessante desse casamento é que com ele todos saíram ganhando: a tradição popular cresceu de valor, na medida em que foi vista como legítima depositária de símbolos altamente poderosos; e a tradição erudita, ao conservar suas raízes populares, pôde expressar (pelo menos idealmente) os anseios de todos os seres humanos, justificando, assim, sua pretensão de universalidade.” (CARVALHO, 2000, p. 27)

encontrar um campo cultural restrito às “duas tradições ‘puras’ (a popular [folclórica] e a clássica)”, pois ambas “foram-se diluindo paulatinamente, [...] gerando uma multiplicidade de formas, tanto orais como escritas e, finalmente, eletrônicas (como a cultura de massa), circulando pelas várias camadas sociais da população” (CARVALHO, 2000, p.28).

A cultura popular urbana, no contexto desta “hibridização das culturas autênticas”, seria a face mais representativa da sociedade moderna, pós-industrial, e abarcaria “um complexo jogo de deslocamentos por que passam os símbolos tradicionais no mundo urbano”. (CARVALHO, 2000, p 25). Carvalho cita a música latino-americana, especialmente aquela dirigida às classes suburbanas como o “brega” ou o “sertanejo”, como um exemplo do deslocamento de referências rurais que ao se reagruparem na cidade formam um novo núcleo aglutinador do sentimento de coletividade, revelando “os processos de transformação e interrelação [sic] entre significados tradicionais e modernos, refletindo as experiências sempre mutantes das várias camadas sociais que conformam nosso mundo”. (CARVALHO, 2000, p. 25)

O pesquisador Daniel Marques da Silva, também em diálogo com o artigo de Carvalho, recorda o processo de formação da “música popular brasileira” que se iniciou a partir “da incipiente indústria cultural” do começo do século XX na capital federal. Silva identifica o samba como “principal articulador e representante” de um movimento que irá elaborar os novos ritmos urbanos brasileiros:

Um novo ritmo urbano, mas de raízes rurais e religiosas, que será rapidamente absorvido pelos espetáculos populares, como já ocorrera com o lundu, o maxixe e o choro. Tomando parte nas revistas, burletas, e até nos melodramas, não somente como um ritmo a ampliar o repertório musical, mas, e isto é mais significativo, rearticulando temas, textos e cenas, moldando características dos personagens-tipo, sofrendo influências e influenciando este meio. (SILVA, 2004, p. 15)

Ermínia Silva lembra que os artistas circenses foram importantes articuladores de referências culturais no Rio de Janeiro do início do século XX, contribuindo para o complexo processo de inter-relação social que aconteceu como resultado do vertiginoso e agressivo processo de remodelação pelo qual passou a cidade na virada do século. Na efervescência da primeira década dos anos de 1900 na capital federal se misturam os ritmos, as formas artísticas, os espaços de apresentação de espetáculos, e “veremos que os circenses brasileiros do período disputavam tanto a construção de novas linguagens culturais urbanas quanto o público dos diferentes setores sociais da cidade.” (SILVA, 2007, p. 21)

Em meio à ebulição do momento, o circo-teatro brasileiro começa a se configurar como expressão dessa interação, e Benjamim de Oliveira, que “atuou como ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais, assim como vários outros artistas daquela época” (SILVA, 2007, p. 20), assume o protagonismo desse processo, entrando para a historiografia como o palhaço negro que fundou o circo-teatro brasileiro. Silva destaca que “a sua história revela outras histórias de outros artistas (circenses ou não), que também produziram e consolidaram o circo-teatro, bem como as relações de intercâmbio entre os vários tipos de manifestações culturais urbanas”. (SILVA, 2007, p. 21) ¹²

A interação com a contemporaneidade é característica fundante do circo moderno que desde a sua formação conjuga diferentes tradições e formas de expressão. Seu surgimento está relacionado às transformações da sociedade setecentista europeia, advindas das revoluções Francesa e Industrial, e à ascensão do comércio e da classe burguesa.

Philip Astley, ex-suboficial da cavalaria inglesa, considerado o fundador do circo moderno, aproveitou a destreza dos cavaleiros reformados ou dispensados do Exército da Inglaterra para organizar a exibição de exercícios equestres em local fechado, o que permitiu a cobrança de ingresso pelo espetáculo; desta maneira, “as habilidades e as preferências cultuadas pelos militares e pela aristocracia poderiam, então, se expandir para outras classes.” (BOLOGNESI, 2003, p.32) Na origem do circo está, portanto, a ressignificação do mais caro símbolo de uma aristocracia prestes a perder sua condição social dominante: o cavalo.

Ao lado das atividades equestres juntar-se-ia às apresentações outro universo, o dos artistas ambulantes, constituindo o aglomerado de referências e expressões que caracteriza a polifonia circense. Malabaristas, funâmbulos, mágicos, acrobatas, etc., vão se integrar ao circo quando as feiras perdem importância, devido às mudanças dos meios de produção e consumo que trocam as oficinas artesanais por processos semimecanizados visando o comércio em larga escala.

A multiplicidade expressiva do circo guarda no seu campo simbólico uma dimensão de valores que perdura no tempo. Esses símbolos que remetem à memória de longa duração cumprem uma função importante na cultura popular porque atuam “sempre dentro de uma tradição, comentando-se e auto-referindo-se constantemente, [...] contribuindo, justamente, para a construção de uma memória coletiva”. (CARVALHO, 2000, p.33)

¹² A trajetória artística de Benjamim de Oliveira é o eixo de estudo dos dois trabalhos citados acima, o de Ermínia Silva, “Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil”, e o de Daniel Marques da Silva, “O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca”.

Em contrapartida, a vocação de intensa produtividade da indústria cultural aposta em uma finalidade “essencialmente amnésica”, em que valores e aspectos da cultura tradicional que permitem a recepção dos símbolos em uma relação de “experiência” são substituídos pelo “impacto semiológico” da pura “vivência”, através “do falaz atrativo da comunicação transparente, da eliminação da polissemia, com a pretensão de que todas as chaves para decodificação de cada símbolo sejam, pelo menos aparentemente, entregues ao consumidor.” (CARVALHO, 2000, p. 33)

Apesar de apontar a capacidade que alguns fenômenos da indústria cultural atingem ao transcender a relação de gratificação imediata e proporcionar ao consumidor a dimensão da experiência – citando como exemplo “desse popular que se tornou clássico” a trajetória dos Beatles, que “num concentrado esforço de criação [...] puderam comentar os caminhos da libertação e do crescimento individual” – Carvalho reconhece que isso só acontece excepcionalmente, pois a “energia renovadora”, que a princípio impulsiona esses fenômenos para além “do freio imobilizante das grandes tradições”, seria facilmente absorvida pela “cultura de massa, confundindo-se então, com esta última na sua vocação perversamente comercial, capitalista sem mais, reforçadora assumida do *status quo*.” (CARVALHO, 2000, p. 30) A potencialidade da cultura de massa residiria, justamente, na “promessa de felicidade” fundada na “experiência do transitório: ajuda as pessoas, numa vida cada dia mais acelerada e mutável, tal como é o caso na moderna urbe industrial, a se livrarem do peso e da responsabilidade da memória.” (CARVALHO, 2000, p. 33)

O autor salienta, porém, que existe uma face da indústria cultural que preserva os símbolos perenes da tradição presentes na cultura popular “porque necessita também manter acesa, numa crônica e agonística negação de si mesma, a ideia de permanência.” (CARVALHO, 2000, p.34) A cultura tradicional estaria, portanto, imersa na heterogeneidade da sociedade moderna, cumprindo o papel fundamental de aterrar suas referências em um campo ancestral:

Há uma mentalidade bem definida que se expressa em determinados objetos ou formas estéticas objetificadas – uma quadra em verso, uma vestimenta, um ritmo de tambor, um padrão de cores etc. são signos diacríticos de uma experiência social muito particular. Por mais manipulados que sejam, apontam para a continuidade da sociedade ao expressar um ideal de relações intensas de espírito comunitário, de uma afinidade comunitária básica, anterior ao individualismo moderno. (CARVALHO, 2000, p. 33)

O antropólogo adverte que se deve “defender a presença dos símbolos tradicionais [...] porque seu espaço de atuação foi reduzido pelo poder da indústria cultural”, mas que, da

mesma forma, o vertiginoso cotidiano das sociedades contemporâneas necessita da experiência do transitório devendo-se, portanto, “alternar amnésia com mergulho na memória longa, transcendência com imediatez, individualismo com dissolução na massa, comunidade com sociedade”. (CARVALHO, 2000, p. 35).

Para Carvalho, o “cultivo da pluralidade cultural” é a alternativa que melhor dialoga com a “profunda heterogeneidade das nossas sociedades”. O autor afirma:

Por cultivo quero dizer uma atitude dinâmica, um mergulho e uma aprendizagem constantes das várias tradições, somados a uma luta sem tréguas contra a homogeneização e a simplificação e a favor da continuidade das manifestações culturais, que se encontram à margem do grande circuito comercial de produção e que oferecem alternativas de expressão e identificação frente à brutalidade excessiva dos produtos culturais oferecidos para consumo. (CARVALHO, 2000, p. 37)

A afirmação da pluralidade possibilitada pela inter-relação entre a tríade *tradição – cultura popular – cultura de massa* que a perspectiva de José Jorge de Carvalho expõe, respalda-se, como ressalta o autor, “em um ponto de vista ideológico”, pois,

A alienação cultural, por exemplo, seria, nos termos aqui expostos, não mais o território da falsa consciência ou do desenraizamento simbólico apenas, mas, principalmente, a simplificação e monotonia dos recursos expressivos, o empobrecimento do espírito causado pela repetição, pela obstinada adesão a um nível único, ou fortemente preferencial, de cultura. (CARVALHO, 2000, p. 37)

A “pluralidade cultural” é uma característica que fundamenta a construção do espetáculo circense. Retomando as palavras de Ermínia Silva, “a história polifônica e polissêmica do circo” afirma a natureza de um espetáculo popular que corresponde à heterogeneidade de um público formado por pessoas de diversas camadas sociais. A sua dinâmica de atuação conserva os saberes e práticas pertencentes à tradição que alicerça o empreendimento circense, ao mesmo tempo em que absorve as “novidades” da contemporaneidade, adaptando-se aos interesses artísticos e às condições tecnológicas de seu tempo e lugar.

No Brasil de fins do século XIX e início do século XX, as companhias circenses organizaram-se como estruturas empresariais inserindo-se na vida cultural das grandes cidades ao mesmo tempo em que transitavam pelo interior do país. A multiplicidade das suas manifestações artísticas reflete o diálogo com as expressões da cultura local, incorporando temas e artistas e intercambiando essas influências através da sua mobilidade pelo território nacional. Como já vimos, o circo-teatro é uma expressão da teatralidade circense que se

consolida pela interação com as formas teatrais realizadas no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Ermínia Silva sinaliza:

Em 1905 e 1906, quando chegou à capital federal, Benjamin pôde ver que a maior parte das montagens das companhias nacionais ou estrangeiras era de revistas, burletas, mágicas, óperas cômicas e operetas dos mais variados autores [...] Como artista de circo, já sabia, através de sua própria experiência e da de outros circenses, das reais possibilidades de encenar qualquer daqueles gêneros no palco/picadeiro. Como empresário circense também sabia que devia estar atento para novos repertórios, a fim de incorporar temas e produções da preferência do público, disputando-o, palmo a palmo, com as companhias que produziam o teatro ligeiro, de variedades e, até mesmo, o dito “sério”. (SILVA, 2007, p. 223-224)

O palco/picadeiro¹³ passou a abrigar os gêneros do teatro ligeiro, dedicados ao cômico, e também os melodramas, sintonizados com a “época de predomínio do romantismo na capital federal e nos principais palcos do país”. (BOLOGNESI, 2003, p. 51)

O caráter ousado que não hesita em apropriar-se de novas formas de produção artística, conjugado ao descompromisso com os padrões oficiais e normativos do conceito de arte, guia a atividade criadora no universo circense, constituindo uma manifestação voltada para o comércio do entretenimento, em que a “sedução” pelo riso, pelo assombro, pelo virtuoso, pelo emocionante que acessa de modo direto e pungente o espectador, rege a natureza desse modo de expressão artística.

A irreverência que molda a atuação do circo inspira e se ajusta ao “modo de pensar, sentir e agir” da Cia. Os Fofos Encenam que, como foi apontado no início do capítulo, não se distingue por características austeras no seu modo de comportar-se artisticamente. A filiação ao universo do circo-teatro brasileiro possibilitou à Cia. a exploração de aspectos de uma herança popular que valoriza o efêmero, a diversão ligeira e o diálogo direto com o público, ao mesmo tempo em que delineou um campo de pesquisa que estrutura o trabalho artístico a partir de elementos e técnicas pertencentes a uma cultura tradicional.

Além do trabalho conduzido pelo ator e diretor Fernando Neves, a Cia. ramifica sua atuação voltando-se também para os temas e as formas tradicionais da cultura nordestina, a

¹³ A pesquisadora Ermínia Silva utiliza a expressão para se referir ao espaço de apresentação das atividades circenses com o intuito de não corroborar com ideias “puristas”, tanto as que veem o circo como espetáculo de variedades apenas, quanto as que se expressam pela “noção idealista de que palco não é picadeiro”. Silva esclarece ainda que nem todos os circos possuíam o palco – que seria reservado às representações teatrais – acoplado à arena circense – onde tinham lugar os números de variedades como acrobacias e números aéreos – e realizavam, portanto, todas as atividades na arena central, nomeada por ela de *palco/picadeiro*. (SILVA, 2007, p.24)

partir da dramaturgia e da condução do ator, diretor e dramaturgo pernambucano Newton Moreno.

Se para Neves a investigação de uma linguagem teatral acontece através da experimentação de elementos técnicos e artísticos ligados à tradição circense, a proposta de Moreno, a partir da montagem do espetáculo *Assombrações do Recife Velho*, parte de procedimentos que pretendem “aprofundar questões sobre personalidade e o espaço sagrado no nosso projeto teatral”, dois motes que são, por sua vez, nas palavras do diretor:

Duas nascentes que vazam para os trabalhos subsequentes com a Cia. Os Fofos Encenam (‘Memória da Cana’ e, ainda em processo, o ‘Pentateuco’ [que será o espetáculo ‘Terra de Santo’]). Some-se a eles o esforço etnográfico de convivência com a fonte popular e acredito ter esboçado o tripé que sustenta os dois espetáculos analisados nesse estudo.¹⁴ (MORENO, 2011, p. 76)

A partir de 2004 as montagens da Cia. se alternam entre direções de Neves e Moreno. Assim, enquanto o espetáculo *A Mulher do Trem* participava do projeto Formação de Público da Prefeitura Municipal de São Paulo sendo apresentado nos CEUs (Centros Educacionais Unificados), a Cia. se dedicava ao projeto contemplado na 5ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo¹⁵, que deu origem ao espetáculo *Assombrações do Recife Velho*, adaptação do livro homônimo de Gilberto Freyre.

O espetáculo foi construído com base na articulação entre as narrativas pessoais dos atores e as histórias pinçadas do livro por Moreno, considerando, ainda, o diálogo com o Casarão Belvedere, onde o espetáculo estreou em agosto de 2005, e que, segundo o diretor, foi “o espaço ideal para acomodar o livro de Gilberto. [...] O espaço gerido pelo ator Paulo Goya sugere os sobrados mal-assombrados do livro. A ocupação do casarão é nervo central do projeto, alojar cada estória dentro dos cômodos da casa, compor o espetáculo no local.”¹⁶ (MORENO, 2011, p. 81)

¹⁴ Em sua tese de doutorado, Moreno analisa o processo de criação dos espetáculos *Assombrações do Recife Velho* e *Memória da Cana*, realizados com a Cia. Os Fofos Encenam.

¹⁵ Este Programa será abordado adiante.

¹⁶ O Casarão Belvedere está localizado na Rua Pedroso, 267, no bairro Bela Vista, em São Paulo. Pertence ao ator Paulo Goya e sua inauguração como espaço cultural fez parte do projeto que deu origem ao espetáculo *Assombrações do Recife Velho*. Após a estreia e temporada no Casarão Belvedere, Newton Moreno e o ator e cenógrafo da Cia., Marcelo Andrade, conceberam um cenário que possibilitasse a apresentação do espetáculo em outros espaços. Uma estrutura de madeira imita o corredor do Casarão, que no espetáculo se transformava na Rua do Encantamento. Esse corredor/rua abriga o público, acomodado como se estivesse nas calçadas, e pelas portas dispostas ao longo dessa “rua” entram e saem as personagens, que contam e vivem as histórias de assombrações.

Em 2006, a pesquisa sobre o circo-teatro explorou a poética dos melodramas circenses através da montagem do espetáculo *Ferro em Brasa*. O projeto foi contemplado com o Prêmio Myriam Muniz – FUNARTE – Petrobrás e estreou em outubro de 2006 em uma lona de circo armada no espaço anexo ao teatro Julia Bergmann, na Barra Funda.¹⁷

A 10ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, do primeiro semestre de 2007, contemplou o projeto *O Ninho* que consistia na estruturação de uma sede própria para a Cia. e a realização de doze meses de pesquisa, concretizada em quatro núcleos de investigação cênica, nomeados Sonoridades, Práticas Corporais, Circo-Teatro, e Teatralidades Contemporâneas & Cultura Brasileira, que, em fricção com a manutenção do repertório, alimentariam a sequência futura das pesquisas através da reflexão sobre a trajetória empreendida até então pelo coletivo. O Espaço dos Fofos foi inaugurado em novembro de 2007, no bairro da Bela Vista.

Memória da Cana, adaptação do texto *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues sob a luz dos estudos do sociólogo Gilberto Freyre, especialmente da obra *Casa Grande e Senzala*, dá sequência à pesquisa conduzida por Newton Moreno e estreia em 2009 no Espaço dos Fofos. O projeto foi contemplado pela 14ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e pelo Prêmio Myriam Muniz – FUNARTE – Petrobrás.

Por meio da Lei de Incentivo à Cultura do Governo Federal, a Cia. contou com o patrocínio da Petrobrás Cultural para desenvolver o projeto de pesquisa intitulado *O Pentateuco* aliado à manutenção da sede do grupo. O projeto, que teve duração de dois anos (2010 – 2012), propôs um olhar sobre a relação do país com a cana-de-açúcar e deu origem ao espetáculo *Terra de Santo*. O ator Carlos Ataíde (integrante da Cia.) expõe o percurso de estruturação desta montagem em sua dissertação de mestrado, dedicada ao estudo da construção do espetáculo:

Do estudo da herança da família patriarcal à organização do trabalho em torno da monocultura canavieira, será concebido um espetáculo constituído de uma dramaturgia que apresenta parábolas familiares no cenário do canavial, desenvolvendo a saga de uma família ficcional e seus descendentes, entre filhos e bastardos, senhores de engenho e comerciantes, marranos e católicos, enfim, a trajetória de uma família da cana na construção do país. Nessa trajetória, também há de se exercer uma discussão sobre o sagrado nas relações familiares, no trabalho, nas festas e na religiosidade. [...]

Para tanto, a direção (de Newton Moreno) queria aproximar os artistas participantes deste projeto da cultura da cana-de-açúcar através de pesquisas

¹⁷ O teatro fazia parte do Instituto Cultural Julia Bergmann, voltado a deficientes visuais, onde funcionava, além do teatro, uma escola de circo e uma clínica de massagistas deficientes visuais. A lona de circo e parte do galpão que abrigava o Instituto foram destruídos por um incêndio ocasionado pela queda de um balão em junho de 2007. Após o incidente o Instituto encerrou suas atividades.

de campo em polos canavieiros em Pernambuco e São Paulo, num processo de coabitação em engenhos e usinas para realização de pesquisas etnográficas. Pretende também investigar as manifestações e rituais dessa cultura do canavial para que eles sirvam de linguagem para a encenação. (FERREIRA, 2013, p. 12-13)

A dramaturgia de *Terra de Santo*, feita em processo colaborativo, foi assinada por Newton Moreno em parceria com o elenco. Moreno dividiu com Neves a direção do espetáculo que estreou em outubro de 2012 no Sesc Belenzinho, em São Paulo, e ficou em cartaz também no Espaço dos Fofos até março de 2013.

O circo-teatro volta ao centro das pesquisas da Cia. em 2013 com o projeto *Bau da Arethuzza*, contemplado pela 21ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Este trabalho propôs aproximar a Cia. da dinâmica de atuação circense através da montagem de cinco gêneros teatrais característicos dos circos-teatro brasileiros, apresentando um espetáculo por mês em temporada sucessiva. O primeiro foi uma Pantomima criada pelo grupo, *Antes do Enterro do Anão*, seguida pela montagem de quatro peças do repertório do Circo-Teatro Arethuzza: a Burleta Caipira *Você não viu minha fia?*, o Melodrama Policial *A Ré Misteriosa*, o Melodrama Religioso *A Canção de Bernadete*, e a Chanchada *Dar corda pra se enforcar*.

O ano de 2015 foi dedicado ao projeto *Brecht na Lona: uma Revista Irresponsável para o ano de 2015*, contemplado pela 26ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que tinha como objetivo dar continuidade à pesquisa sobre a estética circense a partir de uma temática de maior cunho social, utilizando como referência o material artístico do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. O diretor Fernando Neves propôs a construção de um espetáculo a partir de três referências: o estudo da obra brechtiana, a estrutura dramatúrgica do Teatro de Revista brasileiro e a exploração de cenas criadas pelos atores em sala de ensaio. O processo foi acompanhado pelo dramaturgo Cássio Pires que criou a dramaturgia original do espetáculo nomeado *O deus da cidade*, que estreou em março de 2016 no Espaço dos Fofos.

1.2 – Modos de atuar – as relações intrínsecas entre as formas de produção e a prática artística.

Desde 2004, com o projeto que deu origem ao espetáculo *Assombrações do Recife Velho*, a Cia. Os Fofos Encenam realiza seus trabalhos através de editais públicos de financiamento à cultura, dentre os quais o mais frequente é o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A existência da Cia. e seu modo de atuação alinham-se

à prática do *teatro de grupo*, que no cenário teatral paulistano do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 convergiu um movimento de artistas que mudou de maneira substancial os termos e as condições de produção dos grupos teatrais na capital paulista.

Segundo o pesquisador de antropologia social Bernardo Fonseca Machado, dois fatores se entrecruzam na definição da forma de atuação desta geração¹⁸: um diz respeito à sua formação dentro dos cursos universitários de artes cênicas que pauta a realização de um teatro ligado à pesquisa artística, e outro se refere, exatamente, à impossibilidade de existência desta prática teatral em uma realidade cultural submissa às leis do mercado.

No final dos anos de 1990, a mercantilização da cultura impunha à produção artística sua adequação aos padrões estabelecidos pelo setor empresarial que se mostrava, cada vez mais, como possibilidade única de viabilização dos projetos, visto que o Estado transferira para o capital a responsabilidade com a esfera da arte através de uma política cultural baseada em leis de incentivo à cultura por renúncia fiscal.

Como esclarecem Iná Camargo Costa e Dorberto de Carvalho, o neoliberalismo político e econômico, que a partir dos anos 80 se torna o modelo hegemônico no mundo capitalista, transforma direitos como saúde, educação e cultura em “serviços a serem explorados pelo capital”, criando estratégias para camuflar esse processo como “‘a parceria’ entre o Estado e o capital, ou a livre iniciativa” em que o setor privado entra “com a iniciativa e o poder público com os fundos.” (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 19) No Brasil, a área cultural foi sentindo aos poucos seu ingresso no modelo neoliberalista anglo-americano:

Quando, em 1985, o governo da Nova República desvinculou o Ministério da Cultura do Ministério da Educação, pouca gente entendeu que este já era o primeiro lance para a entrada do Brasil no jogo bruto da administração da cultura pelo capital. Em parte porque a exposição de motivos tinha o seu quê de verdade: enquanto setor do Ministério da Educação, a cultura nunca pôde se sobrepor às prioridades óbvias da educação. Liberada de seus entraves burocrático-educacionais, a área cultural ficaria desde já disponível para criar a primeira lei de incentivo à cultura nos moldes anglo-americanos. Mas esta é apenas a pré-história, pois houve um breve tropeço no início dos anos 90, quando o Ministério da Cultura foi extinto, transformado em Secretaria vinculada à Presidência e o secretário que dá nome à nova lei de renúncia

¹⁸ O termo “geração” é usado aqui como propõe Bernardo Fonseca Machado no seu artigo “A pesquisa em teatro: uma convenção”, que versa sobre o processo de consolidação do “teatro de pesquisa” na cidade de São Paulo ao longo dos anos 1990 e 2000. Para Machado, “‘geração’ pode servir como espécie de costura que contribui para pensar as personagens que circulam no cenário paulista.” (MACHADO, 2012/2013) O pesquisador se inspira no historiador americano Carl Schorske que no livro *Viena fin-de-siècle* utiliza a noção de “geração” para expor as relações entre cultura e política na formação do pensamento moderno na capital austríaca, através da atuação de personalidades como Freud, Klimt e Schoenberg, “uma geração [que] forma-se nesse período e partilha códigos, desejos, frustrações, empenhando-se, como conjunto, na constituição de explicações e manifestações artísticas para tentar dar conta de um mundo imerso em mudanças radicais”. (MACHADO, 2012/2013)

fiscal (Lei Rouanet, nº8.313/91) criou o “nosso” Programa Nacional de Apoio à Cultura. [...] Depois das heroicas batalhas do impeachment, um novo Ministério da Cultura é recriado, a agenda neoliberal é assegurada [...] em 1995 foi aprovada uma primeira regulamentação da Lei Rouanet autorizando a ampliação dos resgates do imposto devido permitidos na formulação anterior; em 1996 é criado o Sistema Financeiro da Cultura para organizar a renúncia fiscal no plano dos estados e municípios, além do federal. Isto é: cada esfera da administração pública renuncia a seus respectivos impostos, como IPTU e ISS (Lei Mendonça), ICMS (leis estaduais) e IR (Rouanet). Finalmente, em 1997, nova regulamentação da Lei Rouanet completa o processo, autorizando a dedução integral dos gastos. A partir deste momento, acabou a farsa, ou melhor, finalmente se consolidou a parceria tal como definida acima: agora o Estado paga tudo e o capital exerce a sua liberdade de escolha. (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 21, 22)

A violência desse processo, que entrega a produção da cultura aos interesses da iniciativa privada, sujeitando-a a critérios alheios à natureza artística e na maioria das vezes ligados a estratégias de marketing das empresas patrocinadoras, inspirou o movimento “Arte Contra Barbárie” que, em 1998, iniciou uma série de debates sobre os rumos da cultura em São Paulo. Artistas de diversos grupos da cidade se reuniram, assumindo a frente do movimento coletivos formados nas décadas de 1980 – grupos Tapa e Pia Fraus – e 1990 – Cia. do Latão, Folias d’Arte, Parlapatões, e Monte Azul – além do grupo União e Olho Vivo que desde 1966 resiste ao sufocamento das condições de produção cultural, se mantendo atuante sem ceder às imposições mercadológicas. Artistas que são importantes referências na história do teatro brasileiro como Gianni Ratto, Fernando Peixoto e Umberto Magnani também participaram das discussões e da elaboração do primeiro manifesto (ao todo foram três) “Arte contra a barbárie” ao lado dos demais signatários: Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho e Tadeu de Souza.

O Manifesto foi publicado em sete de maio de 1999 pela imprensa e apresentado no dia dez, no Teatro Aliança Francesa.

O desenvolvimento das discussões e a expressiva insistência dos artistas em cobrar atitudes do poder público resultaram na criação do projeto de Lei nº 416/00 – feito a partir das propostas elaboradas pelos integrantes do movimento – aprovado na Câmara Municipal em dezembro de 2001, dando origem à Lei Nº 13.279/02 que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

A respeito da importância da articulação dos artistas, o filósofo Paulo Arantes afirma:

Como notou Mariangela Alves de Lima (crítica teatral do Estado¹⁹), pela primeira vez as artes cênicas se articularam como um setor social. Nada a ver com a mera crispação defensiva de uma categoria profissional. Como, afinal, foram à luta e arrancaram uma Lei de Fomento de governantes embrutecidos pela lex mercatória, pode-se dizer que um limiar histórico foi transposto, por irrisório que seja.

Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político. (ARANTES, 2008, p.32, 33)

Porém, a face que revelou “as artes cênicas” como um “setor social” não pode ser considerada isoladamente posto que faz parte de um contexto histórico que possibilitou à “consciência artística” converter-se em “protagonismo político” pela reunião, tanto no poder público quanto na articulação da classe, de personalidades pertencentes a diversos momentos da história teatral brasileira.²⁰

A conquista fundamental do “Arte Contra a Barbárie” foi tornar viável um modo de produção que sustenta o fazer teatral comprometido com a exploração do sentido e da concretude que a arte pode assumir no diálogo com a sociedade, através da investigação da própria linguagem que utiliza. Nas palavras de Arantes:

Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obscuro das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma plateia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece. Mesmo quem honestamente acredita que está fazendo apenas (boa) pesquisa de linguagem, de fato está acionando toda essa dinâmica. (ARANTES, 2008, p.32, 33)

No artigo “A pesquisa em teatro: uma convenção”, Machado observa que “embora na elaboração da lei existissem agentes de outras gerações, foi a geração universitária quem deu o tom para os critérios do fomento”. (MACHADO 2012/2013).

De fato, nos critérios da lei de Fomento ao Teatro reconhecemos os princípios de uma prática artística que é fruto das experiências engendradas pela “geração universitária”, mas esta, neste caso, deve ser entendida como portadora de um conjunto de experiências e de realizações das gerações anteriores. Como observa a historiadora Tânia Brandão referindo-se

¹⁹ Jornal *O Estado de S. Paulo*.

²⁰ É imprescindível considerar que no ano 2000 o ator Celso Frateschi assume a Secretaria Municipal de Cultura no governo de Marta Suplicy na prefeitura da cidade de São Paulo pelo Partido dos Trabalhadores (PT). A trajetória de Celso Frateschi revela o caráter politicamente engajado da sua atuação artística, seja participando permanentemente de grupos de teatro desde o início da década de 70, assumindo cargos públicos ligados à cultura ou atuando como professor em escolas de teatro.

à “sensação de contemporaneidade e convivência”: “aquilo que é do nosso tempo não é relativo ao momento pessoal, subjetivo, mesmo em se tratando de personalidades ímpares, mas decorrência do *dever* histórico, que precisa ser nitidamente reconhecido.” (BRANDÃO, 2009, p.41)

Desse modo, como considera o pesquisador, na capital paulista “os cursos universitários ligados à formação de profissionais de teatro, surgidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970” absorveram a prática da pesquisa “presente antes em grupos em torno de diretores como Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa”. (MACHADO, 2012/2013)

Sem deixar de considerar as particularidades das trajetórias dos dois diretores citados por Machado, em que ressaltamos o engajamento político de José Celso a frente do Teatro Oficina em contraposição à preocupação primordial do diretor Antunes Filho com a estética teatral aliada ao desenvolvimento do trabalho de ator ²¹, é notório que, como exemplifica o autor, “ambos os encenadores realizavam certo tipo de pesquisa em seus grupos, embora não fossem formalizadas em modelos acadêmicos: datas, cronogramas, palestrantes, debatedores, bibliografia obrigatória, etc.” (MACHADO, 2012/2013)

Machado evidencia que, de modo geral, o teatro desenvolvido nas universidades concretiza a interação entre teoria e prática²², e que o ambiente acadêmico constitui-se como um importante espaço de criação e experimentação teatral. Nesse ponto, a reflexão pode ir além do contexto paulistano, pois os cursos universitários atuam como polos irradiadores de uma prática artística que se fundamenta na pesquisa e que, na maioria das vezes, ressalta o

²¹ Essa preocupação de Antunes Filho revela sua filiação direta aos encenadores estrangeiros que atuaram no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) onde o diretor e encenador iniciou sua carreira como assistente de direção em 1952. Quanto à filiação artística de José Celso e do teatro Oficina, Décio de Almeida Prado explica: “O Teatro Oficina, sediado em São Paulo e principal agente dessa transformação [uma revolução estética a partir do espetáculo, não do texto literário], apresentara-se a princípio como um continuador do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia. Do primeiro, junto ao qual se iniciara no profissionalismo, recebera a preocupação política, o desejo de exprimir o país e o momento histórico, a intenção de não isolar o palco de seu contexto social. Do segundo herdara, ainda que sem o admitir, o empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindos de fora.” (PRADO, 2009, p. 112)

²² Machado cita, como indício desse processo, o lançamento de diversas revistas acadêmicas a partir dos anos 1990 e 2000, e a produção de dissertações e teses de artistas versando sobre o próprio trabalho, o que seria reflexo da extensão do sistema acadêmico aos círculos teatrais: “Em 1992, é publicada a revista *Percevejo*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Em 1997, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) lança a revista *Repertório*, e a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) publica a *Urdimento*. Em 2001, sai a primeira edição da *Sala Preta*, do departamento de Artes Cênicas da USP. A Escola Superior Célia Helena cria a revista *Olhares* em 2009, e a *A[l]berto*, da SP Escola de Teatro, é lançada em 2011.” (MACHADO, 2012,2013)

aspecto coletivo da arte teatral, alimentando o ideal de um trabalho desenvolvido através da organização de grupos de teatro.²³

Voltando ao cenário paulistano, o percurso de estruturação do curso superior de artes cênicas da USP, é tomado como exemplo por Machado para identificar a “conformação de uma geração de criadores” ao “teatro de pesquisa”, que a partir dos anos 90 faz o teatro de grupo assumir um crescente protagonismo na cena teatral da cidade:

Ao examinar a trajetória de artistas oriundos da universidade, encontraremos a seguinte situação: parte da geração dos anos 1950 e 1960 constitui criadores engajados em teatro, como Antonio Araújo (1966), Guilherme Bonfanti (1956), Sérgio de Carvalho (1967), Cíbele Forjaz (1966), Silvia Fernandes (1953), Luiz Fernando Ramos (1956). São hoje diretores, dramaturgos, críticos e agitadores culturais da cidade que elaboram os espetáculos e pensam o teatro. (MACHADO 2012/2013)

A atuação de importantes diretores de companhias de teatro paulistas como professores da universidade contribuiriam ainda para a consolidação de um “sistema teatral” fundamentado na lógica da pesquisa. O autor cita Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem (1992), Sérgio de Carvalho da Cia. do Latão (1996), Maria Thaís da Cia. Balagan (1999) e Cíbele Forjaz da Cia. Livre (2000):

²³ Já no processo de modernização do teatro brasileiro iniciado no final da década de 1930 com os grupos amadores, a prática da pesquisa norteará o trabalho de criação teatral, como será exposto adiante neste mesmo capítulo. Os movimentos estudantis e os cursos universitários de teatro representarão redutos fundamentais para experimentação e realização dos projetos teatrais: em 1956, Salvador já tem cursos universitários de teatro, de dança e de música; na UFRGS, em Porto Alegre, o curso de Arte Dramática é aberto em 1958; em Recife, Hermilo Borba Filho funda o Teatro do Estudante em 1946, depois, em 1958, com Ariano Suassuna, o Teatro Popular do Nordeste e em 1960 o Teatro de Arena de Recife; O Teatro Universitário de Belo Horizonte é criado em 1958. (FARIA, 2013, p. 220-221)

O curso de Artes Cênicas da UNICAMP (onde fiz a graduação em teatro entre 1997 e 2000, e onde se originou a Cia. Os Fofos Encenam), foi criado, por exemplo, em 1986, a partir do conceito de teatro de grupo. A criação do curso na UNICAMP está ligada a atuação dos integrantes do grupo teatral “Pessoal do Victor”, formado em 1975, a partir da montagem do espetáculo *Victor ou As Crianças no Poder*, de Roger Vitrac, feita na Escola de Arte Dramática de São Paulo – EAD. Como exposto na Enciclopédia do Itaú Cultural, “o grupo, encabeçado pelo diretor Celso Nunes, colabora diretamente na conceituação e implantação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas” (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399349/pessoal-do-victor>). Os integrantes do “Pessoal do Victor” são os primeiros professores do curso, dentre os quais se distinguem o ator Adilson Barros, o diretor Celso Nunes e o cenógrafo Marcio Tadeu que atuaram no Departamento por mais tempo.

O grupo *LUME teatro*, formado pelo professor Luís Otávio Burnier na década de 1980 e que atua como núcleo de pesquisa vinculado à UNICAMP desde 1994, é outra referência importante que exalta a ligação entre o conceito de teatro de grupo e o teatro feito na universidade. Obviamente, importantes grupos teatrais brasileiros desenvolvem seus trabalhos sem ligação direta com o ambiente acadêmico, mantendo, de qualquer maneira, uma atividade fundamentada na investigação teatral, que como veremos adiante, revela-se o pressuposto do teatro feito na modernidade. Podemos citar como exemplo, o *Grupo Galpão*, criado em 1982 em Belo Horizonte - MG, e a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, fundada em 1978, em Porto Alegre, RS.

A partir de três pilares, é possível pensar como Antonio Araújo, Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz e Maria Thais agem socialmente: são, todos, não só 1) diretores de teatro, como também 2) professores e 3) pesquisadores do Departamento de Artes Cênicas da USP. É a partir dessa tríade que se pode compreender o desenvolvimento de suas práticas artísticas. Como *diretores*, exploram, em seus espetáculos, diferentes modos de produzir uma peça. Como *pesquisadores*, desejam compreender a linguagem que desenvolvem em seus espetáculos. Como *professores*, são responsáveis por disciplinas de formação das novas gerações. (MACHADO, 2012/2013, grifos do autor)

A propagação dos trabalhos de grupos e profissionais oriundos da universidade contamina o modo de estruturação dos processos criativos e a produção dos espetáculos em outros meios teatrais, que assumem, por exemplo, a prática de palestras e workshops como alicerce na preparação das montagens, e adotam como pressuposto de suas atividades a exploração de um trabalho continuado de pesquisa. Como exemplifica Machado, “dos dezoito grupos contemplados pela Lei de Fomento em 2011, somente dois foram formados por alunos de universidades públicas – os outros dezesseis grupos se constituíram em outros ambientes (escolas, comunidades periféricas, grupos de amigos)” (MACHADO, 2012/2013).

Porém, como o próprio autor observa, o “compromisso com a pesquisa não provém unicamente de cursos universitários, mas também de uma certa tradição teatral” (MACHADO, 2012/2013), exatamente aquela inaugurada pelos artistas que renovaram o teatro europeu na virada do século XIX para o XX, cuja forma de organização do trabalho orientou a configuração moderna de grupo de teatro. Esses artistas propuseram novas formas de abordagem da cena, regendo a relação entre suas artes constitutivas e quebrando paradigmas convencionais, concebendo, assim, um todo harmonioso que revela o sentido da *encenação*.

A modernidade no teatro se inicia com o trabalho de *encenadores* como os franceses André Antoine e Louis Jouvet, o inglês Gordon Craig, e os russos Constantin Stanislavski e Vsévolod Meierhold, que instauraram a investigação cênica como fundamento da criação teatral a partir da experimentação de novos meios técnicos como a iluminação elétrica e novos procedimentos para o trabalho do ator.

No Brasil, a tradição dos *encenadores* adentra concretamente nossos palcos com os profissionais europeus que chegam no início da década de 1940 e conduzem o processo de modernização da cena brasileira a partir do trabalho com os grupos amadores de teatro. Em 1943, no Rio de Janeiro, o polonês Zbigniew Ziembinski dirige a montagem que vai ser considerada o marco do teatro moderno brasileiro: “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, com o grupo “Os Comediantes”. Em São Paulo a atuação de profissionais italianos como Gianni Ratto, Adolfo Celi, Ruggero Jacobi e Luciano Salce, especialmente no Teatro

Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948, estabelece, através de uma estrutura profissional, os novos modos de concepção do teatro.

Entretanto, o complexo processo de “instauração” da modernidade teatral no Brasil demonstra que se deve considerar na reflexão sobre esse movimento, a relação de interdependência entre práticas artísticas e modos de produção. Os estudos de Tânia Brandão (especialmente BRANDÃO, 2002) evidenciam o confronto entre a manutenção do *teatro antigo*²⁴ e os esforços para inserção do “teatro moderno” na realidade de produção cultural brasileira, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, esforços estes que revelarão o embate entre duas formas de teatro diversas, posto que se distinguem, especialmente, nos seus modos de produção.

O estudo dessas diferenças é especialmente importante para a reflexão do trabalho desenvolvido na Cia. Os Fofos Encenam a partir do circo-teatro brasileiro, pois explicita as implicações que se impõem à prática de um coletivo teatral que atua sob uma concepção moderna de organização do trabalho (em que se valoriza a ideia de coletivo e se considera um projeto de *encenação*), mas que, ao mesmo tempo, tem como “objeto” de pesquisa e referência poética o *teatro antigo*.

Brandão nos apresenta uma perspectiva que investiga as dificuldades de “implantação do moderno”, relacionando as novas propostas de concepção da cena com os padrões que regiam o mercado teatral no Brasil. A historiadora considera que o teatro moderno, enquanto um projeto de *encenação* que cria o espetáculo valorizando a noção de conjunto e conferindo o protagonismo à própria obra e não à presença de um ator/atriz estrela do espetáculo, teria sido uma proposição incompatível com as engrenagens do mercado brasileiro, sustentado por um sistema teatral “cujos alicerces remontavam ao século XIX e o motor era a força bruta do ator em sintonia com as paixões da plateia”. (BRANDÃO, 2001, p. 314-315) O fato do fazer teatral ter que ser assumido como empreendimento pela “força e o desejo dos atores” – que têm de atuar como atores-empresários, atores-produtores – lhes imputaria uma responsabilidade sobre a obra, e até mesmo um domínio em termos hierárquicos, que se opõe ao lugar de “meros atores-intérpretes” disponíveis à regência do *encenador* e à descoberta de novos métodos de criação, que caracteriza o teatro moderno. (BRANDÃO, 2002, p. 14)

²⁴ Tânia Brandão define como *teatro antigo* “o teatro que se fazia aqui entre 1900 e 1940, (...) dominado por peças cômicas com forte apelo comercial e pela presença do primeiro-ator empresário, figura remanescente da prática teatral do século XIX, que atraía para si todas as atenções do público e funcionava como um verdadeiro ‘dono’ e ‘criador’ do que se via em cena. O chamado ‘encenador’ inexistia, e a responsabilidade por uma certa orientação nos espetáculos estava a cargo do ensaiador, que estabelecia as marcas e a movimentação cênica dentro de uma divisão hierárquica e convencional do palco, funcionando, como muito, como uma espécie de poder moderador entre a companhia e o primeiro ator(...)” (BRANDÃO, 1996, p. 11)

Além da experiência do TBC, portanto, que tinha a produção das peças e a contratação de atores e encenadores asseguradas pela estrutura criada pelo empresário e mecenas italiano Franco Zampari, as demais companhias de teatro surgidas na época tiveram que construir mecanismos de sobrevivência que, em linhas gerais, continuavam a apostar no protagonismo dos atores.²⁵

O teatro moderno, ao defender a autonomia da obra em relação aos critérios do mercado e do gosto do público, determina a necessidade de outras formas de viabilização dos projetos artísticos, que não se prestam mais a repetir convenções que possibilitem a realização de um grande número de peças em curto espaço de tempo, mas pressupõem, agora, um processo de experimentação dos caminhos que vão construir o espetáculo. Na modernidade, as diretrizes da criação teatral são definidas por cada projeto de *encenação*, conformando novas vias de construção da cena e remodelando, especialmente, questões que envolvem o trabalho do ator. Segundo Tânia Brandão, é neste momento que identificamos “o nascimento do *teatro de arte*.” (BRANDÃO, 2002, p. 16, grifo da autora)

O teatro que era feito no Brasil quando chegaram por aqui os sopros da modernidade²⁶ dependia exclusivamente do “capital teatral”, ou seja, do dinheiro que vem da bilheteria. “Desprovido de qualquer apoio institucional, o teatro não contava, nos primeiros anos da

²⁵ O TBC projetou atores que de lá saíram para formar suas próprias companhias: A *Companhia Tônia – Celi – Autran* que atuou de 1956 a 1962, sediada no Rio de Janeiro; a *Companhia Nydia Licia – Sergio Cardoso* (1954 – 1960), formada em São Paulo depois da saída dos dois atores do TBC e de uma rápida passagem pelo Rio de Janeiro onde, em 1953, estiveram a frente da *Companhia Dramática Nacional* (CDN); a *Companhia Cacilda Becker*, formada pela estrela e pelos atores Walmor Chagas e Cleide Yáconis, e pelo encenador Ziembinski, atuando no Rio de Janeiro de 1958 a 1960 e em São Paulo de 1960 a 1973.

Tânia Brandão dedica dois importantes estudos sobre a inserção da concepção moderna de teatro na realidade brasileira através da trajetória de duas Companhias que representam os esforços mais significativos de atuação neste sentido, apresentando em seus percursos o enfrentamento das dificuldades na luta para manter suas atividades no mercado teatral. São elas, o *Teatro dos Sete*, formado por Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Sérgio Brito e o encenador Gianni Ratto, que atuou no Rio de Janeiro de 1959 a 1965 em meio à resistência do “teatro antigo” – cuja presença vibrante movimentava ainda de maneira expressiva o mercado teatral carioca – e que foi a primeira companhia moderna a atuar na cidade sem vínculo direto com São Paulo (BRANDÃO, 2002); e a *Companhia Maria Della Costa*, fundada em 1948 como *Teatro Popular de Arte* no Rio de Janeiro e que assumiu o nome da atriz ao se transferir para a capital paulista onde fundou, em 1954, o teatro Maria Della Costa. Atuando de 1948 a 1974, esta seria “a mais longeva equipe teatral moderna”, considerando-se este momento de renovação do teatro no Brasil. (BRANDÃO, 2009, p.37)

²⁶ A partir da década de 1920 aparecem manifestações que apontam para as novas concepções de teatro ainda que sejam, antes, experiências de intelectuais que estiveram em contato com o teatro feito na Europa no início do século XX, do que forças atuantes no cenário artístico profissional brasileiro. Podemos citar o *Teatro de Brinquedo*, do casal Eugênia e Álvaro Moreira, criado em 1927 no Rio de Janeiro, e o *Teatro da Experiência* de Flávio de Carvalho, fundado em São Paulo em 1933 e fechado pela polícia no terceiro dia de apresentação do primeiro e único espetáculo *O Bailado do Deus Morto*. Deve-se destacar ainda a atuação de Renato Vianna (1894-1953) a partir de 1922, como diretor, dramaturgo e professor, que reflete um ideário voltado para a concepção de projetos teatrais que valorizam a noção de conjunto, mesmo que não se configurem ainda como transformações efetivas da cena, o que só acontecerá com os grupos de teatro amador e a chegada dos encenadores europeus na década de 1940.

República – diferente do que aconteceu no Império – com subsídio governamental” (METZLER, 2015, p. 118) e desde o final do século XIX triunfavam na cena brasileira os chamados gêneros populares como o teatro de revista e o teatro ligeiro, ligados à tradição do teatro musicado, ao lado do teatro declamado²⁷ de comédias e dramas.

Esse teatro, ao contrário do “teatro de arte” centrado na autonomia da obra, funda seus princípios artísticos em um aspecto primordial da arte teatral: a relação com o público. Nele, o embate com o espectador se constitui como elemento de criação do espetáculo e como fenômeno estruturante de uma concepção de teatro. Isso significa que o teatro popular, de que se trata aqui, coloca a habilidade do ator à frente da concepção estética, da dramaturgia ou da idealização de um sentido para a obra. Para ele o sentido maior é a eficácia de sua realização, que está diretamente relacionada à satisfação do público e à subsistência dos artistas. Quanto ao trabalho do ator, protagonista desta cena, a pesquisadora Marta Metzler esclarece:

A característica aberta da cena, ao fazer com que o espetáculo dependa necessariamente da interação do ator com o público, anima a que não se considere a arte desse ator como uma criação individual somente. Ao mesmo tempo que o *savoir faire* advém da tradição teatral – um saber acumulado por gerações de atores, que se transmite e se reelabora constantemente –, a execução diária responde à participação do público, o que tanto exige a técnica do ator quanto a reforça e desenvolve. O caráter, por assim dizer, coletivo da criação não elimina, evidentemente, o aspecto criativo individual do ator, que o distingue. (METZLER, 2015, p. 34-35)

Esse “entrelaçamento de forças criativas”, como define Metzler, é fruto de uma atitude que se impõe a esse tipo de teatro não apenas como condição de sobrevivência, mas como pressuposto da sua forma de atuação: o compromisso em agradar. O artista que vive da arte que faz olha, obrigatoriamente, para o público ao qual se dirige; observa-o, conhece seus hábitos, seus anseios, seus valores, e cultiva com ele uma relação de cumplicidade que baliza a atuação do artista ao mesmo tempo em que oferece espaço para que esses limites sejam esgarçados.

No circo, por exemplo, a atividade de “fazer a praça” – que é a pré-produção de uma temporada circense em uma nova cidade – dá início à relação entre artista e público porque é uma tarefa que encerra funções que vão além das necessidades burocráticas para instalação do circo, como os contratos com a Prefeitura ou o aluguel de casas para os circenses – como acontecia nos tempos do Circo-Teatro Arethuzza em que não havia *trailers* ou carretas que

²⁷ A expressão “teatro declamado” é utilizada na bibliografia teatral como forma de diferenciação de gênero, referindo-se aos dramas e comédias que não se estruturam dramaturgicamente a partir da execução de canções como o “teatro musicado”.

serviam de moradia para os artistas. A pessoa responsável por “fazer a praça” ou “fazer a frente” tinha como uma das funções principais conhecer costumes e valores locais para que o repertório do circo fosse montado a partir dessas informações. Como descreve Fernando Neves em entrevista à pesquisadora Fernanda Jannuzzelli Duarte:

Quando o circo tá numa praça, ele fica atrás de outra praça já, ou seja, em outra cidade. O que faz a frente não vai só alugar as casas... Vai cuidar da parte da produção mesmo, fechar algum patrocínio com alguma... Geralmente farmácia, mercearia, bar patrocinavam o ator que eles gostavam. E geralmente quem patrocinava os comédicos eram as cachacarias e as lojas de moda, claro, patrocinavam as damas galãs, as ingênuas. Então não era só pra isso... Era pra entender também o que era aquela cidade. Se ali a gente era muito religiosa, se era uma gente muito conservadora, quem eram as figuras folclóricas da cidade, quem eram as pessoas que eram mais adoradas e as pessoas mais criticadas. E tudo isso ia pra cena. Quer dizer, já começa a olhar antes de chegar. Quando chega o terreno já tá pronto. Então esse olhar é um olhar de cumplicidade e um olhar de familiaridade que já tá pré-estabelecido com o ator, mas a plateia ainda não sabe. E o repertório vai ser escolhido... Se essa cidade é muito conservadora eu vou pegar uns dramas, falar mais da honra, da dignidade. Vou tirar as comédias de mais tiro, vou tirar as chanchadas, vou colocar mais os dramas bíblicos, religiosos. E daí eu já estou estabelecendo um diálogo como artista com esse público porque eu já sei exatamente o que ele quer. (DUARTE, 2015, p. 65)

Durante a temporada, entretanto, os laços com o público vão se estreitando e em oposição, esgarçam-se os limites que orientam a atuação do artista, conforme dito anteriormente. Neves exemplifica essa relação referindo-se ao palhaço Tubinho:

O circo, eu sempre falo, o circo é muito esperto. Os atores circenses são muito espertos. Eles provocam sim, a plateia, mas dentro de uma desfaçatez, de uma forma tão dissimulada que a plateia não percebe. Também quando perceber, ela já tá muito íntima desse ator. Ela tá muito íntima. É como se a gente fosse família e em família a gente fala besteiras, fala as bobagens tudo e tá tudo lá em casa! O circo se torna “em casa”. Ele vai na praça, na tal cidade, no tal bairro e ele estabelece uma relação de família, então se está em casa. Entendeu esse movimento muito inteligente do circo? Você vê isso no Tubinho claramente. O primeiro espetáculo da praça e o último... No primeiro espetáculo ele está mais contido e no último ele tá falando aquela bandalheira, com vô, com neto na plateia e ninguém reclama... Porque tá todo mundo em família. (...) Então é um ator, um artista que olha pro público sim e o público é importante porque é absolutamente necessário que esse circo esteja lotado. Duas praças que o circo vai mal eles têm que desmontar tudo, vender as coisas e voltar para o lugar de origem pra começar tudo de novo, porque não tem dinheiro nem pra tirar o circo do lugar. (DUARTE, 2015, p. 325-326)

A atitude de agradar não diz respeito somente ao que o espetáculo provoca no público de forma direta, mas está ligada à dimensão ética e social que esta relação pode assumir, e que transcende por si mesma os limites do palco. A diretora Tiche Vianna localiza a extensão dessa relação também em entrevista à Duarte e reportando-se ao Circo de Teatro Tubinho:

Talvez o *agradar* esteja vinculado a coisas que são valores pra eles. (...) Os conteúdos críticos estão ali na própria forma de organizar as relações com a cidade. No modo de organizar as relações é que o conteúdo é crítico. (...) A sensação que eu tenho toda vez que eu vou assistir o Tubinho é que o espetáculo é uma das coisas que está inserida dentro de uma relação ritual que aquele circo estabelece com a cidade. Nesse sentido, eu digo “Não há nada mais grego enquanto rito ditirâmico do que o circo de teatro Tubinho no interior do estado de São Paulo”. Pra mim, o que eles fazem é exatamente uma retomada de um rito artístico. Onde na Grécia, pela natureza da cultura grega, daquelas pessoas, daquela época, que faziam daquele jeito e tinham aquelas preocupações, as tragédias ocupavam o lugar de fazer com que as pessoas entendessem princípios éticos, morais, de convívio, de solidariedade, de transversalidade, de relacionamento e construção social, tudo isso se dava através de um rito religioso que depois desembocou numa coisa chamada “teatro”. Pra mim é exatamente o que acontece quer dizer, quando aquele circo chega na cidade, ele muda uma dimensão de cidade. (DUARTE, 2015, p. 72)

Como conclui Duarte, “*agradar* é, então, um fenômeno de integração de desejos e necessidades de ambas as partes”. (DUARTE, 2015, p. 71, grifo da autora). Metzler explica que “o termo ‘agradar’ possui a mesma raiz do termo ‘agradecer’: o radical latino *gratus*, que contém, em sua origem, estes dois sentidos: tanto o passivo ‘ser agradável’, quanto o ativo, ‘agradecido’.” (METZLER, 2015, p. 35) O artista popular, ao se preocupar em agradar, expressa, além do objetivo imediato da conquista, uma consideração com o público que revela uma postura de agradecimento. Agradecimento pelo encontro que possibilita a criação do espetáculo, o aprimoramento de sua técnica de atuação e o exercício da sua profissão.

O reconhecimento da amplitude de significados que a atitude de agradar expressa nesse contexto oferece uma alternativa ao sentido pejorativo que a modernidade teatral irá atribuir a essa postura.

Tal atribuição advém do fato de que o teatro moderno pressupõe a autonomia da obra concebida pelo *encenador*. A partir desta perspectiva, a ideia de agradar o público assume o aspecto de submissão artística, justificando-se apenas pelas necessidades financeiras, ou pela vaidade dos artistas. O advento da *encenação* propõe outras formas de relação com o espectador através da concepção de um sistema que unifica e sintetiza um “projeto estético e político concreto”. (PAVIS, 2013, p. 3). Se a reflexão empreendida até aqui concebe a cena popular como uma arena de jogo, em que a interação entre o ator e o espectador cria o espetáculo, o que se transforma ao considerar-se a *encenação* é o entendimento da cena como um espaço de produção de sentido através do efeito estético. Como foi dito anteriormente, a *encenação* nasce com a proposta de investigar novas formas de concepção da cena, impulsionada especialmente pelas novas possibilidades técnicas que surgem com a utilização da luz elétrica, transformando a relação entre os elementos cênicos e associando a esse

movimento o trabalho do ator. Nesse processo, a atuação deve afinar-se à regência do conjunto. Em contraposição, no teatro popular, a atuação assume o protagonismo porque está integrada *a priori* a um sistema pré-definido que o ator apreende e domina através do exercício constante. Esse sistema é constituído por convenções fixas pertencentes à tradição, que sustentam e, paradoxalmente, conformam – através da criação de um repertório – a imprevisibilidade de uma cena calcada na relação com o público, em que também a “disponibilidade para absorção continuada de novos elementos (dramatúrgicos ou não, do teatro ou de outras artes) é jogo, é uma brincadeira sem fim.” (RABETTI, 2007, p. 16). O estudo sobre a dramaturgia do teatro ligeiro, apresentado por Rabetti, esclarece a primazia do ator na operação desse sistema na medida em que revela a dinâmica de criação dos textos, orientados por uma escrita que prioriza a eficácia da cena:

“[...] são peças que não guardam, porque não buscam, a aparência de organismos únicos e originais. Com seus contornos diluídos, ao contrário, parecem querer emergir como *mecanismos dramatúrgicos* abertos a apropriações, feitos de partes disponíveis para outras composições, numa intensa e contínua conversação entre si e com os demais componentes da cena, pois só em cena adquirem completude, sentido, dimensão estética. E, especialmente por meio de um trabalho atorial. Trabalho de ator que realiza, em última instância e por diferentes meios, uma *co-autoria*.” (RABETTI, 2007, p. 38, grifos da autora)

Nesse tipo de trabalho atorial, “agradar” se revela como um procedimento que estimula a comunicação direta da qual depende a criação do espetáculo, e que se manifesta concretamente como cumplicidade, simpatia e intimidade. Os estudos sobre os atores populares brasileiros ressaltam essas características de suas atuações.

A pesquisadora Angela Reis, ao dedicar-se à análise da atuação da atriz Eva Todor²⁸, aponta que nas fotografias de algumas peças “o que salta aos olhos é Eva Todor, exibindo-se

²⁸ A atriz Eva Todor nasceu na Hungria em 19 de novembro de 1919 e veio com os pais para o Brasil na década de 1920, fugindo das ameaças aos judeus. Desde pequena dedicou-se ao balé e às atividades artísticas realizadas pela comunidade húngara de São Paulo, o que a projetou para o teatro profissional. Com quatorze anos assinou contrato com o empresário português Manoel Pinto, figura central do Teatro de Revista carioca nas décadas de 1920 e 30 assim como seria seu filho, Walter Pinto, nas décadas de 1940 e 50. Na empresa de Manoel Pinto, Eva conhece o autor e então diretor artístico da Cia., Luiz Iglezias, que em pouco tempo se tornaria seu marido e empresário. A *Cia. Eva e seus artistas* é criada em 1940 e a atriz é lançada como estrela no papel de *ingênua*, que moldaria sua trajetória artística até a morte de Iglezias em 1963. O estudo de Angela Reis (REIS, 2013) tem como eixo a trajetória da atriz na *Cia. Eva e seus artistas* durante os anos em que foi empresariada por Iglezias, constituindo-se como uma pesquisa que desvela o modo de atuação no *teatro antigo*, tanto da atriz quanto do empresário, exemplo do profissional “homem de teatro” que geria o mercado teatral, atuando como autor, ensaiador e diretor artístico das Companhias. “Em 1965, Eva Todor casou-se com Paulo Nolding, que, como seu novo empresário retomou sua carreira e a da companhia.” (REIS, 2013, p.28, em nota). A partir de então, a atriz se integra ao movimento da modernidade teatral, buscando maior versatilidade de atuação: “O estilo criado nos primeiros anos de carreira só é deixado de lado em 1966, com a peça *Senhora*

com sua simpatia, destacada com veemência pela atriz como o principal elemento perseguido em sua carreira” (REIS, 2013, p.133), e revela a reciprocidade da ação de agradar ao observar como um modo de atuação vai se definindo a partir do retorno do público:

Em sua trajetória artística, como pode ser percebido no trecho do depoimento citado²⁹, o encontro com um público cúmplice fez de Eva uma “primeira atriz”. É também em cumplicidade com este mesmo público que se constrói com cuidado o chamado *gênero Eva*, amálgama de textos escritos especialmente – ou intencionalmente adaptados – para ela, personagens adequados ao papel de ingênua e a exposição de capacidades histriônicas, ancoradas em uma intensa corporalidade. (REIS, 2013, p. 134)

A própria atriz define, em entrevista à pesquisadora, o que foi o “gênero Eva”, projetado pelo sucesso de suas atuações:

O gênero Eva é a maneira brejeira, sorridente, simpática – principalmente simpática -, sem fazer questão de aparentar uma grande atriz; e sim uma atriz muito simpática, que se comunica, e que domina a plateia, da seguinte maneira: faz rir, desbragadamente, mas de repente tem um pedaço sério. E naquele momento o público para de rir, é um silêncio total. Eu chamo isso um domínio sobre o público, e eu exercitava isso à beça. (REIS, 2013, p. 138)

Também a pesquisadora Marta Metzler, em seu estudo sobre a atriz Alda Garrido³⁰, destaca o caráter familiar e íntimo que se estabelece na relação da atriz com o público, citando o depoimento do crítico Mário Nunes, feito em 1923³¹:

da *Boca do Lixo*, de Jorge Andrade, sob a direção de Dulcina de Moraes. O gênero cômico continua sendo seu favorito, mas a atriz abre o leque de sua interpretação em peças como *De Olho na Amélia*, de Georges Feydeau, 1969, que lhe vale o Prêmio Molière de melhor atriz, *Em Família*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Sergio Britto, 1970; e *Quarta-Feira Lá em Casa, Sem Falta*, de Mario Brasini, 1977. Em 1981, atua em *Essa Gente Incrível*, de Neil Simon. O crítico Sábato Magaldi observa a mudança no desempenho da atriz: ‘Ela perdeu a audácia da colegial sapeca, típica de seus primeiros namoros com a platéia. Uma inflexão e uma prosódia especiais, dando-lhe um ar brejeiro, de comunicabilidade simpática. A essas características, verdadeira marca pessoal, Eva acrescentou maturidade, no domínio dos recursos cênicos, e um toque de fantasia, que retira a comédia do terreno pedestre, para sugerir nela um mergulho mais profundo.’” <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349456/eva-todor>. Acesso em 01/11/2016. Citação de Magaldi: MAGALDI, Sábato. O conciliador Simon, em boa montagem. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 jul. 1981. A atriz atuou ainda no cinema, na comédia *Os Dois Ladrões*, e em diversas novelas da Rede Globo de Televisão.

²⁹ Trecho do depoimento de Eva Todor citado por Angela Reis a partir do livro de Simon Khoury: “Eu não fiz uma carreira de primeira atriz, de estrela. Se eu sou considerada primeira atriz, é porque o público quis assim. Sempre me considerei uma atriz simpática, charmosa, que tinha em mente apenas divertir as pessoas e com isso também sobreviver.” (REIS, 2013, p. 134) In: KHOURY, Simon. *Bastidores*: Paulo Autran, Eva Todor, Milton Moraes, Vanda Lacerda. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2001. (Série Teatro Brasileiro) p. 249

³⁰ Alda Garrido nasceu em São Paulo, no dia 17 de agosto de 1895, e iniciou sua carreira artística no circo-teatro, ao lado de Américo Garrido com quem se casou seguindo a exigência do pai, o artista plástico João Serapião Palm, que dizia: “Se você quiser mesmo ser atriz, se quiser seguir a carreira teatral, terá que casar com um homem de teatro”. Segundo Metzler, Américo Garrido seria “seu parceiro artístico, empresário e amigo por toda a vida, mesmo depois de desquitados”. (METZLER, 2015, p. 48). Com o marido, Alda formou a dupla Os Garridos, que fazia números cômicos musicados de grande sucesso que a consagraram no papel de caipira. O casal se muda para o Rio de Janeiro onde organizam uma companhia própria, e em 1924 estreiam

Alda Garrido é a melhor cultora de um gênero teatral que há muitos anos se convencionou chamar *popular* [...] Os intérpretes desse gênero de teatro têm maneira artística própria – a maneira que agrada o seu público, e de que atualmente Alda é a figura mais representativa. Não se pode, portanto, sem incidir em erro, censurá-la por se dirigir frequentemente aos espectadores, dizendo para a plateia, como quando palestra com amigos de todos os dias, as frases cujo sucesso sabe, de antemão, garantido. É esse feitio inerente a tal espécie de teatro, como os passos de capoeiragem, as exclamações apoiadas em termos da gíria, a sintaxe estropiada, a prosódia estropiadíssima. (METZLER, 2015, p. 33-34, grifo da autora)

Neste outro depoimento citado por Metzler, o autor Daniel Rocha afirma ³²:

Alda Garrido, com a maravilhosa intuição de seu gênio criador é mais que a intérprete submissa da personagem do autor. É a própria plateia em cena, interferindo com a sua mímica, com a sua inimitável gesticulação, com a prodigiosa verve de seus ditos felizes e oportunos, pressentindo, por um curioso fenômeno intuitivo de comunicação direta, o que o público, em determinado instante, gostaria de dizer, de observar, de criticar, se lhe fosse permitido intervir como noutros tempos, ou como ainda hoje o faz em muitos picadeiros de circo. (METZLER, 2015, p. 225)

Eva Todor e Alda Garrido são atrizes que, assim como outros expoentes do teatro popular brasileiro, como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Mesquitinha, Dercy Gonçalves, Grande Otelo, dentre outros, atuaram sob um modo de produção teatral destinado “a oferecer o produto espetacular ao consumo popular das classes médias urbanas que estariam passando a apreender também a atividade teatral como lazer e diversão.” (RABETTI, 1999, p. 45). Esse é o contexto que define o *teatro antigo* brasileiro e que corresponde à tradição do ator vedete, estrela do espetáculo, que em fins do século XIX toma conta do fazer teatral europeu, configurando-se como uma das principais características que a modernidade irá combater. A

Luar de Paquetá, de Freire Junior. “A dupla recebe convite para trabalhar com o empresário Pascoal Segreto, e na sua companhia atuam, entre outras, em *Ilha dos Amores*, *Quem Paga É o Coronel*, ambas de Freire Jr., *Francesinha do Bataclan*, de Gastão Tojeiro, todas em 1926. A temporada projeta Alda Garrido, que é contratada pelo empresário de teatro de revista Manoel Pinto, pai de Walter Pinto, para atuar na Companhia Nacional de Revistas, no Teatro Recreio. O sucesso que a atriz obtém no gênero a faz manter desde então uma dupla atuação profissional - de um lado as comédias de costume que monta em sua própria companhia com produção do marido, de outro, os contratos com os empresários do teatro de revista. (...) A atriz cria um estilo próprio de interpretar e de transformar o texto por meio de improvisos que, segundo Pedro Bloch, são na verdade criações premeditadas e cuidadosamente estudadas.” <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349425/alda-garrido>> Essa observação de Bloch, que identifica na atriz um modo de atuar baseado em “criações premeditadas e cuidadosamente estudadas”, é relevante para o nosso estudo, pois, em nossa abordagem Alda Garrido é associada à *Sobrete*, como veremos adiante. Alda Garrido foi empresária e dona da própria Companhia. Na década de 1950, foi consagrada no papel de Dona Xêpa, no texto homônimo de Pedro Bloch que a permitiu explorar a comicidade que conduziu toda a sua carreira, como também a intensidade dramática, destacando-a como uma das grandes atrizes do teatro popular brasileiro.

³¹ NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4.V.

³² ROCHA, Daniel. “Alda Garrido”: A Atriz-Espetáculo. *Revista de Teatro da Sbat*, n.291, maio-jun. 1956.

figura centralizadora do *encenador* representa o entendimento do espetáculo como um projeto que tenciona de maneira original todos os seus elementos constitutivos, proclamando o teatro como obra de arte autônoma e fazendo-o perder, como explica Maria Thaís, “o seu caráter pendular: do ator ao texto, do texto ao ator.” (THAÍS, 2009, p. 43).

Porém, embora o *encenador* tenha se tornado o protagonista de uma nova concepção para a arte teatral, como “o teatro é uma arte da representação que se atualiza somente no corpo do ator” (GUINSBURG, 2001, p.92), a necessidade de descobrir os procedimentos para novas articulações entre a atuação e a cena, “tornaram o ator o principal instrumento da disputa”. (THAÍS, 2009, p. 58). Dessa forma, diversos *encenadores* e artistas preocupados com a pedagogia teatral, como Vsévolod Meierhold, Jacques Copeau e a linhagem que se desenvolveu a partir de seu trabalho, com Etienne Decroux, Jacques Legoc e Philippe Gaulier, buscarão no ator popular a técnica capaz de sustentar uma atuação essencialmente baseada no jogo, no impacto da máscara, no domínio do corpo, na precisão dos gestos, no tempo justo das ações, na prontidão para o improviso.

O interesse pela técnica do ator popular foi também o motivo pelo qual Fernando Neves se dispôs a explorar a linguagem do circo-teatro, conforme reitera constantemente o diretor. Como será exposto adiante, o movimento que professou o teatro moderno como referência de qualidade a partir da década de 1940 no Brasil, relegou o modo de atuação no *teatro antigo* a uma leitura que enfoca o seu caráter histriônico e o protagonismo dos primeiros atores, sufocando a apreciação de um vasto arsenal técnico e dissociando o entendimento do teatro como meio de vida da possibilidade de ser concebido como arte.

Para descortinar a técnica do ator popular brasileiro que, nas palavras de Beti Rabetti, ficou “acondicionada nos compartimentos do folclore”, Neves propôs a montagem de espetáculos do repertório do Circo de sua família, seguindo os pressupostos poéticos da cena teatral circense. Essa experiência, que se iniciou com a montagem da comédia *A Mulher do Trem*, estruturou-se a partir da concepção do diretor, guiada pela “intuição” e pela “memória” de um tempo cênico, de um tipo de humor, de uma musicalidade, de uma dinâmica enfim, que ele considerava conter os princípios da cena circense. Apesar de ter atuado nos espetáculos do Circo-Teatro de sua família somente quando criança e de ter visto as apresentações apenas na infância e adolescência, Neves guarda a lembrança de trechos das peças do Circo que se misturavam entre recordações das próprias apresentações ou da presença de falas, músicas e até cenas inteiras no cotidiano da sua família (pertencente a uma tradição que misturava arte e vida), o que lhe possibilitou a articulação entre sua formação familiar e o conhecimento adquirido em sua trajetória artística. A “intuição” estava, portanto, alicerçada na experiência

profissional vivida por Neves que, como sintetiza Rodrigo de Oliveira e Silva em sua dissertação de mestrado, lhe permitiria

compreender como operacionalizar a dramaturgia circense do baú de sua família, a partir de um “trinômio técnico”: a investigação procedimental da própria tradição, ou seja, uma espécie de releitura do *modus operandi* teatral de sua família; a inserção do arsenal técnico adquirido em toda sua carreira como ator, coreógrafo e diretor, antes de ter se debruçado sobre o circo, arsenal amplo e diverso, mas que pode ser encarado como uma sobreposição de diversas referências: balé clássico, as coreografias do *jazz*, a dramaturgia do teatro do absurdo e o teatro experimental dos anos sessenta e setenta e a experiência como ator em grupos e produções comerciais na cena paulistana; e fechando este trinômio um inevitável diálogo com a cena contemporânea, com as necessidades expressivas do teatro de hoje, que se fazem necessárias a partir de um princípio da arte do ator popular, que esteve sempre presente no imaginário criativo do diretor: a necessidade da comunicação com o público. (SILVA, 2014, p. 90)

O trabalho que Neves propõe à Cia. Os Fofos Encenam conjuga, portanto, o ponto de vista inaugurado pela modernidade teatral, que se revela na concepção estética que unifica os elementos de cenário, figurino, som, luz, ritmo e movimento – ou seja, na leitura que a Cia. faz da poética cênica convencional do *teatro antigo* – com uma perspectiva que considera primordialmente a relação com o público no tratamento da dinâmica cênica, conservando esta característica distintiva do teatro popular responsável, justamente, pela formação do arsenal técnico dos seus dos atores.

Do ponto de vista do ator, a partir do qual se lança o olhar que estrutura essa dissertação, esse meio fio que posiciona a atuação entre a relação direta com a plateia e a conformidade com o conjunto que exprime um efeito estético, é o ponto de referência para refletir sobre o diálogo que a Cia. Os Fofos Encenam estabelece com a tradição, pois no trabalho da Cia. o acesso à técnica do ator popular acontece por intermédio de uma cena rigidamente arquitetada pela concepção do diretor. A qualidade da relação com o espectador, no sentido que a caracteriza como um diálogo direto, pôde ser gradualmente entendida e experimentada no decorrer da pesquisa artística e ao longo das apresentações do repertório da Cia., conforme os atores, progressivamente, alcançavam o domínio da linguagem trabalhada. A composição das personagens-tipo, representativa do trabalho do ator na cena popular, foi desenvolvida através da afinação com a concepção estética dos espetáculos e da apreensão dos princípios que regem a linguagem, como a movimentação no palco, a musicalidade ligeira que caracteriza a cena, a relação com o tempo que dita a interação entre as personagens e o diálogo com a plateia através dos *apartes* e da triangulação, o tônus corporal e a precisão da ação e do gesto. Dessa maneira, a tensão entre a cumplicidade estabelecida com o público e a

afinação da atuação aos demais elementos que compõem o espetáculo é um ponto importante para a reflexão proposta nesta pesquisa.

O protagonismo do primeiro ator, peculiar ao *teatro antigo*, se dilui no trabalho desenvolvido por Neves na medida em que o diretor amarra a atuação a uma dinâmica cênica que só se efetiva através da relação entre cada elemento que a constitui. A função que cada ator assume no desenvolvimento de uma peça é explicitada através do exercício de uma atuação que dialoga com o conceito de *emploi*, que será abordado especialmente adiante, mas que, a princípio, se define como o “tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação”. (PAVIS, 2008, p. 121). Galãs, ingênuas, damas, cômicos, baixo-cômicos e sobretes são categorias que abarcam os papéis assumidos pelos atores que apresentam as características correspondentes para representá-los. Neves faz uma leitura do sistema de *emplois* que considera a função de cada categoria no desenvolvimento da cena convencional do *teatro antigo* e através da investigação do modo de se expressar que um ator demonstra ao operacionalizar seu acervo técnico na realização de exercícios cênicos, faz a associação desse ator com determinada categoria do sistema de *emplois*. Desse modo, ser associado ao galã, à ingênuo, à dama, etc., revela ao ator ou à atriz qualidades que ele, ou ela, expressa cenicamente de modo concreto e que servem para operar a cena a partir de um universo determinado. Tal revelação pode servir ao ator como um processo de autoconhecimento, e foi a expectativa e a curiosidade acerca dessa possibilidade (que agiram não só sobre mim, mas que também foram observadas nos atores que participaram de atividades junto à Cia. ou dos trabalhos desenvolvidos por Neves fora dela) a principal motivação para o desenvolvimento desta pesquisa.

O caráter investigativo que caracteriza a prática artística e o modo de organização do trabalho da Cia. filiam-na, conforme foi dito anteriormente, à prática do teatro de grupo. Como esclarece o professor André Carreira “se tem entendido por *teatro de grupo*, manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca da estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas.” (CARREIRA; OLIVEIRA, 2005, p. 1). A Cia. Os Fofos Encenam é composta por um núcleo grande de atores³³ que participa com regularidade das montagens (dentro ou

³³ Além dos citados no início do capítulo (Newton Moreno, Carol Badra, Stella Tobar, Alex Gruli, Carlos Ataíde, Eduardo Reyes, Fernando Neves, José Roberto Jardim, Marcelo Andrade, Kátia Daher, e o músico Fernando Esteves) as atrizes Luciana Lyra e Simone Evaristo, a bailarina e atriz Viviane Madu e o ator Paulo de Pontes entraram na Cia. a convite de Newton Moreno, durante a montagem de *Assombrações do Recife Velho*. A atriz Silvia Poggetti entrou na Cia. para a montagem do espetáculo *A Mulher do Trem*, para o qual também foram convidadas pelo diretor Fernando Neves as atrizes Cris Rocha e Erica Montanheiro para substituírem, respectivamente, as atrizes Carol Badra e Stella Tobar, em 2004. O ator José Valdir entrou na Cia. como

fora de cena), sendo que alguns atores assumem funções diversas para a manutenção do trabalho.

No início da trajetória da Cia., os atores se aproximaram dos universos artísticos que mais lhes interessavam, e assumiram a concepção de luz (Eduardo Reyes), cenário (Marcelo Andrade) e figurino (Carol Badra em parceria com Leopoldo Pacheco) da maioria dos espetáculos³⁴. A função de produção é feita, ou assistida, pelo ator Eduardo Reyes³⁵. Os projetos que são enviados para concorrer aos editais públicos são discutidos coletivamente e a escrita é dividida entre os atores, que compõem grupos diversos segundo os processos dirigidos por Newton Moreno (Moreno, Luciana Lyra e Eduardo Reyes) e Fernando Neves (Neves, Eduardo Reyes, Kátia Daher, Erica Montanheiro e Cris Rocha).

Em 2007, foi inaugurado O Espaço dos Fofos, em um imóvel alugado no bairro da Bela Vista. Durante a apresentação do repertório da Cia., as atrizes Carol Badra e Cris Rocha comandaram uma atividade culinária, preparando pratos que dialogavam com o espetáculo em cartaz e que eram servidos pelos atores após os espetáculos. A ocupação do espaço proporcionou o aprofundamento do trabalho artístico nas duas linhas de pesquisa realizadas pela Cia., com a disponibilidade de tempo e espaço para a dedicação ao trabalho pedagógico. Formou-se um núcleo de investigação responsável pela elaboração das oficinas sobre a linguagem do circo-teatro, formado por Fernando Neves, Kátia Daher, Erica Montanheiro e Cris Rocha. Ao redor da manutenção do espaço também se mobilizam os atores do grupo que estão presentes no processo desenvolvido em cada momento, assumindo pequenas funções cotidianas que são fundamentais para a organização do espaço de trabalho. O espaço é mantido com a verba dos projetos que são contemplados nos editais públicos e nos períodos que a Cia. atua sem o respaldo desses editais, abre-se a pauta para a ocupação do espaço por outras produções.

A existência da Cia. Os Fofos Encenam situa-se em uma realidade que se conforma ao mercado teatral de forma “paralela”: não se insere no contexto das produções avaliadas para disputar o patrocínio de empresas privadas (que são concedidos, na maioria das vezes, através

cenotécnico do espetáculo *Memória da Cana* e a atriz Rafaela Penteado acompanhou como estagiária do projeto O Ninho, em 2007, e permaneceu na Cia.

³⁴ O espetáculo *Assombrações do Recife Velho* teve a criação de iluminação de Alessandra Domingues e assistência de Eduardo Reyes. Leopoldo Pacheco concebeu os figurinos de *Memória da Cana* com a assistência da atriz Cris Rocha.

³⁵ Os espetáculos dirigidos por Newton Moreno têm sempre um produtor “de fora” da Cia. porque os processos criativos são normalmente mais longos e contam com pesquisas de campo, o que sobrecarregaria o ator Eduardo Reyes que também se ocupa da iluminação e da criação do material gráfico dos espetáculos. *Deus Sabia de Tudo...* e *Assombrações do Recife Velho* tiveram a produção de Leo de Leo, e Emerson Mostacco cuidou da produção de *Memória da Cana* e *Terra de Santo*.

de leis de incentivo à cultura por renúncia fiscal) ou no contexto de um teatro que pudesse ser nomeado de popular pela inter-relação estabelecida com o público, capaz de manter suas atividades exclusivamente, ou prioritariamente, com os recursos da bilheteria.

1.3 – A arte do ator na tricotomia *antigo x moderno x contemporâneo*: um jogo entre elementos que instigam o diálogo com um legado artístico.

Se, como afirmam Silvia Fernandes e Mauro Meiches, o legado do *teatro antigo* no Brasil “é encontrado em cada dobra do tecido que veste nossas teorias contemporâneas” (MEICHES, FERNANDES, 2007, p. 40), conforme a explicação encontrada no Dicionário de Teatro brasileiro, este legado “constitui uma tradição subterrânea” (GUINSBURG, 2009, p. 306) ³⁶. No fluxo da história, tal legado se desvela como indício de uma formação que alicerçou de maneira relevante o teatro brasileiro e que com a chegada da modernidade foi submerso ante a corrente de renovação sem, entretanto, jamais se extinguir, ao contrário do que sugere a historiografia dedicada ao teatro brasileiro moderno.

Como observa Tânia Brandão,

Em geral, a leitura dos textos que trabalham com o estudo do teatro moderno brasileiro conduz o leitor a uma conclusão curiosa, fica no ar uma sensação estranha. A impressão é a de que o palco foi modificado por *mutação*: saiu de cena o quadro do teatro antigo, entrou o do teatro moderno. [...] Para o leitor, nem sempre fica claro o fato de que o *moderno* foi se impondo por um processo de deslocamento, do amadorismo, cujas plateias são específicas e com frequência reduzidas, para o profissionalismo. Mesmo quando o gradualismo, o deslocamento, é considerado, a forma usada para tratar a questão, após a “vitória” da modernidade, sugere ainda uma espécie de *mutação*, como se houvesse ocorrido uma *apoteose* moderna, como se o teatro antigo tivesse desaparecido, tragado pelo alçapão. (BRANDÃO, 2002, p. 44, grifos da autora)

A autora utiliza os termos *apoteose* e *mutação*, que fazem parte do vocabulário do *teatro antigo* ³⁷, para explicitar o fato de que a história do teatro moderno, na sua maior parte, foi escrita “por contemporâneos, personalidades que, nos mais diferentes graus, participaram

³⁶ O verbete *Soubrette* explica que “o sucesso das *soubrettes* constitui uma tradição subterrânea do teatro brasileiro, capaz de explicar, já no final do século XX, a consagração da jovem atriz Denise Fraga, que se projetou graças ao papel de criadinha, desempenhado por ela durante anos na peça *Trair e Coçar É só Começar*, de Marcos Caruso.” (GUINSBURG, 2009, p. 306)

³⁷ “*Mutação*, no jargão do teatro antigo, é um golpe teatral súbito ou, segundo Otávio Rangel: Transformação total ou de uma parte do cenário, dentro de uma cena, no final de um quadro ou de um ato [...]” (BRANDÃO, 2002, p. 45)

da luta moderna”, assumindo em suas análises uma visão de transformação imediata do cenário cultural que, efetivamente, não teria ocorrido de maneira tão pragmática:

É o caso tanto de Décio de Almeida Prado, como de Gustavo Dória ou, em seu conjunto, dos que participaram da elaboração dos números especiais da Revista Dionysos dedicados a Os Comediantes, ao TBC, ao Arena e ao Oficina, sem que se fale nos textos de Maria Inez Barros de Almeida, dedicados às companhias Tônia-Celi-Autran e Cacilda Becker, ou no texto dedicado a Cacilda Becker por Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas. (BRANDÃO, 2002, p. 44-45)

A “mutação” que houve, de fato, foi a mudança que ocorreu geograficamente: o protagonismo da cena teatral carioca foi transferido para a cena paulista (mais precisamente paulistana), onde o teatro moderno encontrou condições materiais para se estruturar – como o empreendimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – e espaço para gravitar em torno de uma nova conjuntura, uma vez que a força expressiva do *teatro antigo* concentrava-se no Rio de Janeiro.

Essa mudança de localidade integra-se ao contexto que, desde a Semana de Arte Moderna de 1922, apresenta a capital paulista como o centro irradiador de uma visão “vanguardista”, considerada (a partir do domínio intelectual por ela mesma engendrado) estética e culturalmente superior a outras concepções de arte. A hegemonia do pensamento que vai sendo construído a partir desta visão assumirá, ao longo do tempo, um caráter de dominação que, como adverte o professor Luís Augusto Fischer no prefácio do livro de Angela Reis, “modelarmente se instituiu por toda parte, dos níveis sofisticados (a crítica das artes, as pesquisas universitárias, etc.) aos mais simples e efetivos (os modelos de ensino das artes e da literatura, na escola e na universidade, etc.).” (REIS, 2013, p. 15)

Na sua tese de doutorado, defendida na Universidade de São Paulo (USP) em 1987 e editada em 1988, o professor Armando Sergio da Silva se dedica ao estudo da Escola de Arte Dramática (EAD) – fundada em 1948 em diálogo direto com o Teatro Brasileiro de Comédia – apresentando as diretrizes da escola e sua importância na constituição de uma pedagogia de formação teatral que se tornou referência relevante para o ensino de interpretação no Brasil. O ponto de vista assumido pelo professor ao debruçar-se sobre o *teatro antigo* no primeiro capítulo é, naturalmente, o do teatro moderno, ao qual se filia a EAD. Porém, diferente dos textos escritos pelos intelectuais que participaram da “batalha” para “implantação” do moderno, este estudo revela como ficaram marcados os contornos que orientaram a leitura de uma concepção de teatro (o *teatro antigo*) a partir dos critérios de outro (o teatro moderno), permitindo-nos entrever as bases de construção do domínio de pensamento a que se referiu

Fischer. Uma das mais significativas para o tratamento que se quer dar aqui às consequências deste domínio, diz respeito à forma de diferenciação entre os artistas que representavam o “velho” e o “novo” teatro.

Segundo Silva, “os jovens amadores do eixo Rio-São Paulo” que almejavam a modernidade teatral pertenciam, “do ponto de vista social e cultural, a ‘mundos’ diferentes daqueles em que se desenrolava a vida da maioria dos atores profissionais da época”. (SILVA, 1988, p. 28). A longa transcrição abaixo se justifica pela síntese do cenário de renovação teatral que o autor realiza, através da ascendência dos seus principais agentes:

Não raro, procediam de famílias abastadas, com boa formação acadêmica, ligados aos círculos intelectuais de vanguarda e perfeitamente sintonizados com as mais recentes buscas artísticas realizadas no exterior, principalmente na Europa.

Paschoal Carlos Magno, o fundador do Teatro do Estudante do Brasil, era diplomata, escritor, e vinha, como vimos, de uma estada de três anos na Inglaterra, onde ficara extasiado com o teatro daquele país, especialmente com as encenações dos textos de Shakespeare.

Sobre Alfredo Mesquita [...] podemos adiantar que possuía sólida formação cultural e que acompanhou, como espectador, quase todo o teatro brasileiro de seu tempo, além de ter feito várias excursões às plateias do teatro estrangeiro.

Da mesma lavra eram Luiza Barreto Leite, Gustavo Dória, Santa Rosa, Brutus Pereira e outros, que fundariam Os Comediantes, no quadro da Associação dos Artistas Brasileiros. Esta funcionava no Palace Hotel, ponto de encontro da elite intelectual e social do Rio de Janeiro.

Décio de Almeida Prado, de família não menos tradicional de São Paulo, fundaria o Grupo Universitário de Teatro, dentro da recém- criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, que, naquele início, tinha seu quadro de professores integrado, em grande parte, por importantes nomes do magistério internacional. O próprio Décio nos relatou que só tivera, naquele período, um professor brasileiro. (SILVA, 1988, p. 28-29).

A formação cultural sintonizada com a vanguarda europeia vai representar a “boa formação” intelectual, condição prioritária para o desenvolvimento de um trabalho artístico que parte da primazia do texto. O critério de qualidade medido pelo “nível” da dramaturgia vai imperar nas referências ao *teatro antigo*, assim como o modo de atuação dos atores será valorizado a partir da obediência ao texto dramático. Nada mais alheio a uma concepção de teatro em que o critério de qualidade é medido pela eficiência cênica fundamentada no jogo com a plateia, característica que rege desde a construção da dramaturgia até a atuação do ator, que é quem efetivamente opera a criação, contando o próprio dramaturgo com a sua colaboração como coautor do texto, que só será “terminado” na relação direta com o público.

O embate entre *antigo* e *moderno* assume, sob essa perspectiva, a natureza do confronto entre *popular* e *erudito*, carregando os prejuízos próprios desse enfrentamento que

asseguram ao *popular* o lugar da marginalidade; e sob esse aspecto separam-se as noções de profissionalismo e Arte. Como afirma Décio de Almeida Prado referindo-se ao *teatro antigo*: “se de algum mal padecíamos seria antes o de excesso de profissionalismo, no sentido de teatro concebido exclusivamente como meio de vida” (PRADO, 2009, p. 37); e ao teatro moderno: “o desprendimento herdado do amadorismo funcionava a um só tempo como solução prática e como alvo moral. Que todos servissem ao teatro, já que ele mal conseguia servir-se a si mesmo. Não sendo mais comércio, tinha forçosamente de ser arte.” (PRADO, 2009, p. 47). Na modernidade teatral, ser um profissional do teatro não implica mais viver do próprio ofício, enquanto os critérios definidores de arte distanciam-se de uma concepção teatral centrada no protagonismo do ator.

Silva exemplifica a “espécie de revolução social do palco brasileiro” que alçou o teatro à condição de arte, através da análise feita em 1968 pelo teórico e diretor de teatro Luis Carlos Maciel, reconhecendo-a “bastante extremada”:

Os antigos tinham origens mais modestas e assim eram também suas pretensões artísticas. De repente, porém, os antigos saltimbancos começaram a ser substituídos por filhos e filhas de médicos, advogados, engenheiros e comerciantes. Os artistas de teatro sempre foram encarados como marginais admiráveis, mas de respeitabilidade duvidosa, por uma sociedade burguesa mas de espírito medieval como a nossa. [...] Antes de Os Comediantes, atriz era sinônimo de prostituta e ator de aventureiro, vigarista. Nosso Deus, nossa Pátria e nossa Família eram suficientemente estúpidos e incultos para não admitir que teatro fosse uma coisa séria. Os antigos saltimbancos aceitavam plenamente essa marginalidade em troca de um ganha-pão. Provinham das camadas mais baixas da classe média e, embora estigmatizados pela profissão, ficavam satisfeitos com a fama nacional e o dinheiro no bolso que o teatro lhes dava. [...] De repente, porém, os novos marginais começaram a ser exatamente os filhos de algumas dessas melhores famílias. [...] Como seria de se esperar, essa verdadeira revolução social no interior do próprio ventre do teatro brasileiro resultou numa revolução estética, a mais importante até então operada em nossa cena, saudada pelos críticos como o advento definitivo do teatro moderno no Brasil. (MACIEL apud SILVA, 1988, p. 29)

A análise de Maciel expõe o respeito que a profissão efetivamente conquistou com a mudança do cenário teatral trazido pela modernidade, mas o faz reforçando o estigma que definia os “antigos saltimbancos”, até mesmo justificando-o por suas “modestas pretensões artísticas”. O processo de marginalização que o artista popular sofre no contexto brasileiro (que se caracteriza, em um contexto amplo, pelo remoto enfrentamento entre Cultura Popular e Erudita) enreda-se ao exercício teatral contemporâneo que pretende estabelecer um diálogo com o *teatro antigo* na medida em que o arsenal técnico guardado pela tradição é

desqualificado (na mesma medida em que é desconhecido) por uma nova forma de fazer teatro, fundamentada em princípios distintos.

Os saberes e as habilidades dos artistas populares, pelo fato de serem apreendidos através da prática e estarem ligados a uma poética cênica de convenções pré-determinadas, são lidos como “truques”, “macetes”, ou “efeitos” ³⁸ por uma concepção teatral que, no sentido oposto, cria a poética da cena, redimensionando as técnicas de atuação.

Para o artista popular, *imitar* atitudes que “funcionam” não é um procedimento que diminui o caráter criador da sua atuação, ao contrário, é através dele que se dá o aprendizado da técnica. A técnica, nesse caso, está “camuflada” na poética da cena, pois ela não é o “truque” em si, mas a capacidade de fazê-lo funcionar. Os próprios termos “truques”, “macetes”, “efeitos”, remetem a algo mágico. A “mágica” acontece quando o artista tem o domínio da técnica que opera o “truque”. A atividade criadora se revela no modo de operar.

A espontaneidade do artista popular seria, pois, o resultado de um “truque” realizado com maestria, através da operação “talentosa/criativa” de uma técnica. Como orienta Beti Rabetti:

[...] se enfrentássemos o fascínio da aparência espontânea e curiosa que emoldura determinadas manifestações das culturas tradicionais (e que tendem a prevalecer nos vestígios da memória) dele fazendo um enigma sobre o qual exercitar desvendamentos, talvez pudéssemos começar por inquirir pelos sentidos mais complexos em que estas experiências se fundam. (RABETTI, 2000, p. 7)

O aprendizado em uma cultura tradicional está integrado às atividades e acontecimentos do cotidiano que estão, na sua totalidade, enleados à condição de ser artista. Como nomeia Ermínia Silva no estudo dedicado ao circo, trata-se de um processo de formação/socialização/aprendizagem:

Esse processo deve ser entendido a partir do princípio de que os três termos presentes em sua configuração são intrinsecamente relacionados; sua ação não é estanque, sucessiva ou linear. Era inerente a esse processo que a socialização, a formação e a aprendizagem ocorriam simultaneamente. [...]

³⁸ “Sem banalizar uma característica, pois afinal de contas o legado desta época é encontrado em cada dobra do tecido que veste nossas teorias contemporâneas, esse teatro, construído em grande parte no contato com o público, cristalizou uma série de ‘macetes’, axiomas de uma interpretação que se dava na boca de cena, próxima ao público”. [...] Um teatro onde através do *truque* e do seu *efeito* eram resolvidos problemas da carpintaria teatral para que a cena funcionasse efetivamente. (MEICHES; FERNANDES, 2007, p. 40 -41, grifos meus). “Por isso confiava-se o cargo [de ensaiador] seja ao primeiro ator, empresário da companhia, seja a algum artista veterano, aposentado ou em vias de se aposentar, depositário dos legendários “segredos do palco” – conjunto dos recursos empregados tradicionalmente para vencer esta ou aquela dificuldade, para obter este ou aquele *efeito*.” (PRADO, 2009, p.17, grifo meu)

Socialização, aqui, não difere dos processos de socialização comuns a todos os grupos sociais. Para o circense significava a partilha do conhecimento preservado na memória; a potência de ser circense e integrar-se à tradição.

Quando se fala em formação, refere-se às dimensões tecnológicas e culturais que são os suportes da vida cotidiana do circense. Trata-se da aquisição de um conjunto de conhecimentos e saberes que configuram dimensões identitárias.

A aprendizagem é uma das dimensões mais visíveis deste processo, até mesmo porque gera o produto material evidente do “mundo do circo” – o espetáculo. Há também o produto imaterial: lazer, riso, beleza, graça, medo e magia. [...] Enfatiza-se, novamente, que a análise particularizada de qualquer uma destas dimensões é artificial e arbitrária. Não é demais recolocar a ideia de que no circo nada é apenas técnico. (ABREU; SILVA, 2009, p. 116)

Este seria um exemplo dos “sentidos mais complexos” em que se fundam as manifestações da cultura tradicional, como assinalou Rabetti no seu artigo, já referido: “Memória e culturas do ‘popular’ no teatro: o típico e as técnicas”. Nele a autora exercita o “desvendamento” de técnicas tradicionais em um estudo histórico do teatro, ou seja, através da análise de dois “documentos/relatos”: o trecho de uma obra do século XVII em que o ator Angelo Constantini (*Arlecchino* e depois *Mezzetino*) historia em romance a vida de outro ator, Tiberio Fiorilli “que identificou-se, para a história da interpretação, com o personagem em que se aperfeiçoou, *Scaramuccia*.” (RABETTI, 2000, p. 8); e o relato autobiográfico de Benjamin de Oliveira concedido em entrevista ao jornalista Brício de Abreu que reportou-o em seu livro “Esses populares tão desconhecidos”³⁹. Este estudo vai indicar a existência de

tão efetivas quanto *não sistemáticas* (se se adotar como referência os posteriores preceitos pedagógicos que vão sendo criados para a transmissão de conhecimentos técnicos ao ator) formas de criação e de transmissão de ordenadas modalidades técnicas só raramente perceptíveis no âmbito das manifestações culturais espetaculares chamadas populares, e frente às quais, portanto, uma outra forma de análise se requer. (RABETTI, 2000, p. 12, grifo da autora)

Uma conclusão a que chega a autora sobre os motivos de serem as técnicas “raramente perceptíveis no âmbito das manifestações espetaculares chamadas populares” é que o artista popular não “*problematiza* os aportes técnicos que, no entanto, efetivamente *opera*”. (RABETTI, 2000, p. 15, grifo da autora) Rabetti faz essa dedução pelo exame dos relatos, que revelam um “não contar”, evidenciado, por exemplo, na utilização de “inúmeras expressões tomadas de empréstimo (de outras áreas, ou de uso cotidiano)”, como neste trecho do depoimento de Benjamin de Oliveira:

³⁹ ABREU, Brício. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963. (“O maior artista negro do Brasil: Benjamim de Oliveira”, p. 79-88)

Em Nazareth, perto de São João del Rey, encontrei Manoel Marcelino. Esse fato teve uma enorme importância na minha vida; Manoel Marcelino foi para mim um grande mestre. Foi ele quem me *passou o verniz*, como usualmente se diz. (apud RABETTI, 2000, p. 14, grifo meu)

A pesquisadora observa que com a expressão “passou o verniz”, o artista articula sua experiência com a de outra profissão “tão artesanal quanto distinta”, reportando à imagem de “um conjunto de técnicas operado por quem detém a capacidade de manipular o tratamento de poções químicas delicadas e especiais: o ‘verniz’, substância especial destinada às últimas camadas [...] para o fino acabamento do objeto artesanal ou artisticamente elaborado.” (RABETTI, 2000, p. 14)

A autora chama atenção para o fato de que o “não contar”, que aqui aborda metaforicamente o processo de aprendizado,

não deve ser visto apenas como intencional legado de uma imagística onírica e singela ou sonagador de mais precisas informações porque alheio, por incapacidade própria, às exigências de minuciosa recuperação analítica dos componentes um dia acionados para o seu jogo profissional e artístico. (RABETTI, 2000, p. 14)

Rabetti amplia o olhar para o campo que abarca o contexto sociocultural em que está inserida a vida do artista popular observando que o “falar cifrado, proferido com expedientes que abusam de meios termos, que se vale de expressões tomadas de empréstimo de outras profissões”, de modo especial no discurso de Benjamin de Oliveira, revelaria que

[...] a passagem da condição de ‘escravo fugido’ para a instabilidade inerente à mambembe arte circense se dava sempre através de uma frágil ponte pênsil estendida sobre um fosso de injúrias e perseguições. Manter-se sobre ela requeria artes de destreza e equilíbrio constantes e, ainda, um cuidado permanente para nela assegurar um lugar. Mínimo lugar fugidio instável, sempre bamboleante sobre um abismo que se alternava em lhe condecorar, ora com a admiração, ora com desrespeito. A partir deste ponto de vista, podem ser vislumbrados como medidas de segurança também os meios ‘artísticos’ [o falar cifrado, as metáforas] acionados para garantir os limites de acesso à precária vida da popular arte circense. (RABETTI, 2000, p. 14-15)

A pesquisadora conclui, então, que os artistas populares, em suas experiências, “deixam de *problematizar* (desvendando técnicas), não porque incapazes de reflexão, ou porque sua arte se dilui no seio da vida, mas sim porque no âmbito de sua atuação uma íntima e vital correlação entre vida e arte se requer.” (RABETTI, 2000, p. 15, grifo da autora)

Também a partir desta importante característica da arte popular, estrutura-se o estudo de Ermínia Silva, o que poderia ser exemplificado por esta observação:

É característica da fala dos circenses, quando relatam seu processo de aprendizado, não distinguir os momentos formais de aquisição de conhecimentos, incluídos os treinos e os ensaios: tudo isso é trabalhar. Talvez por isso que se dizem artistas desde o nascimento. (ABREU; SILVA, 2009, p. 105)

O fato de haver aqui o entrelaçamento entre arte e vida não exclui a existência de metodologias para a transmissão do conhecimento, ou tampouco a presença de um mestre: “a criança no circo observava diariamente como se apresentavam os artistas no picadeiro, via os ensaios dos adultos, mas cabia ao mestre ensinar e aperfeiçoar a postura do circense frente ao público.” (ABREU; SILVA, 2009, p. 111). A particularidade da arte popular reside no fato de que o aprendiz assimila a técnica lidando diretamente com as convenções que conformam a poética da cena, particularidade que está intrinsecamente relacionada com um modo de atuação pautado pela interação com o público, como já foi apontado. Isso faz com que um artista popular, como o circense, por exemplo, aprenda desde pequeno a acionar um estado de presença cênica, sem, entretanto, *problematizar* esta técnica, que se apresenta conformada a um modo de expressão pré-determinado, como podemos perceber no depoimento do artista circense Pedro Robatini: “Porque nós somos tradicionais, eu tive escola para entrar no picadeiro. Então eu vou levantar o braço, levantar o peito e a cabeça e sorrir ao público.” (apud ABREU; SILVA, p.112)

Quando uma ação como esta é realizada com o domínio dos elementos que a compõem (tônus, equilíbrio, precisão) – considerando este universo determinado – a organicidade da sua realização vai assegurar a naturalidade na expressão de uma forma estilizada. Em contrapartida, se a mesma ação é feita por alguém que não tenha o domínio técnico dos elementos que sustentam a ação no universo convencional, baseando sua realização na imitação de uma forma (levantar o braço, levantar o peito e sorrir ao público), a expressão será revelada como a “representação” de um estilo, de algo típico. O exemplo pontual de uma ação (entrar no picadeiro) deve ser tomado como referência para compreensão do que aponta Rabetti, quando a pesquisadora diz que a experiência teatral que pretende estabelecer um diálogo com a tradição deve “exercitar desvendamentos” e “indagar por um sistema de códigos, tão singulares quanto longamente elaborados” que possam ser retrabalhados a partir de uma atitude que não se fie em uma espontaneidade aparente, devendo a própria ação investigativa estar ancorada em “métodos e técnicas adequados à arte da cena”. (RABETTI, 2000)

A prática contemporânea que se interesse pelo legado do *teatro antigo* deve enfrentar tanto a aparente espontaneidade do artista quanto a típica imagem de “uma super-representação” (FERNANDES; MEICHES, 2007, p. 41) que se impôs a partir da referência moderna de valorização de uma maior naturalidade na expressão artística. Como observa Rabetti, “ocorre com muita frequência que no trabalho com a cena, no trabalho com o ator, o entendimento do tradicional ou do arcaico como típico acabe quase sempre por levar ao característico, ao trejeito e às maneirices.” (RABETTI, 2000, p. 7)

Como já foi apontado, a referência às habilidades do ator popular como um conjunto de “truques” sugere uma leitura da cena focada em características superficiais de um modo de atuação, sufocando o diálogo com a tradição através de um “genérico esquema tipificador que desdenha a síntese em favor do característico, produz estereótipos na cena e em suas avaliações críticas”. (RABETTI, 2000, p. 7) Neste ponto da reflexão, é oportuno expor o debate sobre a atuação da atriz Dulcina de Moraes.

Tomemos como exemplo um dado contido no primeiro capítulo do livro de Armando Sérgio da Silva (SILVA, 1988), que apresenta o teatro feito no Brasil na primeira metade do século XX através de uma estrutura argumentativa conduzida pelos depoimentos ou citações de atores, autores e críticos de grande expressão como Procópio Ferreira, Grande Otelo, Joracy Camargo, Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita, Miroel Silveira e Eduardo Victorino. Trata-se do depoimento do ensaiador Eduardo Victorino sobre a atuação da atriz Dulcina de Moraes; a citação é apresentada da seguinte forma:

[...] para se manter na pele dessas ingênuas, Dulcina de Moraes faz boquinhos, trejeitos, momices e inflexiona com “voz de cabeça”; enfim reproduz uma série de pequenos efeitos, pouco agradáveis ao público e que, como expressão de arte, não significam coisa alguma [...]. Em Dulcina de Moraes, a altura, o vigor dos contornos, o brilho ardente do olhar, a voz quente que imprime uma forte vibração ao diálogo, são qualidades admiráveis para uma dama-galã, para o que se convencionou chamar em gíria de teatro, papel de *coquette*. Nesses papéis é que se afigura que a elegante atriz tem traçada a carreira artística, sobretudo se tiver o célebre preceito de Cervantes, no Don Quixote de La Mancha: “Fala com serenidade, mas não de maneira que te estás escutando a ti próprio, porque toda a afetação é prejudicial.” (VICTORINO apud SILVA, 1988, p. 25)

A crítica à atuação da atriz feita por Eduardo Victorino é utilizada como citação por Silva para “confirmar a visão, a respeito de Dulcina” emitida por Alfredo Mesquita e citada imediatamente antes do depoimento de Victorino:

Dulcina era de um grande mau gosto. Depois de casar com Odilon, talvez o pior dos piores, a lástima das lástimas, continuou seus papéis de mocinha

leveda da breca. No primeiro ato, ela exibia suas gracinhas e mexia com todo mundo. No segundo, começava a sofrer de paixão; no terceiro, mais calma, embora sofrendo mais ainda, acabava casando com o mocinho e tudo acabava bem. O grande papel de Dulcina era numa peça chamada *A solteirona do chapéu verde*, na qual ela deveria ser um amoreco correndo de um lado para outro do palco. (MESQUITA apud SILVA, p. 25)

Para além da violência deste depoimento que ultrapassa a condição artística de Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo, as observações do professor Alfredo Mesquita revelam a apreciação de uma estrutura dramaturgica atrelada à moralidade que alicerçava o teatro de comédias e melodramas do *teatro antigo* e que se apresenta como um problema importante para o desenvolvimento das formas artísticas da tradição teatral no diálogo com a modernidade, conforme veremos adiante em nosso estudo. Mas a respeito desse diálogo devemos fazer algumas considerações importantes sobre as citações expostas acima.

A primeira é que o *ensaiador* Eduardo Victorino pode ser considerado uma figura de transição entre o *teatro antigo* e aquele que será protagonizado pelo *encenador*. Como ressalta Silvia Fernandes, Victorino se refere em seu artigo “Cem anos de Teatro. A mecânica teatral e a arte de encenação”, publicado em 1922, a criadores modernos como André Antoine e Gordon Craig revelando “uma erudição teatral e uma atualidade surpreendentes se considerarmos a data de edição e as relações que nosso artista estabelece com seus contemporâneos” (FERNANDES, 2003, p. 178). Além disso, o *ensaiador* realizou trabalhos que apontavam intenções naturalistas quando esteve na direção da Companhia Dramática Nacional em 1912, tentando inclusive, romper com algumas convenções do teatro de sua época como a utilização das luzes da ribalta, por exemplo – fato que não ocorreu devido à precariedade do sistema de luz do teatro, o que atesta a relação intrínseca entre a *encenação* e as condições técnicas necessárias para que se possa criar uma nova poética cênica, prescindindo de convenções que sustentam determinada concepção teatral.

No trecho do artigo citado por Armando Sérgio da Silva, Victorino condena a “afetação” da atuação de Dulcina que nomeia como “uma série de pequenos efeitos” e indica características concretas da atriz, “a altura, o vigor dos contornos, o brilho ardente do olhar, a voz quente”, relacionando-as com um determinado “universo” (o da dama-galã) que abrigaria essas qualidades com maior naturalidade e no qual a atriz não precisasse, conseqüentemente, recorrer aos “pequenos efeitos” condenados em sua atuação.

Ao lermos o artigo completo compreendemos que a crítica realizada à atuação de Dulcina é parte de um texto que pretende “estudar, no desempenho de diferentes papeis, a atuação das nossas jovens atrizes, através das características das suas qualidades cênicas e

quicá das suas íntimas preferências.” (VICTORINO, 1937, p.12). Nesse estudo, o ensaiador aponta um caminho para que as qualidades particulares de Dulcina sejam exploradas pelo viés de sua potencialidade, sugerindo-lhe o “lugar” de *Dama-Galã*. O autor conclui seu estudo afirmando: “quem, como Dulcina, dispõe de vocação brilhantemente afirmada e de tantos atributos fascinadores, e tudo realçado por uma inteligência viva, pode facilmente galgar ao primeiro lugar da cena brasileira.” (VICTORINO, 1937, p. 132) Deduzimos, portanto, que a posição de Eduardo Victorino não “confirma a visão” de Alfredo Mesquita como afirmou Silva.

Sincronicamente, Dulcina de Moraes revela em sua trajetória artística uma disposição à transição do antigo ao moderno. Beti Rabetti em estudo que aborda exatamente este movimento utiliza o mesmo trecho do artigo de Victorino citado por Silva, com a diferença de que a pesquisadora não fez a segunda supressão efetuada por ele que diz:

O artista deve manifestar por conjunto de gestos apropriados, pela expressão oral e por uma mímica adequada, todos os sentimentos ou emoções que representa, de maneira a dar uma absoluta impressão de vida. Não deve representar jamais com afetação, se o papel não tiver propositadamente esse traço indicado pelo autor. (VICTORINO apud RABETTI, 1999, p. 43)

Para a análise de um possível diálogo entre “tradição popular e projeto moderno”, conforme indica Beti Rabetti no próprio título do seu artigo, as informações contidas neste trecho suprimido da citação no estudo de Silva revelam aspectos importantes que segundo a pesquisadora

[...] viriam a ser cada vez mais objetivados no suceder daqueles anos, até que se articulassem num verdadeiro projeto para uma *interpretação moderna*: interpretação de “conjunto”, destinada a dar uma “absoluta impressão de vida”, através de uma *crível representação* de “sentimentos” e “emoções”, a partir, essencialmente, da *leitura* disponibilizada a um ato de fidelidade ao “traço indicado pelo autor”. (RABETTI, 1999, p. 43, grifo da autora)

Como vimos no início deste capítulo, a visão teatral moderna que prima pela noção de conjunto da *encenação* encerra irremediavelmente, assim como todo processo de ruptura na arte do teatro, a crítica aos atores que no ato da representação corporificam as concepções artísticas do seu tempo. Rabetti adverte:

O fato é que todo um lastro interpretativo de mais amplo respiro e de mais longa duração, a partir de então, começa a ser observado e compreendido no restrito espectro de um “hábito” (ou “costume”) que, arraigado e impermeável ao moderno, deveria ser *ultrapassado*, ou adequadamente

acondicionado nos compartimentos do folclore, devidamente etiquetados como acervos do pitoresco. (RABETTI, 1999, p. 44, grifo da autora)

Esse empenho em “ultrapassar” ou “acondicionar nos compartimentos do folclore” o modo de atuação dos chamados “artistas populares” brasileiros ficou registrado em parte importante da historiografia teatral que imprimiu, ainda que por um “senso comum”, a ideia de que o aprendizado pela tradição se resume à assimilação de “velhos truques” e efeitos de cena.

A leitura da tradição teatral circense feita pela Cia. Os Fofos Encenam nos mostra que esses “truques”, formas e efeitos constituem uma técnica de atuação que guarda no interior da dinâmica que anima, um processo orgânico fundamental para o seu êxito.

Capítulo 2 – A poética da cena e a exploração da linguagem na Cia. Os Fofos Encenam.

*De nada serve saber interpretar um sol,
se a dinâmica solar estiver ausente do gesto!
De nada serve sugerir a lua,
se a palidez não aparecer no ritmo do movimento!*

Jacques Lecoq

Na Cia. Os Fofos Encenam o circo-teatro é entendido como linguagem teatral na medida em que concentra um conjunto de princípios estéticos, técnicos e poéticos encontrados nos espetáculos da tradição que regia o circo e o *teatro antigo* brasileiros. A inter-relação de tais princípios na prática artística da Cia. resulta em uma dinâmica específica que, a meu ver, se estabelece, principalmente, através da articulação entre a marcação, a triangulação e a atmosfera da cena. Para o diretor Fernando Neves, essa dinâmica, porque depende do ator para operá-la, determinaria um modo de atuar que, por absoluta necessidade, emergiria no enfrentamento dessa linguagem teatral. Dessa forma, na trajetória da Cia., através da montagem de peças características do circo-teatro brasileiro, mais precisamente do acervo do Circo-Teatro Arethuzza, os atores acessaram um tônus corporal específico, um entendimento do tempo justo para a cena através das especificidades da comédia e do melodrama, e desenvolveram a composição apurada e precisa das personagens-tipo. Essas habilidades se constituem, pois, como elementos de uma técnica de ator que na Cia. Os Fofos Encenam foi desenvolvida conforme a prática artística avançava. É importante salientar que as personagens-tipo são máscaras que o ator deve compor para, através delas, operar a linguagem. A experimentação da dinâmica cênica atua aqui como uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que requer do ator uma composição precisa da personagem-tipo, o conduz a ela pela natureza das habilidades que exige para o seu funcionamento efetivo.

Como já foi apontado, o processo de *encenação* dos espetáculos ditava a dinâmica da cena através de uma direção rigorosa no que se refere, especialmente, à marcação, à triangulação e ao tempo, orientando, de maneira simultânea, a atuação em direção ao público, na intenção de que os atores compreendessem (ou descobrissem) que a operação desses elementos estava intrinsicamente ligada à relação que se devia estabelecer com a plateia. O modo de construção do espetáculo pode ser entendido como textocêntrico se for considerado que o próprio texto é criado a partir das exigências da cena, como explicita o estudo de Beti

Rabetti sobre o teatro ligeiro. Os textos do acervo do Circo-Teatro Arethuzza são, antes do levantamento do espetáculo, adaptados pelo diretor, individualmente ou durante as primeiras leituras com o elenco, visando a criação da dinâmica da cena, calcada na relação com o tempo, e o ajuste da história à configuração do elenco da Companhia.

As convenções características do *teatro antigo* são, nessa exploração da linguagem teatral circense, tanto os paradigmas para a criação estética quanto o sistema conformador dos procedimentos que guiam um modo de atuar, e o diálogo com a tradição se estabelece através da criação cênica delineada pela leitura desses elementos convencionais.

O sistema de *emplois*, que determinava a escalação do elenco com base na correspondência entre as características do ator e os tipos do repertório teatral, é o eixo do trabalho desenvolvido por Fernando Neves e define para a atuação, a partir da proposta de correlação entre o ator e determinada categoria de *emploi*, uma referência que norteia a criação individual no universo convencional da tradição.

O olhar da atriz, que aqui se processa em atitude de pesquisadora, desfiará a construção da cena concebida por Neves a partir da experiência de ser conduzida pelo diretor nos trabalhos dos Fofos, da prática como sua assistente em espetáculos dirigidos fora da Cia., e da atividade pedagógica no núcleo de elaboração das oficinas sobre a linguagem do circo-teatro na Cia. Os Fofos Encenam, ministradas ao lado de Fernando Neves e das atrizes Erica Montanheiro e Cris Rocha. Tal olhar pretende refletir sobre a regência firme do diretor e a aparente rigidez das convenções estruturantes da cena a partir da constatação e análise de um *espaço de respiro* para o ator, em que se efetiva o seu trabalho de criação; espaço esse, reconhecido pela atriz na própria *dinâmica cênica* que é proposta pela *encenação* do espetáculo, e que, ao mesmo tempo, depende das particularidades de cada embate com o público. O *espaço de respiro* é, pois, um espaço de tensão em que se processa a inter-relação entre os elementos constituintes da cena, estabelecendo uma *dinâmica* que é, em última instância, operada pelo ator.

2.1 – Marcação

Décio de Almeida Prado traduz da seguinte maneira o que para ele seria o reflexo do esquematismo da função do ensaiador e da concepção dos espetáculos no *teatro antigo*: “Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado”. (PRADO, 2009, p. 16). A frase também é citada pelo ensaiador Otávio Rangel no seu livro “Técnica Teatral”. (RANGEL, 1948, p. 65). Para o diretor Fernando Neves essa afirmação procede, sendo que a marcação da

peça concretiza para ele a imagem do todo e revela o esboço do que poderá ser o espetáculo. Para mim, ela representa o procedimento que emoldura a dinâmica de atuação e define os traços iniciais que encaminham o processo de composição da personagem-tipo.

À primeira vista, o procedimento prévio de marcar o espetáculo pode parecer um ato arbitrário do diretor, já que a movimentação das personagens é definida por ele e transmitida aos atores logo nos primeiros ensaios. Porém, o que guia a definição das marcas é a lógica do sistema que reúne aquelas personagens e organiza as relações que constroem um universo particular. Esse universo é definido pelas características da dramaturgia que segue critérios próprios de uma estrutura melodramática em que, como veremos mais detalhadamente adiante, prevalecem valores maniqueístas na composição da tipologia das personagens e na temática que envolve, de modo geral, a busca da realização amorosa em meio às lutas que defendem a virtude e a honra dos ataques da vilania. Dentro dessa concepção, por si só esquemática, a movimentação das personagens é tão característica quanto seu aspecto pré-definido pelo caráter tipológico. Entretanto, isentar a habilidade de conceber o desenho do espetáculo de um caráter criador seria ignorar que todo método contém, sob as leis que o regem, uma dinâmica de funcionamento e que, por conseguinte, a atitude de colocá-la em movimento constitui-se como uma forma de conhecimento, nesse caso, de caráter artístico e criador.

Para os atores não habituados com a linguagem teatral que explora essa poética cênica, a marcação do espetáculo pode assumir o aspecto de uma camisa de força. Para que assim não seja, é fundamental que o ator desloque seu ponto de vista da concepção individual da personagem para a *relação* que ela estabelece com os demais elementos da cena, encarando a marcação como uma pista que conduz à expressão dessa *relação*. A partir desta perspectiva, a marcação se torna a moldura que contém uma dinâmica relacional em vez de se configurar como uma camisa de força que reprime a expressão de uma individualidade.

No *teatro antigo*, em que a atuação localiza-se sob tal ponto de vista, o processo de marcação do espetáculo é uma prática familiar ao trabalho do ator, disponibilizando-o para seguir as marcas estabelecidas pelo ensaiador que, vendo a cena “de fora”, organiza os caminhos que possibilitam e guiam a *relação* entre os atores/personagens “de modo a extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático.” (PRADO, 2009, p. 16).

A agilidade que o modo de produção exigia na criação dos espetáculos era garantida pelo domínio comum das convenções e das suas respectivas dinâmicas de funcionamento. Nesse contexto, o mapa do palco era o elemento que servia à codificação do processo de marcação das peças. Como explica Prado:

Para efeito de marcação, dividia-se idealmente o palco. Olhando-se da plateia para a cena (posição em que ficava o ensaiador) obtinham-se três setores: esquerdo, centro, direito. Partindo-se agora do palco, e já que este, para facilitar a visão do espectador, diminuía de altura à medida que avançava para o público, chegava-se a outro critério classificatório: alto (o fundo do palco), centro e baixo (o plano mais próximo da ribalta). Da multiplicação da largura pela profundidade resultavam nove posições, que se costumava numerar. A posição 1, por exemplo, seria a da esquerda baixa, ou seja, a do ator que, dentro da faixa mais próxima do espectador, estivesse igualmente mais à sua esquerda. (PRADO, 2009, p. 16)

	Setor Esquerdo	Setor Central	Setor Direito
Plano Alto ou Fundo	Esquerda Alta (E.A.)	Fundo Centro (F.C.)	Direita Alta (D.A.)
Plano Médio	Esquerda Média (E.M.)	Centro (C.)	Direita Média (D.M.)
Plano Baixo	Esquerda Baixa (E.B.)	Centro Baixo	Direita Baixa (D.B.)

Plateia

A numeração da posição de um ator, entretanto, não se refere aos setores do palco em que ele se encontra e sim à sua posição em relação aos outros atores que estão com ele em cena. Um ator pode, portanto, estar na posição 1, na 2 ou na 3 (dependendo de quantos atores estiverem em cena) tanto no plano baixo quanto no médio ou no alto. Se o ator está sozinho em cena, não se nomeia sua posição por numeração, dizendo-se apenas que ele está na direita média (D.M.) ou no centro (C.) ou na esquerda baixa (E.B.), etc. Como elucida Victorino: “A posição do ator, na cena, obedece a um *número* de ordem, quando não está só. Esse *número* é contado da esquerda para a direita.” (VICTORINO, 1951, p.11, grifo do autor). Por exemplo, quando se diz que dois atores estão no Centro, o primeiro a 1 e o outro a 2, significa que o que está a 1 está mais à esquerda do palco, no Centro, e o outro está ao seu lado direito, também no Centro. Se o ensaiador pede para o ator que está a 2 “passar” a 1, significa que ele vai para a esquerda do seu companheiro de cena (sempre olhando o palco do ponto de vista da plateia), conforme explica Victorino: “*Passar* é o movimento que o ator executa quando vai ocupar um número diferente daquele em que estava.” (VICTORINO, 1951, p. 12, grifo do autor). Otávio Rangel apresenta exemplos de marcação de cenas de diversos gêneros de peças em seu livro “Escola Teatral de Ensaiaadores” na intenção de detalhar esse processo. Através

dos desenhos abaixo podemos entender melhor o movimento e as numerações das posições dos atores:

(RANGEL, 1954, p. 61)

Na posição 1 está Claudio, na 2 está Eugênia, na 3 está Eulália e na 4, perto da porta, à direita média, está Josefa. Após a movimentação, Claudio continua na posição 1 e Josefa “passou” para a posição 2 pela “superior”. Eugênia e Eulália continuam lado a lado, mas pela ordem, Eugênia “passou” para a posição 3 e Eulália para a posição 4.

Assim também, outros termos fazem parte deste vocabulário codificado, usado na comunicação entre atores e ensaiador:

Dentro da numeração, uma personagem pode ocupar o número 2 ou 3 *superior*, sem que por esse fato, tenha necessidade de mudar de plano ou linha. *Superior*, quer dizer, mais para o fundo. *Subir* ou *remontar* é o movimento de caminhar para a parte superior da cena. *Descer* ou *vir à cena* é a ação de vir para a boca da cena. *Saída falsa* é o ato de parar ou retroceder depois de ter ameaçado sair por uma porta ou pelo espaço entre dois rompimentos⁴⁰. *Tomar a cena* é a ação de ganhar o centro do palco quando se está a um dos lados ou no fundo, ou ainda o ato de se afastar para o fundo, ou à sua frente, em face ao espectador. (VICTORINO, 1951, p. 12)

Como exemplifica dona Rosalina Viana, avó de Fernando Neves, em entrevista ao pesquisador Pedro Della Paschoa Junior, os códigos e a dinâmica de marcação faziam parte de um conhecimento implícito ao trabalho do ator da tradição:

Às vezes tem uma cena e a pessoa tem que falar aquela fala. Tem que passar... Como antigamente... Hoje em dia, não se sabe mais... De primeiro, não. Você passa a “um”. O cara já sabia que a posição dele era “um”. Então ele... “Não, você não passa a “um”. Cai a “três”! O cara tinha que dar um

⁴⁰ “Rompimentos – substituem as bambolinas quando representam o complemento de uma cena, não só na parte superior, como nos lados”. (VICTORINO, 1951, p. 50) Chamamos atualmente de *pernas* que delimitam o espaço entre o palco e as coxias.

jeito, sem prejudicar a visão do outro, e cair⁴¹ a “três”. Quer dizer, tudo isso aí, a gente era obrigado a saber. (DUARTE, 2015, p. 123)

Esse conhecimento diz respeito não somente ao caráter objetivo do processo de marcação, mas, sobretudo, à compreensão do fundamento de uma concepção de teatro em que a atuação é regida pela *relação* que se estabelece entre os atores/personagens, e entre estes e o público.

Na Cia. Os Fofos Encenam essa compreensão foi sendo conquistada a cada montagem. No início, quando montamos *A Mulher do Trem*, o rigor das marcações e, principalmente, a definição prévia das mesmas pelo diretor, assustou alguns atores, chegando mesmo a incomodá-los. Neves cita, sempre que se refere a esse assunto em oficinas ou na direção de outros elencos, a postura do ator Carlos Ataíde, que na peça fazia o papel da empregada Enedina. Para Ataíde, era difícil se submeter às marcas sem saber o significado que a movimentação tinha para sua personagem. Em determinado momento, por exemplo, Enedina deveria entrar em cena “simplesmente” para que o personagem Gusmão sugerisse ao inconveniente Félix abraçar a empregada em vez de dar, ele mesmo, o abraço desejado pelo comilão. O diretor pedia a Ataíde para que “passasse” no fundo da cena, ao que o mesmo resistia por não haver, para sua personagem, um motivo aparente para tal movimento. Neves definiu, então, uma ação: Enedina entraria em cena para pegar um vaso que estava em uma mesinha. Através do *jogo* que se estabeleceu nesta cena, que resultava em uma “piada” – o comilão se negar a abraçar a empregada (FÉLIX – Sr. Gusmão eu não estou acostumado a abraçar criadas!), que por sua vez respondia malcriadamente (ENEDINA – Eu também nunca abracei bocós!) –, o ator (assim como os demais integrantes do elenco) entendeu que o que importava para a cena era a presença da sua personagem, independente da motivação que a levaria até lá; e importava não apenas porque resultaria em um momento cômico, mas, e isto é relevante para o trabalho de composição da personagem, seria mais um momento de afirmação das características específicas das personagens-tipo: a esperteza malandra de Gusmão, a tolice inconveniente de Félix, e a altivez antipática e malcriada de Enedina.

Na prática, essa atitude de deslocamento significa realizar a marcação proposta pelo diretor, descobrindo (ou tentando entender) a dinâmica que vai sendo criada na cena e que, como força motriz de um sistema, define o lugar e o modo de atuação do ator. Nesse sentido é que a marcação se revela como os primeiros traços para a composição da personagem.

⁴¹ Cair teria o mesmo sentido de *descer*, ou simplesmente *passar*.

O estudo do texto ou o “ensaio de mesa”, como se refere, em teatro, a essa prática feita em conjunto pelos atores e pelo diretor, é realizado rapidamente nas direções de Neves, com o objetivo primordial de adaptar o texto, ajustando-o à configuração do elenco da Cia. e ao ritmo que se pretende dar à cena, e apenas durante o tempo suficiente para que os atores entendam a história e as características principais das personagens, pois esse “entendimento” acontece prioritariamente através da ação, visto que a condição tipológica das personagens as isenta de complexidades psicológicas. A marcação, por sua vez, vai estruturar o espaço do *jogo* entre os atores/personagens e entre estes e o público.

2.2 – Triangulação

Como explica Carlos Alberto Soffredini, a triangulação é “a base de qualquer tipo de apresentação popular” porque ela instaura o jogo entre os atores e o público e revela a importância do último nesse tipo de espetáculo teatral: “O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o CÚMPLICE na representação. É o CENTRO dela. Muitas vezes ele conhece dados da história que um ou os outros dois vértices do triângulo (os atores) desconhecem.” (SOFFREDINI, 1980, grifos do autor). O trabalho artístico encabeçado pelo pesquisador, dramaturgo e diretor de teatro a frente do Grupo de Teatro Mambembe, a partir da década de 1970 em São Paulo, imprime a relevância da sua investigação sobre a arte teatral popular na sistematização da “‘estrutura’ que formatava, a partir da interpretação, o próprio espetáculo”, estrutura essa que “o grupo viria a denominar de triangulação.” (BRITO, 2006, p. 80).

Em 1976, Soffredini fundou o grupo Mambembe ao lado de dezesseis artistas, dentre eles, o ator Rubens Brito, carinhosamente chamado de Rubinho pelos amigos e alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp⁴². A montagem da peça *A Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* marcou a estreia do grupo que seria um celeiro da pesquisa sobre teatro popular em São Paulo, embasando artistas que deram continuidade a esse trabalho, como o ator Ednaldo Freire que fundou em 1993, ao lado do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, outra importante referência paulista das práticas artísticas voltadas para o teatro popular.

⁴² Rubinho foi meu professor na disciplina História do Teatro Brasileiro na Unicamp. Os atores do Grupo de Teatro Mambembe eram, além de Rubens Brito, Flávio Dias, Ednaldo Freire, Calixto de Inhamuns, Douglas Salgado, Sérgio Rossetti, Artelino Macedo, Suzana Lakattos, Eunice Mendes e Simone Miranda (substituída por Rosi Campos). Irineu Chamiso Júnior, Eurico Sampaio e Júlio Moraes são, além de atores, cenógrafos e figurinistas do grupo, e Tato Fischer, Mário César Camargo e José Roardo (substituído por Wanderley Martins – que foi também nosso professor na UNICAMP) são os músicos-atores responsáveis pela música e intervenções musicais. Noemi Gerbelli foi atriz e coreógrafa do grupo. (BRITO, 2006, p. 79 – 80)

Como afirma Rubinho, “é no circo-teatro que o Mambembe encontra os elementos essenciais do espetáculo popular” (BRITO, 2006, p. 79) concentrando sua pesquisa, ou tomando suas “aulas” como descrevem os artistas do Grupo, especialmente nas atividades do Circo-Teatro Bandeirantes, instalado na periferia de São Paulo na década de 1970. Ainda usando suas palavras, “a triangulação nas peças circenses é explícita e executada com muita naturalidade”. (BRITO, 2006, p. 82). A prática consiste em incluir a plateia no jogo cênico, através da exposição clara e objetiva da ação e da reação da personagem, que são mostradas para os espectadores como um comentário, voltando-se mesmo para a plateia através do movimento corporal, formando um triângulo na relação entre as personagens e o público. Como explica Soffredini o “aparte”, convenção presente particularmente nas peças românticas, em que uma personagem fala diretamente com o público sem que as outras a ouçam, “é a forma tosca a partir da qual, elaborando chegamos ao processo do TRIÂNGULO.” (SOFFREDINI, 1980, grifo do autor).

Nos trabalhos dirigidos por Fernando Neves a triangulação é marcada no mesmo processo que define a movimentação das personagens. Nesse processo de “levantamento” do espetáculo são apresentadas para o ator “as regras do jogo”, portanto, é fundamental que a triangulação seja experimentada logo na primeira etapa do trabalho, pois, como será exposto a seguir, é ela que dará autonomia para o ator na condução do jogo cênico, permitindo que ele possa articular sua atuação entre a regência da *encenação* e o embate criador com o público.

É importante lembrar que um processo de atuação que tem a triangulação como elemento técnico primordial serve a uma concepção de teatro, ou a uma dramaturgia, em que a história ou as situações são encaminhadas através das atitudes concretas das personagens, ou seja, tudo o que elas pensam ou sentem será expresso em ação. Ainda que uma personagem dissimule o verdadeiro sentimento para as outras personagens da história, essa dissimulação será revelada para o público. O que a personagem pensa, seus desejos e suas vontades, correspondem às suas ações, ao modo como se relacionam, objetivamente, com o universo em que vivem. Tal característica permite a afirmação de que “não há psicologismo e por isso não há jogo escondido”. (SOFFREDINI, 1980). Trata-se de uma atuação que lida com a composição de tipos, em que o público “conhece o caráter e a intenção de cada personagem, uma vez que cada ator, ao entrar em cena, deve ter como meta REVELAR o seu personagem, a intenção dele e, é claro, a sua ação dentro da história.” (SOFFREDINI, 1980).

Areladas ao processo de triangulação estão as noções de tempo e precisão, porque só através do tempo justo, suficiente para revelar de forma exata – através da construção precisa de uma máscara facial e corporal – o pensamento, ou como diz Rubens Brito, “a verdade” da

personagem, é que essa revelação se efetiva. Nesse sentido, a triangulação rege o ritmo da cena. Neves trabalha com a intervenção sonora que exterioriza o “pensamento” da personagem, orientando o ator a construir a “máscara” em um tempo preciso, definindo, assim, a musicalidade que dita a *dinâmica cênica*.

Entretanto, quando se toma a triangulação como a base da atuação ou como o elemento que dá autonomia ao ator na condução do jogo cênico, como foi apontado, constata-se que “marcação” alguma para a sua execução é capaz de garantir a eficácia do processo. Isso porque, mais do que a “verdade” da personagem, a triangulação expressa a “verdade” da atuação, revelando o jogo de tensão entre ator e personagem – a duplicidade daquele ser que atua – e instaurando através dessa revelação o jogo lúdico com a plateia. Wanderley Martins observa que na atuação dos artistas circenses, é como se o ator dissesse:

“Olha plateia, olha o que tá acontecendo”. E volta a falar com a pessoa, normal. (...) E eles faziam isso de uma forma bastante viva. (...) O legal deles é que eles tinham uma opinião pra falar pra plateia e voltar. Tinha uma coisa brechtiana até, se você pensar... (...) Não era só marcação. Não era uma marcação. Era uma necessidade da interpretação deles de fazer isso. (...) Clareza na interpretação mesmo, clareza na função do que o personagem quer dizer, no que o personagem quer comentar. Então o comentário era um comentário com propriedade.⁴³ (DUARTE, 2015, p. 159)

É na triangulação que se concretiza a ideia de que o espetáculo é feito *com* o público porque é através dela que o ator inclui o espectador na sua dinâmica de atuação, a partir do embate entre a revelação da personagem em cada situação (a exposição das máscaras que será apresentada a seguir) e a reação da plateia.

Rubens Brito elaborou um esquema, a partir da sistematização feita no trabalho com Soffredini, que elucida passo a passo esse processo. O intuito de apresentá-lo neste trabalho é esclarecer como a triangulação permite que o ator inclua o público no jogo cênico, e revelá-la como o eixo de um modo de atuar que emerge da exploração da linguagem teatral circense. Brito elucida que este esquema corresponde “a uma unidade mínima do jogo cênico em triangulação”, ou seja, ao ciclo de uma ação que acontece entre duas personagens e o público. Essa ação pode ser, por exemplo, uma revelação: na comédia *A Mulher do Trem*, a personagem Julieta diz a Gustavo que ela é a mulher do trem, informação já conhecida pelo público que espera, dessa maneira, ver qual será a reação de Gustavo.

⁴³ Wanderley Martins em entrevista concedida à Fernanda Jannuzzi Duarte em 05/11/2013.

A triangulação - Os oito movimentos de uma ação completa ⁴⁴:

1º Movimento:

Como explica Brito, “neste primeiro movimento, a noção de direção fundamenta a triangulação. (...) A ação produzida pelo Ator A significa, antes de tudo, que ele é quem está com a ação: na triangulação é essencial que o público saiba com quem está a ação.” (BRITO, 2006, p. 83). Considerando que o Ator A atua como a personagem Julieta, nesse primeiro movimento ela diz, olhando para o público: “Eu sou a Mulher do Trem”, e olha para Gustavo.

2º Movimento:

O ator B, no segundo movimento, recebe a ação que lhe foi dirigida pelo ator A. Para receber a ação, o Ator B deve estar focado na ação do Ator A. Com isso, o Ator B está direcionando o olhar do público para o Ator A. [Gustavo está olhando para Julieta enquanto ela diz: “eu sou a mulher do trem”] Ao finalizar sua ação, o Ator A também deve focar sua atenção no Ator B; igualmente, está dirigindo a atenção da plateia para o Ator B. [Julieta olha para Gustavo depois de falar] Dessa situação, surge um princípio vital na triangulação: quem não está com a ação foca quem está com a ação. Esse procedimento é que direciona o olhar do público. Essa forma de proceder também é válida para o caso de a cena se desenrolar com mais de dois atores: em cada uma dessas cenas, os espectadores devem saber com quem está a ação. Ao terminar de receber a ação, o Ator B “corta” a relação olho-no-olho em andamento com a personagem A, virando-se em direção ao público: a partir desse instante, ele está pronto para reagir à ação. (BRITO, 2006, p. 83)

No nosso exemplo, este momento de recepção do Ator B, que atua como Gustavo, se concretiza em um tempo justo para expressar o espanto de perceber que a mulher do trem não era quem ele pensava (revelação que começa a desfazer o “quiproquó” da peça), tempo que se

⁴⁴ Para melhor apresentação do esquema, relacionando-os com o exemplo do espetáculo *A Mulher do Trem*, os desenhos dos Movimentos, que originalmente são apresentados continuamente e explicados no desenvolvimento do texto, foram aqui decupados e explicados na sequência.

constitui, na montagem da Cia. Os Fofos Encenam, de três notas do piano que marcam os três passos que Gustavo dá para trás, afastando-se de Julieta, mas ainda olhando para ela; incluindo ainda neste momento de recepção a pergunta de Gustavo: “A senhora?” (continua olhando pra ela) e a resposta de Julieta: “Sim, eu!” (que quebra a relação olho no olho que mantinha com Gustavo para dar este pequeno “aparte” para a plateia, construindo uma máscara corporal que diz: “Olha como eu sou gostosa, não lembra?”). Só depois do “aparte” de Julieta, quando a atriz volta à relação “olho no olho” com o ator/Gustavo é que ele quebra a relação “olho no olho” com ela e volta-se para a plateia para começar a reagir à ação.

O tempo de recepção da ação varia com a situação, conforme o que essa ação recebida representa para a personagem que a recebe. Na maioria das vezes, o momento de “recepção da ação” constitui-se de uma unidade rápida de tempo porque as revelações como esta são o auge de uma situação, e, portanto, mais raras durante o desenvolvimento do espetáculo. Nas direções de Neves, normalmente, as intervenções sonoras acontecem no momento de “construção da reação” que será apresentado no movimento seguinte. As marcações sonoras na triangulação (o tempo e a natureza do som – notas do piano, batidas de percussão com bongô, prato, etc.) estão relacionadas com a natureza e a importância (para a situação) do que vai ser expresso pela personagem, posto que o som representa a exteriorização do seu pensamento.

3º Movimento:

O Ator B, no terceiro movimento, estando de plena posse da ação recebida do Ator A, reage em função dessa ação, e direciona sua reação para o público. Isto corresponde à reação (e não a uma ação), que deve ser construída através de um único gesto corporal. Esse gesto corresponde a uma máscara, que tem a função primária de revelar, com extremo rigor, e de uma só vez, a verdade da personagem interpretada pelo Ator B. Essa máscara é, portanto, exata, clara e precisa. Existe um intervalo de tempo entre o início e o fim da construção da máscara. É preciso ficar muito claro para a plateia quando se inicia a construção da máscara (início da reação) e quando a máscara se completa (final da reação). (...) A magia desse movimento reside na revelação ao público de como o ator constrói a máscara. A máscara em construção é a magia que a triangulação proporciona ao público: é nesse momento que o ator revela a verdade de sua personagem, mostra como ele, ator, constrói a reação da personagem e, finalmente, mantendo a atenção dos espectadores, inicia o processo de inclusão da plateia no jogo cênico. (BRITO, 2006, p. 83-84)

Após ouvir a confirmação da atriz/Julietta de que ela era a mulher do trem, o ator/Gustavo olha para o público, para construir a máscara da sua reação. Neste intervalo de tempo o ator deve, como expõe Brito, revelar “de uma só vez” a “verdade” da sua personagem. Neves traduz este momento dizendo que o ator tem “uma, e apenas uma chance”, para compor a máscara apropriada para exprimir sua reação. O sucesso desse desafio deriva, citando novamente a precisa observação de Wanderley Martins, da “clareza na função do que o personagem quer dizer, no que o personagem quer comentar. Então o comentário [será] um comentário com propriedade.” A exatidão da máscara é fruto de uma operação de síntese, feita pelo ator, do modo de pensar e agir da personagem. A revelação da construção da máscara para o público, que mostra o início da reação e o final da reação, a que se refere Brito, nada mais é do que a exteriorização da síntese do pensamento, o caminho do raciocínio que culmina na máscara de reação. Não se trata de compor várias expressões, mas sim de apresentar apenas uma, de forma decupada, mas ainda assim orgânica, pois que expressa a “verdade” da personagem, através de um “comentário feito com propriedade” pelo ator.

4º Movimento:

Estabelecida a máscara, tem início o quarto movimento: a personagem (Ator B), agora, deve incluir em seu universo a reação que ela teve em relação à ação proposta pela personagem interpretada pelo Ator A. É como se a personagem, para incluir a sua reação “em seu universo”, perguntasse: “Em vista do quê recebi e do como reagi, o que é que eu faço agora?” Esse é o mesmo tipo de pergunta que a plateia está se fazendo naquele instante: “O quê essa personagem vai fazer agora?”. Enquanto a personagem “pensa no que fazer” estabelece-se um intervalo de tempo que corresponde à manutenção da intenção da máscara final, a qual permanece ali, posta; essa espécie de “congelamento” da máscara é fundamental para o jogo da triangulação, pois é o momento em que a personagem induz a plateia a também procurar respostas: é o passo decisivo para a instituição da cumplicidade plena entre o palco e a plateia. Quando sobrevém a ideia do quê a personagem deve fazer, imediatamente o Ator B inicia o processo de desconstrução da máscara: o público identifica rapidamente esse passo. Desconstruída a máscara, ou seja, desconstruída a reação, o Ator B começa a construir uma nova máscara: a da intenção da ação que direcionará para o Ator A. Ainda não se trata da ação propriamente dita, mas sim da construção da intenção da ação: a plateia pode não saber exatamente o quê a personagem (Ator B) vai fazer. Mas, com certeza, quando o Ator B, no próximo movimento (5º), direcionar esta ação para o Ator A, o público já conhecerá essa máscara por inteiro, isto é, a sua intenção da ação e, portanto, ele, o público, vai querer saber como a personagem (Ator A) receberá e como reagirá a essa ação que lhe foi dirigida pelo Ator B. (BRITO, 2006, p. 84)

Seguindo nosso exemplo, após o breve “congelamento” da máscara de reação, a que se refere Rubinho, o ator/Gustavo começa a desconstruir a máscara de reação. No nosso caso, este momento inclui uma frase de Gustavo: “Então me segura que agora quem desmaia sou eu!”. Ao mesmo tempo em que diz esta frase, o ator opera a desconstrução da máscara de reação e a construção da máscara da “intenção da ação”. Portanto, o processo de síntese continua, buscando a precisão da intenção da fala, que é dita de frente para a plateia, pois é neste momento que a cumplicidade entre ator e público se manifesta concretamente, e o público só perceberá que a personagem vai mesmo desmaiar (movimento 5º) quando o ator terminar de dizer a frase, ou seja, de construir a máscara da intenção da ação.

5º Movimento:

[...] Quando a máscara da intenção estiver composta, o Ator B, mantendo a intenção da ação que ele criou, desfaz a relação direta que estava tendo com a plateia e se vira para o Ator A: somente aí é que o Ator B direciona a ação para o Ator A; com esse comportamento, o Ator B direciona o olhar do público para o Ator A. (BRITO, 2006, p. 84)

A ação do ator/Gustavo é o desmaio. No esquema da triangulação, essa ação deve ser direcionada para o Ator A (Julieta), posto que agora será a sua a vez de receber a ação e desenvolver todo o processo: “recepção da ação” (movimento 2, que no ciclo do esquema corresponderá ao movimento 6), “construção da máscara de reação” (movimento 3 = 7), “congelamento da máscara de reação”, “desconstrução da máscara de reação” e “construção da máscara de intenção da ação” (movimento 4 = 8), para então, fechar este ciclo, iniciando uma nova ação (movimento 5 = 9, início de outro ciclo de triangulação). Tecnicamente o ator/Gustavo deveria, portanto, com sua ação, voltar para a relação “olho no olho” com a atriz/Julieta. Como sua ação é o desmaio, a atriz que atua como Julieta expressa corporalmente a recepção da ação, sentando-se (estava deitada no chão mantendo a máscara corporal do “aparte” – resposta à pergunta de Gustavo, mencionada anteriormente: “Sim, eu!”) ao mesmo tempo em que o ator cai. O desmaio é marcado pelo piano – uma sequência rápida de notas, do agudo para o grave, feito no tempo de caída do ator ao chão.

Aproveitando este exemplo específico, pode-se salientar o aspecto musical e desenhado que rege a *encenação* deste espetáculo, pois as ações e reações das personagens são todas pontuadas ao vivo pelo pianista. Essa forma de escrita da *encenação*, que amarra os elementos uns nos outros como uma grande composição, é a referência deste estudo para a reflexão sobre a exploração da linguagem do circo-teatro na Cia. Os Fofos Encenam, porque o rigor requerido para a execução do espetáculo proporcionou aos atores a vivência de uma determinada *dinâmica* que nos revelou como se opera, no interior da linguagem, uma técnica de ator. A atuação de Fernando Esteves ao piano ilustra como se enreda a operação de cada técnica individual na criação desta *dinâmica*, pois o pianista participa ativamente do processo de triangulação, por exemplo. Um tempo, ou uma nota do piano que não se ajuste perfeitamente às ações e reações das personagens (e vice-versa) e da plateia, quebra o fluxo do jogo.

Continuando o desenvolvimento do esquema de triangulação, o Ator A (Julieta) vai passar pelas 3 últimas fases do ciclo:

6º Movimento:

A “recepção da ação” pela atriz/Julieta foi enunciada, então, por uma atitude corporal (levantou-se do chão) realizada no tempo determinado pela queda do ator/Gustavo e pela atuação do pianista que “sonorizou” tal queda. Somente após a realização destas ações conjuntas (da atriz, do ator e do pianista) se inicia o próximo movimento. A precisão desse jogo e a clareza a respeito do ponto final das ações são fundamentais para o estabelecimento do diálogo, ou da cumplicidade com o público, porque se a situação e as ações não forem claras, os espectadores não serão “induzidos a procurar respostas” ou nem mesmo para elaborar a questão: “O que essa personagem vai fazer agora?”, como apontou Rubinho. Explicita-se mais uma vez a importância da precisão e da síntese na construção das situações e na composição das ações e reações das personagens.

O jogo armado na cena que nos serve de exemplo (o desmaio de Gustavo marcado pelo som do piano, a reação concomitante de Julieta, e o silêncio subsequente) cria uma suspensão que permite à atriz/Julieta desenvolver em um espaço de tempo mais distendido a “máscara de reação”. Isso não significa utilizar mais gestos na composição desta máscara, mas aproveitar a suspensão criada para evidenciar o início e o fim da sua construção, momento em que o ator, como explica Rubinho: “constrói a reação da personagem e, finalmente, mantendo a atenção dos espectadores, inicia o processo de inclusão da plateia no jogo cênico”. (BRITO, 2006, p. 84) A construção da máscara acontece na corrida de Julieta até Gustavo. Quando a atriz/Julieta se ajoelha sobre o ator/Gustavo e diz: “O que é isso meu querido?”, termina de construir a máscara da reação, e executa a etapa de “congelamento da máscara final da reação”, conforme o esquema de Rubinho. O ator/Gustavo responde (acordando do desmaio repentinamente, mas mantendo a mesma intenção que o levou à ação do desmaio): “Mas então foi a senhora?”. A partir desta pergunta a atriz que atua como Julieta vai dar início à “desconstrução da máscara de reação”.

Quando ouve a pergunta: “Mas então foi a senhora?”, a atriz/Julieta assume o jogo direto com o espectador através do direcionamento do olhar para a plateia, expondo, desta maneira, a “desconstrução da máscara de reação”, operada enquanto responde: “Sim, fui eu.”

É importante explicar que a personagem ao dizer a Gustavo que é a mulher do trem acha que ele já sabe, e só se dará conta de que está enganada no fim desta cena. O público, como o “vértice de maior peso no triângulo” sabe de tudo: que Gustavo ignora que Julieta é a verdadeira mulher do trem (e por isso queria ver qual seria sua reação) e que Julieta está indo ao encontro de Gustavo sem saber que ele espera por outra (o que também instiga o público a

esperar pela sua reação). Neste ciclo de triangulação exemplificado, o público vê a reação de Gustavo e a tomada de consciência de Julieta de que ela estava enganada.

O processo de “desconstrução da máscara de reação” e o de “construção da máscara de intenção da ação” para a atriz/Julieta revela para o público a progressão de suas afirmações de que era ela, verdadeiramente, a mulher do trem. Portanto, quando Gustavo declara: “Mas então a carta que eu recebi...” e Julieta continua: “Fui eu que lhe mandei!”, a atriz/Julieta continua olhando para a plateia e começa a construir gradativamente sua “máscara de intenção da ação”, conforme vai se dando conta de que ele acha que a mulher do trem era outra pessoa. Quando Gustavo deduz quase em um “aparte” (quase, porque que é ouvido por Julieta) como se estivesse falando sozinho: “Mas se foi ela, então não foi a outra!”, a atriz/Julieta finaliza a sua máscara de intenção, suspendendo-a por um instante até que exploda em uma nova ação, virando-se para o ator/Gustavo e dizendo: “Que outra?”. A partir daí o ciclo recomeça com o ator/Gustavo reagindo a essa pergunta/ação da atriz/Julieta.

O detalhamento deste esquema elaborado por Rubens Brito representa muito bem o processo de marcação da triangulação que Neves realiza em suas direções. Tamanho detalhamento de um processo que na prática deve ser realizado de maneira tão orgânica a ponto de criar uma relação de cumplicidade com o público através da revelação da “verdade” da personagem e da atuação, pode parecer confuso, a princípio, porque são muitas informações a serem processadas. Tal confusão, entretanto, desaparece à medida que o ator entende a *dinâmica* da triangulação e começa a operar, naturalmente, um processo de síntese, pois, ao olhar para a plateia e revelar o que a personagem realmente pensa da situação que vive naquele momento, o próprio ator está elencando o que há de mais relevante, para ele, no universo da sua personagem e escolhendo a maneira mais apropriada e precisa para expressá-lo. Escolhas que vão sendo definidas, também, a partir do diálogo com a plateia que, mesmo no ensaio, ainda composta pela equipe de criação, inevitavelmente reage ao que é apresentado.

Estabelece-se, a partir de então, o prazer do jogo que acontece entre os atores e o público, porque o domínio da triangulação permite que o ator crie uma tensão durante as etapas de criação das máscaras – através dos pequenos momentos de suspensão (ou congelamento como chamou Rubinho) que instigam o espectador a pensar junto com a personagem (o que ela vai fazer agora?) ou acompanhar as motivações que impulsionam sua ação – é um espaço comum, de interação, de troca, no qual o público testemunha como cada personagem se comporta no desdobramento das confusões cuja armação ele presenciou. O estabelecimento preciso dessas tensões e o entendimento da progressão do ciclo de um

desdobramento de *quiproquós* em uma comédia, por exemplo, permite ao ator o domínio do jogo a ponto de fazer com que o espectador se manifeste e, por vezes, exploda no “aplausos em cena aberta”.

A triangulação é, pois, uma técnica exigida pela linguagem teatral popular e que ao mesmo tempo só pode ser compreendida e dominada em ato; é uma técnica intrínseca à atuação dos seus artistas, que rege o comportamento do ator em cena. Como explica Fernando Neves em entrevista a Fernanda Jannuzzelli Duarte:

Esse conceito da quarta parede, ele não existe no circo-teatro. Então o ator entra em cena e quando ele começa a falar com outro personagem, ele começa falando com o outro personagem e ele dá três palavras pra ele, porque ele direciona para a plateia e a plateia entende que tudo aquilo que ele tá falando é pra aquele personagem. Ele dá três palavras pro outro ator e já vira pra plateia. Ele tá pensando nesse triângulo. Tá o interlocutor, o locutor e a plateia. Esse triângulo, esse jogo é perene, ele tá ali presente o tempo inteiro. (DUARTE, 2015, p. 160)

Portanto, a triangulação sistematizada para elaboração do jogo cênico é um meio para se apreender um modo de atuar regido pela interação com o público. Fernanda Jannuzzelli relata que no Circo de Teatro Tubinho os atores nunca tinham ouvido falar em “triangulação” até o trabalho que desenvolveram com os diretores Fernando Neves, Tiche Vianna e Ésio Magalhães⁴⁵. Zeca – apelido de José Amilton Pereira Junior, o palhaço Tubinho – relata em entrevista à pesquisadora:

Zeca: De verdade, sempre fizemos isso por instinto. Nunca teve nome, nem notávamos que fazíamos.

Fernanda Jannuzzelli: Sim, com certeza! Mas vocês usavam outro nome pra falar disso? Ou expressão? Seria como falar “não pode ficar de costas pra plateia?”.

Zeca: É muito difícil falar disso no circo. Nunca falei isso pro Nicolas⁴⁶, por exemplo. Ele cresceu vendo que não podia. Quando alguém novo entra em cena, já está na companhia há algum tempo e acompanhou nosso jeito de fazer.

⁴⁵ Este trabalho fez parte de um projeto de reelaboração de seis peças do repertório do Circo de Teatro Tubinho e foi financiado pela Petrobrás, através da lei de incentivo à Cultura do Ministério da Cultura e Governo Federal. “O projeto ocorreu de 2010 a 2013 e estabeleceu as seguintes parcerias: Fernando Neves, da companhia Os Fofos Encenam, de São Paulo, redirecionou o melodrama *Maconha, o veneno verde*, que passou a ser anunciado como *O seu único pecado*; Paulo Faria, da Cia Pessoal do Faroeste, de São Paulo, redirecionou o infantil *O príncipe, a bruxa e o feiticeiro*; Ésio Magalhães, do Barracão Teatro, de Campinas/SP, redirecionou a burleta caipira *Tubinho, o professor alopado*, que passou a ser anunciada como *Cabocla Bonita* e Hugo Possolo, da companhia Parlapatões, Patifes e Paspalhões, de São Paulo, redirecionou a comédia *Tubinho, o rei do gatilho*.” (DUARTE, 2015, p. 274-275)

⁴⁶ Sobrinho de Zeca que desde pequeno atua nos espetáculos do Circo.

As palavras de Zeca expressam a já referida análise de Beti Rabetti que observa que os artistas populares “deixam de *problematizar* (desvendando técnicas), não porque incapazes de reflexão, ou porque sua arte se dilui no seio da vida, mas sim porque no âmbito de sua atuação uma íntima e vital correlação entre vida e arte se requer.” (RABETTI, 2000, p. 15, grifo da autora). A necessidade de trazer o público para dentro do jogo cria, instintivamente, os princípios expostos na sistematização da triangulação, como por exemplo, “quem não está com a ação foca quem está com a ação para direcionar o foco da plateia”. A atriz Ana Dolores, irmã de Zeca, afirma que “o que lhes foi passado como ‘triangulação’ era algo que eles sempre fizeram como que ‘por osmose’ e que a expressão que usavam pra remeter a essa ação era algo como ‘Joga pra plateia!’ ”. (DUARTE, 2015, p. 159)

A triangulação representa, assim, uma concepção de atuação que, invariavelmente, considera a plateia na construção do jogo da cena. A presença explícita do processo do triângulo está nas representações cômicas devido à relação direta e constante com o público, na estruturação e arremate de cada situação ou piada. Apesar disso, “nos dramas se observa o mesmo fenômeno, embora a técnica triangular se atenua em benefício da ‘dramaticidade’ do enredo”. (BRITO, 2006, p.82). Na montagem dos melodramas circenses da Cia. Os Fofos Encenam, são os elementos estudados a seguir que tensionam a atuação entre o palco e a plateia, criando os alicerces que ajudam o ator a manter a dramaticidade do enredo e a “verdade” da personagem ao mesmo tempo em que sustenta uma postura aberta para o público.

2.3 – Música e Atmosfera

As formas teatrais que se valem da tipologia permitem que se aponte, objetivamente, a “verdade” das personagens porque, como foi já dito, a personagem-tipo constitui-se a partir de um universo determinado e se revela de maneira imediata e sem reservas diante do público.

Uma das dificuldades que a montagem de um Melodrama impõe à atuação é a sustentação desta “verdade” na expressão de uma dramaticidade explícita, ancorada na estrutura maniqueísta do gênero, que “opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude”, e na organização surpreendente do enredo, que “alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade.” (HUPPES, 2000, p. 27) Neves traduz para o ator essa representatividade de valores e essa alternância de situações, dizendo que a linguagem teatral

que serve a tais estruturas dramatúrgicas exige uma atuação sem “psicologismos”, pois a “verdade” da personagem é evidente desde o início da história; não tendo caminhos de contradição ou conflitos internos a explorar, o ator deve sustentar tal “verdade” através de uma atuação que se engaja no fluxo dos acontecimentos e vai, como brinca o diretor, sem pudores, “do forno pro freezer”, pois, como ressalta Robson Corrêa de Camargo:

O melodrama não baniu a contradição em seu mundo cênico, ela ocorre, mas principalmente na relação entre as personagens, não em cada uma internamente. O bom e o mal vivem onde e como gostaríamos ou desejaríamos, em seu estado puro e claro, no embate de forças num mundo onde tudo deveria ser claro, o bom seria bom e o mau mal. No melodrama teatral, a natureza ou melhor, os fenômenos naturais e humanos incontroláveis, o acaso da vida, é quem conspira contra esta ordem, a desestabiliza. Como plateia nos identificamos inicialmente com a aparente estabilidade inicial mostrada por suas personagens, é o necessário para que se permita a vivência artística contínua da instabilidade humana que virá durante sua apresentação. (CAMARGO, 2008)

Uma vez que a “instabilidade humana” é fruto de causa externa e não de conflitos particulares das personagens, a atuação é regida pelo desenvolvimento da história e pelo motor que a impulsiona: a intriga. Isso faz com que o ator se coloque “à disposição” da variada gama de situações através de uma composição de personagem fundada na “aparente estabilidade inicial” e que se concentra em expressar-se, ao longo da apresentação, no enfrentamento das adversidades que lhes são impostas. Objetivamente, essa atitude demanda a sustentação de estados que revelam, mais do que movimentos internos da personagem, o impacto da situação vivenciada; e mais: a expressão de tais estados privilegia sempre a plateia, seguindo os princípios da triangulação que, como foi apontado, perde o aspecto marcado do jogo cômico, mas continua regendo a relação entre as personagens e o público.

Nas experiências artísticas vividas ao lado de Fernando Neves tanto como atriz, assistente de direção ou ministrando oficinas, pude observar que a tendência inicial dos atores com os quais trabalhamos – e me incluo entre eles – é privilegiar exatamente os movimentos internos da personagem, através da exploração dos caminhos que levam à determinada emoção, o que resulta em uma atuação que se exprime por uma lógica realista ou psicológica. Entretanto, como já foi explicado, no Melodrama a “verdade” da personagem é evidenciada desde o início da história, tornando desnecessária – porque redundante, já que não existe conflito interno – a construção de uma emoção que, pelo desenrolar dos fatos, a plateia antevê e anseia por testemunhar a irrupção.

Um dos primeiros procedimentos do diretor para inibir o “psicologismo” na atuação é deslocar o foco do ator, das motivações internas da personagem para a relação com o público,

colocando a história como o eixo desta interação. Neves realiza esta ação no processo de marcação das cenas, diminuindo ao máximo a relação “olho no olho” entre os atores e direcionando as atuações para a plateia. Do ponto de vista do ator, dialogar com outra personagem, voltado fisicamente para o público é uma atitude que exige a construção objetiva do discurso e a condução clara de um pensamento sobre o que está sendo dito, pois é essa clareza que sustenta o diálogo da cena que acontece via espectador. Da mesma maneira, quando a personagem toma conhecimento de algo narrado por outra, normalmente revelações sobre as quais a plateia já tem consciência, Neves orienta o ator a manter a frontalidade com o público, visto que o espectador espera pela sua reação. Aqui se identifica concretamente um momento do jogo da triangulação, conforme a explanação de Rubens Brito: o ator, ao direcionar a sua reação para o público cria, exata, clara e precisamente, a “máscara da reação”. Como explica o professor, “existe um intervalo de tempo entre o início e o fim da construção da máscara” (BRITO, 2006, p. 83); esse caminho, entretanto, não exprime uma emoção particular, mas representa, através de uma operação de síntese da reação a determinado incidente, a essência dos “grandes sentimentos humanos” que estão em jogo, como define Jacques Lecoq: “o bem e o mal; a moral com a inocência, o sacrifício, a traição...” (LECOQ, 2010, p. 163-164). Nesse sentido, reconheço que esses momentos requerem do ator a sustentação de um estado que explode na emoção anunciada pelo próprio enredo, e que se constrói, repito, a partir do encadeamento da tensão estabelecida pela história e não de conflitos internos da personagem. Ainda nas palavras de Brito, “a máscara em construção é a magia que a triangulação proporciona ao público: (...) mostra como ele, ator, constrói a reação da personagem e, finalmente, mantendo a atenção dos espectadores, inicia o processo de inclusão da plateia no jogo cênico”. (BRITO, 2006, p. 84). A dramaticidade se desenvolve, assim, de maneira objetiva, fazendo com que o público participe da história através de cada reação das personagens, perguntando-se, como já apontou Brito: “O que essa personagem vai fazer agora?”, ao mesmo tempo em que avalia com ela as possibilidades disponíveis em cada situação.

Apesar de ser um grande prazer atuar deste modo, pois através deste enfrentamento com a plateia o ator se contamina das suas reações alimentando sua própria expressão, esta é uma condição de extremo risco, uma vez que requer do ator “clareza na função do que o personagem quer dizer”, como observou Wanderley Martins, e precisão na construção da “máscara” que, como adverte Neves, concede ao desafio apenas uma chance. Esse risco faz com que os atores frequentemente voltem para a relação “olho no olho” com o parceiro de cena, situação que lhes deixa menos expostos ao jogo direto com o público. Assim sendo,

Neves propõe a criação de uma atmosfera que sustente a imagem produzida pelo ator, conferindo a assistência necessária à atuação.

Obviamente as escolhas estéticas da *encenação* definem a criação do cenário, do figurino, da iluminação e da direção musical do espetáculo, e a interação entre esses elementos determina as possibilidades de atmosferas diversas ao longo da apresentação. Entretanto, eu destacaria a luz e a música como os elementos principais no que tange à relação de apoio estabelecida com a atuação, e de maneira especial a música. Como relata Neves no documentário sobre o espetáculo *A Mulher do Trem*⁴⁷, “a música dá chão para o ator. Ele [o piano] dá o tempo, a música dá o tempo, dá chão pra personagem, faz o tema da personagem e o tema da cena”. Essa imagem utilizada por Neves, de que a música dá “chão” para o ator e para a personagem exprime exatamente a sensação que tenho, como atriz, na experiência com a linguagem teatral trabalhada, e que observo quando estou auxiliando a construção da cena. A música é um elemento poderoso para evocar sensações de maneira imediata; sendo assim, ela estabelece o clima das situações, fazendo com que o ator perceba que a construção das máscaras, operada diante do público, não “vem do nada” e nem “cai no vazio”. Essas duas expressões representam o desafio de uma atuação não psicológica, pois, as reações e as intenções de ação (duas máscaras pontuais do processo da triangulação, como já foi descrito), são respostas aos estímulos externos sofridos pela personagem. Como a música materializa esses estímulos, criando uma atmosfera que traduz o impacto dos acontecimentos, ela se torna um elemento concreto que o ator usa a seu favor, especialmente nos momentos determinantes de enfrentamento com a plateia como esse da construção das máscaras. Por isso, o verbo sustentar me soa próprio à relação da música com a atuação, imagem, aliás, análoga à evocada por Neves (a música dá chão para o ator).

A música traz consigo um determinado ritmo, propondo à cena e à atuação uma relação objetiva com o tempo. Uma característica do Melodrama, que pode ser estendida a outras formas populares como o *vaudeville*, o teatro de revista, as burletas, e até as comédias do teatro declamado, em suma, às formas do *teatro antigo* e do circo-teatro brasileiro, é o aspecto composicional e fragmentado do texto, em que prevalece o interesse em criar, a cada cena, novas dinâmicas que deem colorido ao espetáculo, portanto:

Em vez de aparecer como um todo indissolivelmente articulado, a obra resulta da ação de conjugar partes. Produzir arte é aproximar fragmentos: eis

⁴⁷ Documentário produzido pela *Massangana Multimídia Produções*, dirigido por Felipe Botelho, que entrevistou os atores e o diretor da peça durante a apresentação no VII Festival Recife de Teatro Nacional, em Recife/PE, em novembro de 2004.

a conclusão que se pode encontrar. (...) Quando trabalha a história como uma espécie de pretexto para produzir efeitos, quando admite que detém um tipo de poder, que o habilita a acrescentar mais um desencontro, mais uma personagem, nova coincidência, alguma gaiatice etc., o dramaturgo – mesmo que não saiba – reforça o paradigma estético que cresce no século XX. Paradigma cujo traço dominante é a primazia do engenho para construir. Bem distante do intuito de copiar a perfeição da natureza – como queriam os clássicos – ou de reagir ao efeito avassalador da inspiração – segundo a linha romântica – a ênfase recai neste caso sobre a invenção humana. (...) Em vez de privilegiar o conjunto, cujas partes neste caso devem ser lidas em função da intenção que preside a obra, ganha realce o discurso inconclusivo, em que as partes se emancipam de um todo situado acima delas. (HUPPES, 2000, p.30-31)

Cada cena instaura, desse modo, uma atmosfera específica sendo que a música é o elemento que, na maioria das vezes, estabelece a transição e traduz novos climas, como acontece nas telenovelas, o mais representativo reduto do Melodrama na contemporaneidade brasileira. Nas palavras de Neves, a música “faz o tema da personagem e o tema da cena”; quando atua como tema da personagem ela pode preceder a entrada do ator, por exemplo, preparando a plateia para recebê-lo em cena; quando sugere o clima de uma situação ela pode fazê-lo tanto pela própria atuação como pela suspensão que dá lugar ao silêncio. É neste ponto que a relação do ator com a música vincula-se intrinsecamente à relação com o tempo. Para aproveitar a sustentação que a música oferece à sua atuação, o ator precisa reconhecer por quanto tempo ela deve ser “ouvida” pela plateia até que se estabeleça a atmosfera desejada, deve sentir o momento em que a cena está pronta para a sua entrada, ou que o clima está preparado para que o seu texto seja dito. Da mesma maneira acontece a operação contrária: se a música atua no fundo da cena, regendo a musicalidade e o ritmo das ações, ao se interromper esse fluxo criando uma nova atmosfera a partir do silêncio, é preciso sentir o tempo justo que opera essa transição para que, então, o silêncio possa ser quebrado. Na medida em que o ator domina esses tempos e os aproveita para expressar a “verdade” da personagem e da atuação, reconhecendo os elementos que o ajudam a privilegiar a plateia, ele ganha coragem para enfrentá-la e encontra o prazer em atuar de maneira explícita, o que significa, segundo Soffredini, sem “jogo escondido”, e nas palavras de Neves, sem “psicologismo”.

No espetáculo *Chica Boa*, comédia montada em 2014 com o núcleo de atores que assumiu o projeto de ocupação da Funarte SP chamado “Do Riso ao Choro”⁴⁸, assistenciei a

⁴⁸ O projeto de Ocupação da Funarte São Paulo aconteceu de julho de 2014 a fevereiro de 2015 e foi proposto por um “Núcleo de palhaços”, formado pelos artistas Fernando Paz, Juliana Gontijo, Luciana Viacava, Nereu Afonso, Paola Musatti e Vera Abbud, que há mais de duas décadas integram grupos expoentes da linguagem do palhaço, do circo e do teatro popular em São Paulo, como La Mínima, Jogando no Quintal, Doutores da Alegria, Circo Zanni, As Graças, Nau de Ícaros e Pelo Cano. Fernando Neves foi convidado pela equipe para fazer parte

direção de Fernando Neves, opereei o som durante as apresentações e substituí a atriz Luciana Viacava no papel da protagonista que leva o nome da peça. Nesse trabalho pude perceber com clareza como o domínio da linguagem trabalhada nos Fofos sob a condução de Neves depende da interação do ator com os elementos constituintes do espetáculo estudados neste capítulo. Os ensaios seguiram o método de trabalho do diretor: levantamento da peça através da marcação das cenas e das triangulações, e a dedicação aos *ensaios de apuro* em que se trabalhava a atuação através da relação com a música, o tempo, o ritmo das cenas, e a composição das personagens-tipo. Observando o trabalho dos atores, notei como as personagens-tipo ganharam “volume” com a inserção da trilha sonora das cenas. Essa imagem de “volume” intenta exprimir a sensação de quem as viu de maneira mais humana e viva, ou seja, a “verdade” das personagens foi aparecendo na medida em que os atores se valeram da música como um elemento de composição de suas personagens-tipo (através da sugestão de um ritmo, de um determinado “universo” e tónus corporal) e começaram a aproveitar os tempos que estabeleciam as diferentes atmosferas para revelá-las para a plateia, descobrindo, assim, a “verdade” da atuação. Vale destacar aqui a maestria da trilha da peça concebida por Fernando Esteves, que traduziu de modo certo o clima de cada cena e deu o tom do espetáculo. A música, aliás, é componente preponderante do teatro popular, e o seu desenvolvimento o influencia de maneira estrutural, como assinala Daniel Marques da Silva no trecho já citado no primeiro capítulo, referindo-se ao samba “não somente como um ritmo a ampliar o repertório musical, mas, e isto é mais significativo, rearticulando temas, textos e cenas, moldando características dos personagens-tipo, sofrendo influências e influenciando este meio.” (SILVA, 2004, p. 15)

Além de dar assistência ao desenvolvimento das atuações, eu pude participar ativamente deste movimento através da operação do som, que requer a mesma sensibilidade em relação ao tempo. Decisões como a retirada brusca de uma música ou a saída gradual do som, a entrada em volume alto que vai diminuindo ou, o contrário, uma sonoridade que toma aos poucos a cena, alteram substancialmente a criação da atmosfera, definições que foram, portanto, experimentadas no jogo com os atores e feitas a partir do diálogo com a direção da peça e a direção musical. Na montagem do Melodrama *A Ré Misteriosa*, na Cia. Os Fofos Encenam, fomos descobrindo no embate com o público, o impacto que esses movimentos sonoros provocam, podendo criar sentidos absolutamente opostos para a cena. Como a carga dramática deste espetáculo era grande já nas cenas iniciais, a entrada abrupta da música ao

invés de sustentar a expressão das personagens, reforçava seu aspecto dramático, causando o riso. O simples fato de a música entrar de maneira sutil criava aos poucos a atmosfera dramática, tornando-a verossímil. A atenção, a sutileza e a precisão necessárias à operação do som explicitam a participação ativa do elemento musical no jogo da cena e requerem do músico ou do operador a mesma relação com o tempo que a cena requer do ator. O mesmo acontece com a concepção e a operação da luz nos espetáculos. A preponderância da relação com a música nesta reflexão é representativa de um teatro que constrói a cena a partir da atuação, retomando a discussão empreendida no primeiro capítulo. Se a cena é o eixo tanto do teatro popular como do teatro moderno, no popular ela está calcada na habilidade do ator que inclui o virtuosismo corporal e a intimidade com a música (tanto como músicos quanto como dançarinos), enquanto que na modernidade, com o advento da *encenação*, a cena se constitui a partir da concepção estética e faz da luz um dos seus elementos primordiais.

Quando fui substituir a atriz Luciana Viacava tivemos pouco tempo de ensaio e apesar de estar segura com o desenvolvimento da personagem na história (é ela quem arma as situações e quiproquós da peça), não estava confiante com relação ao texto e às marcações, rigor através do qual o espetáculo tinha sido construído e estruturado. Deixei-me guiar, dessa forma, pelos movimentos da música e da luz, pois a sugestão do ritmo, dos tempos, da atmosfera, fazia-me lembrar do que tinha que ser dito, e mesmo que as palavras não fossem precisamente as do texto, a musicalidade da fala e a gestualidade do corpo sustentavam a “verdade” da atuação e, por conseguinte, a da personagem. Os atores ficaram inteiramente disponíveis para me ajudar, sustentando o jogo com atenção e disponibilidade. Confesso que foi a primeira vez, nestes anos de experiência com a linguagem, que entrei em cena sem estar absolutamente segura dos tempos, das marcas, das falas (porque, também, foi a personagem com maior participação no enredo, com o maior número de cenas e falas que fiz na linguagem do circo-teatro), o que me forçou a confiar na *dinâmica cênica* criada pela relação entre as atuações e os elementos como a luz e a música; e foi essa vivência que me fez reconhecê-la como o *espaço de respiro* do ator, que através do conhecimento da linguagem a opera de maneira justa e ao mesmo tempo livre.

Flávio Pires, Nereu Afonso, Eliana Bolanho e Kátia Daher
Foto: Portal IR3 Pindamonhangaba

Guto Togniazolo, Kátia Daher e Nereu Afonso
Foto: Portal IR3 Pindamonhangaba

Se na experiência com a linguagem do circo-teatro desenvolvida na Cia. Os Fofos Encenam – que se estende também para outros núcleos artísticos paulistanos ou projetos de formação de atores e oficinas teatrais em que o diretor Fernando Neves trabalhou – os atores se aproximam de uma atuação que privilegia o público tomando os elementos do espetáculo como suporte, o Circo de Teatro Tubinho (minha referência mais próxima e genuína de teatro popular) procurou, nas palavras de Zeca, “modernizar” o repertório do Circo⁴⁹, caminhando em direção ao cuidado com a *encenação* dos seus espetáculos, que têm no ator e no jogo aberto com a plateia o seu centro e a sua maior potência. Em sua dissertação de mestrado, Fernanda Jannuzzelli Duarte expõe a história deste Circo e reflete sobre seu desenvolvimento ao longo dos anos em que se tornou uma referência de teatro realizado no circo atualmente, pela competência e seriedade do trabalho que alcançou grande sucesso e reconhecimento, especialmente no interior do estado de São Paulo onde o Circo tem atuado por mais tempo.

A primeira vez que assisti a um espetáculo do Circo do Tubinho foi em 2010 na temporada realizada em São Paulo, no Memorial da América Latina; a peça era o Melodrama *A Canção de Bernadete*. O trabalho dos atores foi o que mais me chamou a atenção porque os elementos constituintes do espetáculo – o cenário, os figurinos, a trilha sonora – eram tão dissonantes que causavam estranhamento e dificultavam o acesso à história que estava sendo contada. Todavia, passado o primeiro impacto com a estética, o trabalho dos atores saltou para o primeiro plano absorvendo totalmente a atenção, e ao fim do espetáculo eu estava envolvida e emocionada. Fernanda Jannuzzelli expressa sensação semelhante ao assistir, na mesma temporada do Memorial da América Latina, o Melodrama *Maconha, o veneno verde*, texto que também fazia parte do repertório do Circo-Teatro Arethuzza e que Neves trabalharia,

⁴⁹ Zeca afirma em entrevista à Fernanda Jannuzzelli: “E a gente conseguiu fazer isso: abrir a cerca e dialogar e entender que a gente também precisava se modernizar, eu acho que isso foi a melhor coisa que aconteceu com a gente.” (DUARTE, 2015, p. 276)

dentro de alguns meses, com a Cia. do Tubinho mudando o nome da peça para *O seu único pecado*:

Lembro-me que o desempenho dos atores e a verdade e fé cênica com as quais contavam a história me impressionaram, principalmente porque os elementos da encenação, ao invés de lhes amparar e alavancar a representação, quase fazia o caminho oposto. O cenário era simples e o figurino pouco teatral, no sentido de se assemelhar às roupas do cotidiano da atualidade. Além disso, a trilha sonora era excessivamente dramática, o que quase levava ao riso, e composta por diversas referências musicais. (DUARTE, 20015, p. 277)

Esta temporada realizada na capital paulista foi muito diferente, em termos da receptividade do público, da realidade que a Cia. circense vivia no interior do estado, apresentando espetáculos cotidianamente (exceto às quartas-feiras, folga da Cia.) com a lona lotada. Evidentemente não se pode comparar a facilidade de divulgação, a variedade de opções culturais e a repercussão que o Circo alcança em uma cidade do interior e em uma metrópole como São Paulo, mas o fato é que os artistas enfrentaram um público que demorou mais para “entrar no jogo” do que aquele com que estavam acostumados nestes anos de estrada. A professora Ana Lúcia Ferraz, que realizava há cinco anos uma pesquisa etnográfica acompanhando a trajetória do Circo de Teatro Tubinho, relata algumas interpretações:

João Donda Galli, palhaço em São Paulo, membro de um grupo que trabalha com as técnicas do palhaço, avalia que os conteúdos das peças apresentadas são distintos dos que agradam o gosto do paulistano. As referências, o que causa o riso, são diferentes conteúdos, no interior e na metrópole. Essa interpretação pareceu explicar uma noite de pouco público no Memorial da América Latina, para todos os atores do teatro de grupo paulistano que participavam da conversa ali na porta do circo. (FERRAZ, 2010, p. 2)

O Circo do Tubinho já tinha participado no ano anterior, em novembro de 2009, da Terceira Palhaçada Geral, projeto do grupo Parlapatões que aconteceu na Praça Roosevelt e do qual a Cia. Os Fofos Encenam também participou apresentando o espetáculo *A Mulher do Trem* (foi nessa ocasião que Neves e os Fofos conheceram Zeca pessoalmente, pois já conhecíamos a fama do palhaço Tubinho, sem, entretanto, termos assistido aos espetáculos). Logo depois da temporada no Memorial da América Latina, em abril de 2010, a Cia. circense entrou em cartaz no Espaço Parlapatões, onde apresentou por dois meses aos sábados à meia noite, a comédia *A Maldição do Lobisomem* que, diferente da experiência anterior, teve um público assíduo e que segundo o depoimento de Ferraz era “um público específico – os membros de grupos de teatro que desenvolvem pesquisa em torno da linguagem do palhaço

em São Paulo”. (FERRAZ, 2010, p. 2).⁵⁰ Em entrevista à Fernanda Jannuzzelli, Zeca faz uma observação sobre a receptividade do público, explicitando a sensibilidade do artista popular em estabelecer com a plateia uma relação direta, a partir do pressuposto de agradar, discutido no primeiro capítulo:

A gente foi fazer o *Lobisomem* lá no Parlapatões e 40% das piadas não funcionaram. Eu falei “E agora?” Na segunda vez que a gente foi fazer no *Parlapatões* eu comecei a entender o que aquele público queria ver e aí foi diferente. E isso que eu vou te falar não é uma crítica, é uma constatação: o público que vem ao circo ele senta e fala “Ai, vou dar risada hoje, hoje eu quero dar risada, tomara que o Tubinho esteja engraçado pra caramba, quero rir!”, ele vem com a família e ele quer rir. O público que vai pra espaços como o Parlapatões, o Satyros, não sei o quê, ele senta, ele põe a mão no queixo, entendeu, e ele começa a analisar aquilo, você entende? Eu acho que essa é a grande diferença. E a gente demorou um pouquinho pra entender isso, mas a gente conseguiu entender que a gente também consegue fazer rir lá. É diferente, é diferente. Por exemplo, as piadas escatológicas e tal tipo “Ah, vai cagar! não sei o que, não sei o que”, aqui é um tiro, lá não. (...) Então eu acho que tem alguma coisa meio pra esse lado. Não tô falando mal, tô falando o que aconteceu com a gente, né?⁵¹ (DUARTE, 2015, p. 309)

A partir dessas experiências vividas em São Paulo, Zeca, que além de um artista talentoso é também um hábil empresário (“como manda a tradição” ou como exige a necessidade) percebeu que era hora do Circo olhar para o seu repertório de maneira mais arriscada, procurando o crescimento artístico independentemente do sucesso que faziam:

Aí eu pensei nessa questão de que a gente - como é que eu vou te explicar? A gente tava começando a ter um nome... A galera começou a falar “Tubinho, Tubinho” e eu sabia que a nossa qualidade de espetáculo era a mesma de quarenta anos atrás... Era igualzinho, sabe? Então eu falei “Eu acho que tá na hora de dar uma chacoalhada. Mas como dar essa chacoalhada?” Aí eu pensei nisso de abrir as portas pra que alguém viesse mexer no nosso trabalho. Quando eu escrevi isso, foi muito fácil, entendeu? “Ah, vai ter um tanto de diretores, vão mexer em tais peças”. Quando começou e a gente falou assim “Vai mexer na *Maconha*”, que era o primeiro... A gente tinha levado o *Maconha* há pouco tempo e, nossa, acabou a plateia tava chorando, vinha abraçar a gente e tal. Eu falei “Gente do céu... vai mexer, vai mudar tudo, vai ficar uma porcária!”, Sabe, aquela coisa toda... E daí quando a gente foi lá e começou a trabalhar com os *Fofos* a gente foi vendo que era exatamente o que a gente fazia, modificado e que também funcionava!⁵² (DUARTE, 2015, p.275)

Fernando Neves foi o primeiro diretor “de fora” que trabalhou junto ao Circo de Teatro Tubinho no já referido projeto de reelaboração das peças do repertório. Acompanhou o diretor toda a equipe artística da Cia. Os Fofos Encenam: Carol Badra nos figurinos, Eduardo

⁵⁰ O ator Eduardo Reyes, integrante da Cia. Os Fofos Encenam participou da temporada no papel de galã.

⁵¹ Entrevista concedida à Fernanda Jannuzzelli Duarte em 05/12/2013.

⁵² Entrevista concedida a Fernanda Jannuzzelli Duarte em 05/12/2013.

Reyes na iluminação, Fernando Esteves na direção musical e Marcelo Andrade no cenário. Neves conduziu este trabalho tensionando a atuação entre a *encenação* e o público, seguindo os fundamentos que desenvolveu na exploração da linguagem do circo-teatro ao longo dos últimos anos, porém, os procedimentos foram diferentes. Não era preciso marcar a movimentação dos atores, muito menos os momentos de triangulação porque esses são aspectos intrínsecos à atuação daqueles artistas. O diretor se preocupou em tensionar a atuação para o lado oposto ao que usualmente trabalha, não no sentido do público, mas no sentido da *encenação*, usando seus elementos constitutivos não para sustentar o jogo explícito com a plateia, mas, ao contrário, para criar um novo caminho para este jogo, diminuindo a excessiva dramaticidade da interpretação e oferecendo aos atores os elementos que sustentariam a atuação dentro dos novos limites. Neves explica essa condução:

O Tubinho é muito inteligente. Eu quis fazer parte desse projeto deles porque ele claramente está pensando “Como é que eu trago isso pro século XXI”? Então, no caso da *Maconha* eu falei pra ele “Olha, primeira coisa: não vamos mudar texto”. Eu já sei que texto de circo é muito alterado, já montado. E tanto é que eles nem tinham o texto escrito. Aí eles datilografaram, eles foram falando as falas e depois mandaram o texto pra mim. Então já tá alterado, já tá nesse arranjo aí já há muito tempo. Daí eu falei pra ele “Olha, a questão não é dramaturgia, mas vamos ver a *Maconha*. Aqui diz que é um homem, quer dizer que é o gerente do banco, que trabalha no banco e o gerente pede pra esse homem pegar uma pasta e depositar o dinheiro aqui em São Paulo. (...) Não tem cabimento hoje em dia. Banco? Pega o computador e transfere. Ninguém vai pegar uma pasta de dinheiro e pegar um Trem pra ir pra São Paulo e, primeiro que hoje você pega ônibus, carro ou avião, não tem isso. Se a plateia não identifica, ela já começa a se distanciar. Você não vai chegar na emoção que você quer. Agora, se a gente colocar nos anos 50, por volta dos anos 50, o cara do interior... Ah, e outra coisa, como é que esse homem agora no século XXI nunca ouviu falar em maconha? Que é isso! Tá na televisão, tá no computador. A informação hoje não é problema, mas nos anos 50 era”. Tocava Maria Gadú com a roupa de hoje em dia... Eu falei “No teatro como você pode manter o seu texto... E vamos jogar pros anos 50, olha que bonito! Dá pro Fernando Esteves fazer uma pesquisa com os hits dos anos 50... Vamos trazer essas *big bands*, essas cantoras americanas dos anos 50. Então você transporta o público aos anos 50, os costumes, o comportamento da mulher, isso tudo sem mexer no seu texto”. Passa 20 anos e acontece o tal negócio que a mulher engana ele e rouba o dinheiro e ele fica viciado, porque depois ninguém o conhece, ele é dado como morto. “Vamos jogar pros anos 70, olha que legal os anos 70, o figurino dos anos 70 como é teatral: calça boca de sino, já encanta a plateia. O cenário, a gente vai mudar as mobílias, botar uns panos. A Carol pesquisou os tecidos e estampas dos anos 50, dos anos 70, as minissaias, botas”. Daí termina nos anos 70 e é absolutamente verossímil. (...) E eu trabalhei a interpretação. Porque eles faziam muita coisa, muita cara. E eu falei “Vamos mexer na interpretação, seja mais limpo, olha aqui, a plateia tá vendo, o quadro já tá muito estabelecido... então não precisa fazer tudo isso”. (...) Hoje em dia a história tá sendo contada e a plateia é muito esperta, ela já sabe. O texto já é escancarado. Quando começa a peça a plateia já sabe o fim, ela já tá preparada pra chorar que ela sabe onde vai dar tudo isso. Não precisa ficar anunciando também. Então isso, que eu trabalhei com limpeza, mas eu não interferi em quem ia fazer que papel, porque eu sei que é assim! E no

melodrama a música é muito presente. Agora, como antigamente não, uma cena dramática entrava com uma música mais dramática pra plateia chorar, hoje em dia se a cena é muito dramática ou é o silêncio ou uma música que sejam uns sons ... Você não pode melar demais. Se a cena é muito dramática, então não bote uma música dramática, porque a plateia ri.⁵³ (DUARTE, 2015, p. 304 – 305)

Ao ler o depoimento dos atores, eu percebo que o que eles mais sentiram foi esse limite imposto à relação com o público, no que diz respeito à dramaticidade; a tensão que a *encenação* realizaria sobre a atuação é uma imagem que eu criei para expor o movimento do jogo que acontece entre o palco e a plateia. Entretanto, as palavras da atriz Luciane Rosã, irmã de Zeca, traduzem um pouco essa imagem ao dizer que o diretor queria que a emoção viesse “muito mais da plateia pro palco do que do palco pra plateia”. (DUARTE, 2015, p. 303). Quanto às concepções da encenação, Zeca, afirma:

A *Maconha*, especificamente falando deste espetáculo, eu concordo exatamente com o que o Fernando dirigiu. Quando o Fernando veio, eles nos passaram muita coisa. Porque ele veio, veio o Fernando, veio a Carol, Marcelinho, Du. Então chegou uma galera que cada um pegou, por exemplo, a Carol ela falava "Eu vou botar um botão nessa camisa... eu vou botar esse botão na camisa porque...", entendeu? Tinha uma explicação porque tinha aquele botão. Isso eu acho que fez a gente entender, aprender muita coisa, sabe? Isso foi um ponto muito interessante.⁵⁴ (DUARTE, 2015, p. 303)

Porém, sem discordar da escolha da direção, Zeca faz um alerta:

O Fernando mexeu na interpretação. Diretamente na interpretação. O espetáculo é o mesmo, as falas são as mesmas, mas a forma com que elas são ditas aí mudou. Primeiro ato tinha uma cena de despedida que era uma choradeira, a primeira coisa que o Fernando colocou pra gente, foi assim "É bonito, emociona, mas por que eles tão chorando, cara? Ele só vai a SP levar um dinheiro, ele não sabe nada do que vai acontecer, entendeu? Ele vai a São Paulo em um dia e vai voltar no outro, pra que essa tragédia toda?". Então, quer dizer, hoje virou uma despedida brincalhona, pra cima e tal, então mudou diretamente na interpretação. E eu acho que quando isso aconteceu com a *Maconha*, influenciou todos os nossos dramas. Diretamente. Às vezes eu sinto um pouco de falta quando eu vou assistir uns espetáculos dramáticos fora do circo, eu acho um pouquinho de excesso desse tratamento com os atores. Às vezes você vê que é uma cena que tá pedindo pro cara dar uma explosão e o cara ainda assim está interpretando e tal e isso chegou a acontecer com a gente em um determinado momento. Aí eu cheguei e falei assim "Gente, é bacana, é legal, mas a gente tem que entender, porque senão o espetáculo vai ficar frio, e não é isso que a gente quer".⁵⁵ (DUARTE, 2015, p. 303)

⁵³ Fernando Neves em entrevista concedida à Fernanda Jannuzzelli Duarte em 11/11/2013.

⁵⁴ Zeca em entrevista concedida à Fernanda Jannuzzelli Duarte em 05/12/2013.

⁵⁵ Zeca em entrevista concedida à Fernanda Jannuzzelli Duarte em 05/12/2013.

É interessante notar como a atenção de Zeca está direcionada para a relação com público. Mesmo reconhecendo e gostando das mudanças de *encenação* que contextualizaram a história em determinada época e criaram uma harmonia entre os elementos cênicos buscando um terreno mais verossímil para a dramaticidade da peça, esse artista experiente e talentoso se mantém fiel ao público, não se intimidando em lhe conceder a emoção que considera possível de ser sustentada pela cena e pelo ator. Quando ele diz que “é uma cena que tá pedindo pro cara dar uma explosão e o cara ainda assim está interpretando”, mais do que uma concepção e uma formação cênica calcada em uma dramaticidade explícita, se desvela uma maneira de atuar que assume sem pudores a “verdade” da personagem, com segurança e propriedade para sustentá-la. Muitas vezes, nas experiências com os atores nas oficinas ou mesmo nas montagens, o ator se aproxima da linguagem com uma visão tipificada, no sentido que alertava Beti Rabetti, com uma atuação restrita “aos trejeitos e às maneirices”; Fernando Neves então esclarece dizendo que não se deve encarar as marcas, as relações com o tempo, a composição firme da personagem-tipo de uma maneira estritamente formal, pois os artistas circenses assumiram o ofício de atores sem frequentar uma escola de teatro com métodos de interpretação, o material bruto que eles tinham pra trabalhar era a “verdade”, e essa “verdade” era expressa convencionalmente. Portanto, reconheço que o ator deve encarar a convenção como um meio e não como um fim.

Eu presenciei um ensaio da peça *O seu único pecado* na época de desenvolvimento do projeto e, recentemente, assisti a apresentação feita na Galeria Olido em São Paulo e reconheço nos atores que essa “verdade” é fruto, exatamente, da relação aberta com o público porque, mesmo com a introdução de novos elementos de *encenação*, destinados a tensionar a atuação vinculando-a às imagens criadas pela cena, os atores não se sujeitam a ela e mantêm o foco na plateia. Uma coxia estreita demais que deixa a entrada em cena mais “desajeitada”, um foco de luz que esteja um pouco deslocado do lugar combinado, enfim, uma imagem que não seja realizada com perfeição para causar o impacto projetado nos ensaios, não abala os atores porque a atuação está calcada no jogo que acontece entre eles e o público; o que interessa aos atores é “viver” a emoção, não sozinho ou de forma subjetiva, mas junto com o público, no movimento da construção da máscara em que eles pensam juntos: “o que essa personagem vai fazer agora?”, e o ator pensa: “isso. Olha!”, e essa atitude resulta em tempos justos, e em uma aparente espontaneidade; é a imagem do diálogo que acontece entre as personagens via espectador. Esse vínculo com o público determina uma emoção objetiva, em que por mais que escorra lágrimas do rosto do ator elas só brotam porque são dirigidas à plateia, com coragem e assertividade, remetendo-nos, como dito anteriormente, à duplicidade

do ser que atua, e traduzindo o paradoxo da condição do ator, pois a dimensão dos “grandes sentimentos” melodramáticos, nas palavras de Lecoq, “só pode ser atingida se os personagens acreditarem efetivamente em tudo, com muita força, até o sacrifício.” (LECOQ, 2010, p. 164)

Desta forma, na Cia Os Fofos Encenam, sob a regência de Fernando Neves, a *Marcação*, a *Triangulação* e a *Música* são, para mim, os principais instrumentos que articulam a criação cênica e ancoram a investigação do ator. É um “lugar” da *composição*, o processo de criação da obra, que anima a iniciativa do ator. Cabe ao ator implicar-se, antes de “expressar uma individualidade sempre igual a si mesma”, e aceitá-la como o trilho sob o qual estabelece, através da ação, a leitura do texto. Deve, portanto, encontrar na operação da cena convencional as referências que permitem a criação de uma arte maleável, porém com contornos definidos, utilizando essas referências como balizas que o distancia de uma expressão amorfa.

Capítulo 3 – Tipologia e *Temperamento artístico*.

3.1 – Das convenções tipológicas: o *emploi* e o tipo.

Antes de tratar da composição da personagem-tipo e a questão dos *temperamentos artísticos* é preciso esclarecer os conceitos de *emploi* e tipo, pois, há muita confusão na historiografia do teatro e nas práticas artísticas sobre a utilização de cada termo.⁵⁶

Emploi é uma palavra francesa que não tem correspondência exata na língua portuguesa e que conforme define Patrice Pavis, é o “tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação”. (PAVIS, 2008, p. 121). O sistema de *emplois* reúne sob uma mesma categoria uma gama de papéis com características semelhantes e que requerem de um ator, portanto, habilidades e atributos específicos que servem para melhor representá-los.

O verbete *galã* do Dicionário de Teatro Brasileiro apresenta a noção de *emploi* como “uma compreensão do ofício do ator predominante do século XVII ao século XIX” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 161). De fato, o entendimento de *emploi* como uma ideia que define para o ator um modelo de atuação determinado nos remete à prática de especialização dos papéis da *Commedia dell’Arte*. Também a exploração de temas e normas dramáticas particulares determina a criação de papéis com características análogas, assim, o Classicismo francês forjará, por exemplo, uma gama de heróis e heroínas na releitura das tragédias gregas como as de Corneille e Racine, e a Comédia farsesca de Molière, na sua aproximação com a tradição da *Commedia dell’Arte*, assegurará a permanência em cena dos servos e das *soubrettes* (empregadas); o Drama burguês revelará os tipos da “pequena família patriarcal” na medida em que – como expõe Sérgio de Carvalho na apresentação da “Teoria do Drama Burguês” – “a visão dramática se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima, ligados à relações de família: dentro de uma rainha existe uma mãe, é por ela que o novo teatro se interessa” (SZONDI, 2004, p. 13), assim, as personagens serão delineadas principalmente pelo critério de caráter, dando origem ao pai nobre, à esposa virtuosa, etc.; o Melodrama, privilegiando a moral e a virtude no enfrentamento do “bem” contra o “mal”, carregará essas “tintas” instituindo os papéis do vilão, do amigo fiel, da mocinha ingênua, etc.

⁵⁶ Este foi um alerta feito pela professora Angela Reis no Exame de Qualificação.

Percebe-se, portanto, que o sistema de *emplois* elenca uma gama de papéis a partir de características semelhantes que servem de referência para identificar as aptidões de um ator, localizando-o em determinado universo; entretanto, como constata M. Corvin no “Dictionnaire Encyclopédique du théâtre”: “Se o conceito de *emploi* é claro, a nomenclatura desses *emplois* é difícil de se estabelecer. Ela evolui ao longo do tempo. A classificação envolve não só a natureza dos papéis, mas, cada vez mais, a sua importância conforme os gêneros.”⁵⁷ (CORVIN, 1998, p. 570). Desse modo, as categorias ou nomenclaturas dos *emplois* vão se estabelecendo em concordância com a afirmação de um repertório teatral.

O *teatro antigo* brasileiro, por exemplo, nomeou as categorias dos papéis conforme as exigências dos principais gêneros em voga no mercado teatral da época. O livro “Técnica Teatral” de Octávio Rangel (que não apresenta data de edição, mas que tem a apresentação assinada em 1948) é um manual completo dos “dogmas, conceitos, jargões e procedimentos” (BRANDÃO, 2002, p. 32) do *teatro antigo*, e expõe com detalhes e ilustrações de Angelo Lazary⁵⁸ – que salientam o aspecto convencional dos papéis – as principais categorias do sistema de *emplois* que regiu o exercício teatral brasileiro até a consolidação do teatro moderno, e que ainda hoje pode ser identificado como procedimento para escalação de elenco das telenovelas, por exemplo, guiando-se por definições semelhantes de papéis.

Rangel se refere à categoria de papéis como “gênero de personagens” e apresenta um a um, descortinando nas caracterizações as qualidades requisitadas aos atores para que apropriadamente os representem, e identificando os gêneros teatrais aos quais servem tais papéis. Permito-me a transcrição de cada um dos “gêneros de personagens” elencados por Rangel pela representatividade que obtiveram na história do teatro brasileiro, pela permanência de suas figuras no imaginário popular, pela raridade da obra original que contém essas informações e, finalmente, pela importância central que assumem nessa pesquisa. Rangel inicia a descrição pelo *Galã*, para o qual propõe a subdivisão em sete “modalidades”, que serão aqui apenas apontadas:

Galã (de galante) – Mancebo invariavelmente bonito ou simpático; sempre elegante e de maneiras distintas; culto, afável e bem falante. A idade dos

⁵⁷ *Si le concept d'emploi est claire, la nomenclature de ces emplois est malaisée à établir. Elle a beaucoup évolué au cours du temps. La classification fait intervenir non seulement la nature des rôles mais, de plus en plus, leur importance selon les genres.*

⁵⁸ Angelo Lazary “se tornou famoso como ‘pintor’ de cenários, especialmente de telões para revistas, apesar de ter trabalhado bastante para o teatro declamado de convenções, pintando *gabinets*” (BRANDÃO, 2002, p. 32, grifo da autora). “Gabinete: cenário armado em grandes traineis [estrutura de madeira], reproduzindo o interior de uma habitação.” (RANGEL, 1948, p. 40)

galãs vai dos 18 aos 40 anos. O cinema dá-lhes mais amplitude, incluindo nesta categoria os indivíduos de qualquer idade, desde que demonstrem virilidade, inteligência e daí, acessíveis ainda às paixões humanas. (RANGEL, 1948, p. 86)

As “modalidades” de *Galã* apresentadas por Rangel são nuances das características principais, acionadas (ou determinadas) pela função que o papel deve exercer na estrutura dramaturgica das diferentes peças. Assim sendo, apresenta-se o *Galã Amoroso*, representante do amor espiritual; o *Galã Dramático*, definido como “personagem da Alta Comédia”, destinado a sofrer os infortúnios do amor e sob o qual “apoiam-se as grandes crises da peça”; o *Galã Cínico*, que apresenta traços de vilão como hipocrisia e cinismo; o *Galã Cômico*, definido como “a alma da Comédia propriamente dita”, com humor leve, espontâneo e elegante; o *Galã Tímido*, o que seduz pelos traços hesitantes e frágeis; o *Galã Típico*, aquele que não apresenta refinamento no trato social, caracterizado como “o de ingenuidade e ridículo provincianos”; e o *Galã Central*, os mais velhos e experientes, de acentuada virtude.

Na sequência, o autor apresenta os demais “gêneros de personagens” (RANGEL, 1948, p. 91-97):

Centro – Homem idoso. Dos 50 anos em diante. Pode ser cômico quando atua na Comédia, dramático no Drama, nobre na Alta-Comédia, rústico na peça de costumes ou ainda cínico em qualquer desses gêneros. Os Centros são sempre papéis difíceis, de destaque na ação das peças, exigindo, principalmente dos artistas novos a quem são distribuídos, uma rigorosa observação física que os leve a uma inversão, diametralmente oposta, da própria individualidade.

Vegête – São assim chamados os velhos do gênero Farsa. São de recorte grosseiramente malicioso e grotesco. Primam em ser gaiteiros, metidos e desfrutáveis. Despertam a gargalhada pelo ridículo que inspiram, mal se lhes divulga a figura caricatural. Dão-se comumente ao amor, em desigualdade de condições, isto é, buscam insinuar-se às mulheres jovens, fracassando sempre nos seus propósitos eróticos. Trajam-se exoticamente, com apuro ou não, segundo o ambiente em que a Farsa se desenvolve.

Baixo-Cômico – Mede-se pela craveira dos 30 a 35 anos. Fisionomia aparvalhada. Gestos de lorpa, chocantes e grosseiros. Estúpido no todo e em tudo. Formam a falange do gênero os seguintes tipos: criados, copeiros, cozinheiros, vendedores ambulantes, quitandeiros, carvoeiros, matamosquitos, soldados, marinheiros, fuzileiros, recebedores, motorneiros, motoristas, trocadores, “olheiros”, mulatos pernósticos, etc. Em suma: o Baixo-cômico é personagem copiada à baixa camada social. Banida da Comédia, propriamente dita, fixou-se na de Costumes ou na Farsa.

Ingênua – A jovem adolescente, sempre formosa, meiga e delicada. Exorna-se de natural recato. Tem gestos serenos e discretos. É personagem da Alta-Comédia e da Comédia ou do Drama. Dos 15 aos 20 anos. Voz suave e argentina. Na Farsa que é a caricatura teatral da vida, sofre-lhe, logicamente, as influências do exagero e passa a ter um colorido típico com os ademanos correspondentes.

Dama-Galã – A mulher realmente bela, fascinadora, de impecáveis linhas físicas e pleno desfrute de todas as faculdades sensoriais, quer nos grandes e violentos lances de uma Tragédia, nas crises intensas de um Drama, ou nas situações, sutilmente culminantes de uma Alta-Comédia ou ainda, guardadas as proporções, nas da Comédia propriamente dita. Culta, insinuante, de educação esmerada. Sua idade partindo dos 25, limita-se aos 35 anos.

Dama Central – Idade madura. Pleno Outono. Das árvores, outrora verdejantes de esperanças, desprendem-se agora, tristemente, as folhas amareladas dos desenganos que lhe vão desencantando a vida e entremostrando a planura branca e nostálgica do envelhecer. Gênero difícil que requer delicada sensibilidade interpretativa e a observância das meias tonalidades que levam o público ao enternecimento e dele às lágrimas. É personagem da Alta-Comédia e do Drama. Dos 40 aos 45 anos.

“Soubrette” (do francês) – É a personagem feminina (a Criada das Comédias) jovem, gaiata, vivaz, ruidosa, de finalidade alegre, que complica as situações armando “quiproquós”, etc. Como Dama elegante tem parte na Opereta. Em ambos os gêneros sua idade está fixada nos 25 anos.

“Vedete” (importação francesa) – Primeira figura feminina no gênero Revista. Deve possuir plástica impecável, dotes de bailarina, voz classificada, bem como saber dizer, um chiste e malícia, dentro da música. A tradução do seu nome, adaptada ao nosso Teatro alegre, equivale em dar-lhe a responsabilidade de Sentinela da Graça e da Beleza.

Caricata – Correspondente ao Vegête acima descrito. Filia-se à Farsa ou à Comédia de Costumes. Seu tipo inconfundível é o da velha grisalha, casquilha, excêntrica, arrebitada, cheia de laçarotes, de bugigangas, de extremos amorosos, de sorrisos, de olhares alambicados, de cacoetes, de ambiguidades, etc. Pode ser menos idosa, moça mesmo, desde que mantenha a linha caricatural da anterior. Constituem padrão os tipos de criação da atriz Alda Garrido, que se ambientam de preferência nos setores regionais.

Estrela – A figura maior de um Elenco de qualquer gênero de peças. Deve ter real valor artístico, destacada erudição, cultura social apurada, físico modelar e largo tirocínio da sua Arte. Além dessas condições essenciais deve estar de posse, indispensavelmente, da simpatia pública e bem assim da unanimidade de louvores por parte da Crítica do país. (RANGEL, 1948, p. 86-97)

Esta última nomenclatura, de “estrela”, causa estranhamento porque não é uma categoria de papel e sim um posto de ator ou atriz. O sistema de *emplois* também se caracterizava por estabelecer uma hierarquia artística na divisão dos papéis entre os atores. Marta Metzler se refere a esta concepção hierárquica, apresentando-a a partir da proposta do autor José da Silva Aranha, feita no livro “Teatrologia”, de 1949 ⁵⁹:

Para o autor, a ordem hierárquica seria: 1. estrela; 2. astro; 3. galã; 4. centro (dramático, cínico e cômico); 5. genérico; 6. utilidade; 7. dama central; 8. caricata (ou típica); 9. ingênuo; 10. *soubrette*; 11. corista (ou girl); 12. comparsa (ou figurante). (METZLER, 2015, p. 92)

⁵⁹ ARANHA, José da Silva. *Teatrologia*. Rio de Janeiro: O Construtor S.A., 1949.

Porém, a autora observa que “tal proposição não se sustenta tendo em vista, por exemplo, característicos como Procópio Ferreira, Jaime Costa e Alda Garrido, ou uma ingênua como Eva Todor, que foram estrelas de suas companhias”. (METZLER, 2015, p. 92) Os “característicos” são os atores “devotados aos esforços de caracterização, do uso físico aos adereços, opostos, portanto, aos primeiros atores que trabalhavam explorando o seu carisma e personalidade”. (GUINSBURG, 2009, p. 79). Nota-se, nesta categorização hierárquica, a ambiguidade das nomenclaturas que podem ser entendidas tanto como uma categoria de papel, como “galã”, quanto como um posto do ator, como “astro”. Isso porque o *emploi* representa, antes de tudo, uma função assumida pelo ator. Décio de Almeida Prado resume da seguinte maneira as ocupações necessárias ao bom funcionamento de uma Cia. do *teatro antigo*:

Os elencos deviam comportar em princípio um intérprete para cada diferente tipo de papel. Entre os homens, por exemplo, um galã, um centro cômico, um centro dramático, sem computar os numerosos “característicos”, encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas. Entre as atrizes, no mínimo, uma ingênua, uma dama-galã (mulher já em plena posse de sua feminilidade), uma caricata (as solteironas espevitadas) e uma dama-central, que viveria no palco as mães dedicadas ou as avós resmungonas e compassivas. Assim aparelhada, com atores cobrindo todas as idades e todas as especializações interpretativas, podia a companhia enfrentar com segurança qualquer texto, tanto mais que este também fora concebido quase certamente obedecendo a esta mesma tipologia dramática. (PRADO, 2009, p.15)

A associação do papel à função é uma observação importante porque permite a leitura do sistema de *emplois* como um modelo que elenca as características de um ator não só a partir da aparência física, do tom de voz, etc., mas que considera, particularmente, a aptidão do ator para desempenhar as funções que determinado papel cumpre no desenvolvimento da trama ou como profissional de uma Cia de teatro. Essa discussão é o eixo da reflexão que se pretende empreender na presente pesquisa sobre a Cia. Os Fofos Encenam em diálogo com o circo-teatro brasileiro e que será aprofundada na abordagem dos *temperamentos artísticos*. Por enquanto, é relevante compreender que no sistema de *emplois* o ator é associado à determinada categoria de papel para desempenhar funções correspondentes às suas qualidades nas peças do repertório teatral, considerando que no universo convencional do *teatro antigo* o cumprimento de tais funções dependem, consideravelmente, da aparência física, do chamado *physique du rôle*. Nesse sentido as definições de Rangel devem ser contextualizadas em uma discussão sobre a convenção, pois o seu livro assume o embate entre o *teatro antigo* e o teatro moderno que estava florescendo naquele momento e que valorizava a naturalidade como

princípio da atuação e da concepção teatral, podendo-se “identificar a obra como um esforço de defesa e de afirmação do teatro de convenções antigo, que estava entrando, exatamente, em processo de desaparecimento.” (BRANDÃO, 2002, p. 32).

O conceito de *tipo*, por sua vez, não porta a ambiguidade apresentada pela noção de *emploi*, e se refere objetivamente à personagem, ainda que sem configurá-la como um indivíduo autônomo composto por singularidades psicológicas específicas, como será considerada na modernidade. O *tipo* é a “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça”. (PAVIS, 2008, p. 410).

É importante, porém, diferenciar o *tipo* do *estereótipo*, pois deste “o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo” (PAVIS, 2008: 410). Silva explica que enquanto o *estereótipo* opera através da soma de características fixas, o *tipo* articula traços essenciais da natureza humana através de um processo de síntese:

[...] o estereótipo apresenta sempre como que “estampados” traços comportamentais ou características, distintivos e fixos, o que faz com que imediatamente o público lhe reconheça e possa presumir suas atitudes durante a peça. Assim compreendido, reduzem-se suas possibilidades de ação. O personagem-tipo, no entanto, distintamente do estereótipo, opera, mais que uma soma de dados externos, uma síntese substancial de características de um gênero, o que faz que ele adquira maior espessura e, assim, possa estabelecer, no transcorrer da peça, novas relações com outros personagens-tipo. Essa poderosa operação de síntese realizada pelo personagem-tipo permiti-lhe um sem-número de possibilidades de ação, daí sua tão longa existência teatral. (SILVA, 1998, p. 35-36)

Mas, segundo Metzler, “se se define tipo (também chamado de personagem-tipo) como sendo a personagem tal como se constitui numa determinada peça teatral, não se podem classificar as generalidades *caipira* ou *mulata pernóstica* como tipo.” (METZLER, 2015, p. 93, grifo da autora). Portanto, o que o pesquisador Daniel Marques da Silva nomeia personagem-tipo no seu estudo sobre a tipologia carioca – o *mulato pernóstico*, a *mulata*, o *malandro*, o *mulato capoeira*, o *português*, o *coronel caipira*, o *padre* (SILVA, 1998, p. 97) – Metzler sugere chamar de papel, seguindo a definição de Pavis que diz que o papel “não tem característica individual alguma, mas reúne várias propriedades tradicionais e típicas de determinado comportamento ou determinada classe social”. (PAVIS, 2008, p. 275). Conforme a sugestão da autora, “dentro do *emploi* de característico, pode-se desempenhar, entre outros, o papel de caipira, categoria que, por sua vez, abarca personagens-tipo tão diferentes quanto Mamede (Vitrúvio), Vicente (Ernesto da Conceição) ou Joneca.” (METZLER, 2015, p. 93). Porém compreende-se a opção de Silva, porque sua pesquisa considera a análise desses papéis

em várias burletas de Luiz Peixoto e investiga as composições entendendo que as personagens-tipo mantêm a sua essência nas diferentes peças estudadas, articulando características fundamentais para assumir uma gama variada de funções. De qualquer maneira, quando se considera que o ator, ao atuar como determinada personagem-tipo está assumindo uma função no desenvolvimento do jogo cênico, a palavra papel parece apresentar esta perspectiva com maior clareza. Esse é o ponto de vista de Angela Reis que prefere se referir ao trabalho da atriz Eva Todor dizendo que ela construiu uma carreira no papel de ingênua, pois como justifica a autora:

O termo papel é utilizado por Anne Ubersfeld para denominar funções dos atores que advêm não apenas dos textos, mas também de um código de interpretação não escrito (aparência física e gestualidade do personagem), em momentos da história do teatro com formas teatrais rigidamente codificadas (1198, p. 81-84) ⁶⁰. Este conceito me parece mais adequado ao trabalho da atriz Eva Todor do que o termo *tipo*, geralmente utilizado por autores que qualificam as hierarquias de atores dentro das convenções do teatro brasileiro do início do século. (REIS, 2013, p. 53, em nota).

Fernando Neves, a exemplo da qualificação feita pelos autores a que se reporta Reis, também se refere, em sua prática artística, aos papéis de galã, ingênua, dama, etc., como *tipos* (à maneira que faziam seus familiares artistas circenses), assim como os trabalhos acadêmicos que abordam seu trabalho. A escolha desta pesquisa é a de nomear a correlação que o diretor realiza entre ator e determinado papel pela expressão que ele mesmo escolheu para definir tal operação: *temperamento artístico*.

A estrutura convencional a que serve o sistema de *emplois* com suas categorias de papéis que abarcam uma variedade de personagens-tipo constantemente reelaboradas pela tradição não se enquadrará na configuração moderna que a arte teatral começa a assumir no final do século XIX. No bojo da modernidade que revoluciona a cena com o advento da *encenação* revela-se também a “crise do drama” – conforme a denominação de Szondi (2011) – através do conflito entre os novos conteúdos temáticos e a forma hegemônica do drama. Se como explica Sérgio de Carvalho, no drama as personagens têm contornos nítidos, desenhados pelo “intercâmbio dialogado das subjetividades, na superação das crises íntimas pela atividade, no elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo” (SZONDI, 2004, p. 10), tal nitidez se desfaz “quando os dramaturgos de defrontam com uma ‘vida que não vive’, com sujeitos coisificados, homens tornados estranhos a si mesmos pela exploração mercantil de sua substância vital”. (SZONDI, 2004, p. 10). O drama moderno rompe, portanto, com a

⁶⁰ UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Catedra, Universidad de Murcia, 1998.

eficácia da ação e do diálogo, desvelando o dilaceramento interior das personagens – espelho de uma concepção de mundo em colapso – e transformando suas atitudes e seu ímpeto de comunicação em “estados d’alma”, criando situações que sugerem um fluxo submerso às ações e aos diálogos. Essas diferenças substanciais tornarão complexas tanto a configuração dos papéis quanto as possibilidades de atuação, e ainda de *encenação* dos espetáculos, o que afirma, conforme considera Tânia Brandão, o teatro moderno como multiplicidade, pois “houve uma explosão das referências convencionais, que vinham se cristalizando desde a Renascença como se fossem uma forma fixa para fazer teatro.” (BRANDÃO, 2009, p. 45). No que diz respeito à atuação:

Sumiram os *atores*, surgiram os *comediantes*, intérpretes que não expressavam mais uma individualidade excepcional sempre igual a si mesma ou uma função dramaturgica, e sim uma arte maleável (...) factível de ser apreendida a partir de métodos. Nesse momento surgiram os métodos de interpretação e começaram a se afirmar e a se tornar importantes as escolas de teatro, em uma escala inédita. (BRANDÃO, 2009, p.47-48, grifos da autora)

Conforme Patrice Pavis, essa “distinção implícita” entre *ator* e *comediante* foi “sistematizada” pelo encenador francês Luis Jovet, que considerava o comediante como aquele ator que “desempenha todos os papéis, (e) desaparece totalmente por trás da personagem, (o comediante) é um artesão da cena.” (PAVIS, 2008, p. 57).

3.2 – O processo de composição da personagem-tipo

A composição das personagens-tipo no trabalho com a linguagem do circo-teatro realizado na Cia. Os Fofos Encenam acontece ao longo da montagem de um espetáculo e, como afirmo anteriormente, observo que tal composição, mais do que fruto de um trabalho individual, se revela no exercício da *dinâmica cênica*. Evidentemente o ator é responsável de modo particular pela composição, articulando nesse processo o repertório próprio adquirido ao longo de sua experiência artística, mas na Cia., como se pretende explicitar, as características fundamentais da personagem-tipo emergem da função assumida na construção da cena. Ao marcar o espetáculo, provocar o jogo da triangulação, propor a criação de estados e atmosferas, a direção inspira a criação de uma dinâmica, e sugere ao ator um determinado lugar a partir do qual ele possa assumir a operação desse movimento, considerando também o público como uma força ativa do conjunto. O “lugar” do ator é estabelecido através de uma leitura do sistema de *emploi* que entende a correlação entre o ator e uma categoria de papel

específica a partir da observação do modo como o ator processa a própria atuação. Essa observação acontece através de exercícios cênicos elaborados por Fernando Neves com o objetivo de expor o ator a situações que, apesar de aparentemente simples, são capazes de revelar as escolhas que efetivam o cumprimento das ações propostas, sendo exatamente essas escolhas que permitem a identificação de aptidões que, tendo como referência alguns papéis do teatro de convenção, indicariam o *temperamento artístico* do ator. Porém, esses exercícios foram elaborados concomitantemente ao desenvolvimento da pesquisa na Cia., nos anos em que Neves ministrava aulas de interpretação na Faculdade Paulista de Artes, sendo que os atores do grupo tiveram seus “lugares” revelados antes, na experiência da prática artística. Na verdade, Neves intuiu, através da observação dos atores em outros trabalhos, nas leituras dos textos do repertório circense, e mesmo na postura apresentada por cada um em relação ao ofício de ator, o “lugar” que ocupariam na primeira montagem da investigação sobre a linguagem, que foi o espetáculo *A Mulher do Trem*; intuição que mais tarde, no desenvolvimento da pesquisa, com a elaboração do que o diretor chama de revelação do *temperamento artístico* seria justificada e considerada legítima.

Na mesma medida em que a Cia., através dos seus espetáculos, constitui uma linguagem teatral a partir do diálogo com a tradição do circo-teatro – que se estabelece através da criação cênica delineada pela leitura dos elementos convencionais – a composição da personagem-tipo ergue-se do universo tradicional, pois, como constata Silva, ela “preexiste; sua existência antecede à composição do autor e do ator.”:

Portanto, a composição do ator para o personagem-tipo é sustentada por dois pressupostos básicos: o ator empresta ao tipo seu repertório técnico, levando em conta o fato de que o personagem-tipo tem um lastro, uma história anterior que não resulta da imaginação criadora do ator, coerente ou não. (...) o ator para compor um personagem-tipo, aciona procedimentos de “visita” a esse personagem; toma conhecimento de sua trajetória, de seu lastro histórico. Se o autor, para a composição dramatúrgica dos tipos teatrais, reelabora personagens de longa duração pertencentes a verdadeiras linhagens cômicas, o ator intérprete de um tipo propõe uma nova versão, uma variante desse personagem continuamente reelaborado na tradição artística popular. (SILVA, 1998, p. 149-150)

Os princípios estéticos do circo-teatro norteiam a concepção dos cenários e figurinos assim como a caracterização das personagens-tipo, sendo que os traços fortes da maquiagem têm a intenção de criar uma máscara que serve de guia para o ator, uma vez que “a máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica a interpretação, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais.” (LECOQ, 2010, p.91-92). Para refletir sobre esse trabalho de composição, rememoro as primeiras experiências com a

linguagem na tentativa de elencar as etapas de criação, porque uma vez “entendido” esse universo convencional, o acionamento da atividade criadora se torna mais rápido fundindo de maneira orgânica a composição das personagens-tipo à operação da *dinâmica cênica*. O espetáculo *A Mulher do Trem*, torna-se, dessa maneira, a principal referência, porque foi através das constantes apresentações, especialmente nos dois anos que se seguiram à sua montagem, que nós, atores, entendemos a operação da linguagem e aperfeiçoamos a composição das personagens-tipo entendendo o processo de síntese necessário à sua constituição, como será apresentado adiante, a partir do que Daniel Marques da Silva expõe em seu estudo. Nessa primeira aproximação com a linguagem, portanto, reconheço que o diretor Fernando Neves foi o guia absoluto; ele trabalhou as linhas das personagens através da sugestão de gestos que remetiam aos clichês de cada papel e cuidou para que a expressão dessa gestualidade acontecesse de forma precisa. O depoimento do ator Carlos Ataíde, revela uma sensação de “aprisionamento”:

Eu criei essa figura a partir de uma postura muito ereta, muito rígida. Foi bem difícil... o processo foi bem difícil pra mim porque o Fernando não me deixava fazer nada, a todo momento ele me dizia: “menos Ataíde, menos”. E eu: “mas tá todo mundo se divertindo”, e ele “menos Ataíde, menos”. Mas hoje eu entendo, né?⁶¹

O “menos” a que se refere o ator significa menos quantidade de gestos e de movimento, porque de fato, a composição da empregada Enedina está calcada nessa postura rígida, que ao contrário do que aconteceu com outros papéis como o da ingênua, por exemplo, para o qual, objetivamente, o diretor indicou os três gestos que conformaram a sua expressão, a postura rígida de Enedina foi uma proposta do ator que sugeria uma qualidade explorada por ele na sua composição: a insolência. Esse “menos” do diretor não se refere, portanto, a menos tônus corporal, porque esse estado, ao contrário, sempre muito requisitado, foi um elemento chave para a compreensão e estabelecimento do nível de energia exigido para operação da *dinâmica cênica*. Enquanto o espetáculo era levantado, com a organização das marcas, a introdução do piano que determinava os tempos de triangulação, estabelecia os climas das cenas e trazia elementos de composição para as personagens-tipo através dos temas de cada um, os atores administravam as exigências de tempo, precisão e tônus requeridas pelo diretor. Durante esse processo, que durou mais ou menos oito meses, eu identifico o período em que

⁶¹ Depoimento do ator Carlos Ataíde no documentário produzido pela *Massangana Multimídia Produções* durante a apresentação do espetáculo *A Mulher do Trem* no VII Festival Recife de Teatro Nacional, em Recife/PE, em novembro de 2004.

se operou o reconhecimento de uma linguagem que só adquiriu densidade no embate com o público. Densidade que pode ser reconhecida em uma atitude dos atores, sempre citada por Neves ao discorrer sobre o processo de composição das personagens-tipo: quando Leopoldo Pacheco concebeu, em parceria com Neves, a maquiagem/máscara das personagens, ele o fez com traços bem marcados e com forte intensidade; porém, quando nos maquiávamos para as apresentações, evitávamos acentuar os traços e carregar em tal intensidade porque era muito difícil sustentar uma composição que para nós, parecia excessiva. À medida que conseguíamos articular com organicidade os elementos constituintes do espetáculo, as maquiagens/máscaras ganhavam traços mais fortes e a expressão dos tipos ficava cada vez mais precisa e contundente, pois que ganhavam em profundidade ao reconhecer a seu lugar no movimento da cena, criando linhas de tensão capazes de sustentar a sua *dinâmica*. Em sua pesquisa, Silva investiga as etapas de construção da personagem-tipo através da prática em laboratórios atoriais realizada com dois atores que se dedicavam aos personagens-tipo⁶² *mulata e mulato pernóstico*, e verifica que:

(...) o tipo resulta em personagem que se distingue não pelo característico, pelo pitoresco, pelas particularidades que apresenta, mas sim como resultado do trabalho com técnicas de síntese (seleção, articulação e recomposição) que opera entre diversas e distintas características. (SILVA, 1998, p. 146)

Julgo que no trabalho da Cia. os processos de seleção, articulação e recomposição das diversas e distintas características são realizados através da exploração da *dinâmica cênica* proposta pela *encenação*; por mais que os movimentos, a gestualidade, o ritmo das personagens-tipo tenham sido, preponderantemente, sugeridos aos atores na assunção da forma e da convenção, a realização da cena se oferecia como campo de decupagem dessas características, explicitando os vetores de força de cada personagem a partir da relação com o outro e com os demais elementos do jogo. Neves traz sempre a imagem de que a cena se compõe pelos diversos caminhos de cada tipo e que as composições das personagens tem que ser claras e seguras o suficiente para evidenciá-los porque se uma personagem-tipo esgarça os seus traços característicos e toma os caminhos de outro, a cena vira uma confusão. Roberta Barni explica exatamente essa ideia ao falar sobre a operação dos *canovacci* na Commedia dell'Arte:

⁶² Como foi exposto quando tratadas as diferenças entre *emploi* e tipo, no início deste capítulo, o que Marta Metzler sugere chamar de papel, Daniel Marques da Silva nomeia personagem-tipo. Como me refiro, especialmente, ao processo investigado por ele, assumo o seu modo de nomeação.

Os papéis desencadeiam os mecanismos dinâmicos da comédia, transformando a aparente rigidez do papel fixo em função, e fazendo com que, de ‘pontos’ ideais e abstratos, o esboço da ação cênica se pareça com uma densa rede de linhas. Um ator, ao representar seu papel, o transforma, para si e para os outros atores em cena, em referência certa, necessária, assim como todos os outros papéis, ao dinamismo cênico imanente à própria função. (BARNI in JUNQUEIRA, 2008, p. 52)

Claramente o processo de síntese necessário à composição da personagem-tipo requer do ator recursos através dos quais ele possa realizar tal desafio, o que se entende modernamente como técnica, independente de uma poética ou linguagem – porque, como vimos, a técnica do ator popular advém diretamente da experiência de atuação em uma poética cênica pré-determinada. As oficinas de atuação que passaram a ser ministradas em conjunto, pelo diretor e alguns atores da Cia., estimularam a articulação entre os nossos saberes e experiências pessoais com a linguagem do circo-teatro tecendo procedimentos que experimentam os elementos da linguagem de maneira independente, e preparam os atores para a prática da cena. Neste contexto, criamos uma equipe que, a partir de interesses particulares, assumiu a elaboração das oficinas e se dedicou a ministrá-las. Desse modo, a preocupação com um “estado” que predispõe o ator a uma atuação precisa e aberta ao jogo me levou ao desenvolvimento do trabalho com a máscara neutra, com a qual tive contato através da professora Maria Thaís durante a graduação no curso de artes cênicas da UNICAMP; a atriz Cris Rocha voltou-se para o trabalho de composição de personagens partindo, especialmente, da experiência com a Comedia dell’Arte desenvolvida com a diretora Tiche Vianna; e a atriz Erica Montanheiro concentrou-se na pesquisa de imagens e estados corporais a partir do seu estudo sobre o Melodrama iniciado na École Philippe Gaulier. A partir do trabalho prévio desenvolvido pelas atrizes, Neves dirige a criação de cenas (eventualmente com a presença do músico Fernando Esteves) seguindo o mesmo método de montagem de um espetáculo e trabalhando especialmente os elementos abordados por esta reflexão: a marcação dos movimentos, a triangulação, e a relação com a música na criação dos ritmos, dos tempos e da atmosfera das cenas. Na exploração desta *dinâmica cênica* os participantes da oficina experimentam os caminhos trilhados na Cia. Os Fofos Encenam para a composição de uma personagem-tipo.

3.3 – O Temperamento artístico

Em 2005 Fernando Neves começou a atuar como professor de interpretação na Faculdade Paulista de Artes, com a proposta de desenvolver a linguagem do circo-teatro

através da montagem de espetáculos com as turmas do último ano do curso de graduação em Teatro. Como a abordagem da cena convencional feita pelo diretor situa o ator na criação da *dinâmica cênica* relacionando-o a uma categoria de papel que, através da convenção, opera a partir de um determinado “lugar”, Neves precisou criar procedimentos para identificar no ator as qualidades que, para ele, habilitavam a operação da *dinâmica cênica* a partir de um “lugar” específico. Nesse sentido, o que interessa ao diretor, mais do que o tipo físico ou as características que se evidenciam de forma mais direta e óbvia, é o modo como um ator opera os elementos técnicos de que dispõe para a criação, nas palavras do diretor “é o jeito que o ator pensa e elabora a cena”. Tal enfoque se explica pelo modo com que Neves conduz a montagem dos espetáculos, organizando as linhas que constituem o campo de ação de cada *tipo* e solicitando ao ator que as assuma e siga operando a *dinâmica cênica* a partir deste campo determinado. Retomando a afirmação de Barni que corresponde de modo esclarecedor a esse ponto de vista, “os mecanismos dinâmicos da comédia” transformam “a aparente rigidez do papel fixo em função”; o que Neves precisava, portanto, era estabelecer claramente as linhas de ação consideradas por ele enquanto regente da cena, e identificar no ator quais eram as características que revelavam a aptidão para assumir cada uma delas. Para tanto, o diretor tomou como referência alguns papéis representativos dessas linhas e interpretou suas características convencionais a partir de uma leitura que enfoca o modo de operar uma função. Assim se dispõem os papéis elencados por Neves e seus distintos “modos de operar”:

- *Galã* – opera através da sedução. Expressa-se através de uma postura que investe no fascínio da sua figura.

- *Ingênua* – opera através do romantismo. “Diz-se de quem nas ideias, no caráter ou no temperamento, revela algo de apaixonado, de nobre, de lírico, que o eleva acima do prosaico, do cotidiano.”⁶³

- *Dama* – opera através do magnetismo. Apresenta o entendimento de que sua presença exerce forte influência sobre o meio e o outro. Essa categoria divide-se em Dama Galã – aproveita sua influência para atuar sobre o meio e o outro de maneira viva e alegre; e Dama Central – privilegia a intensidade dramática na expressão do seu magnetismo.

- *Galã Central ou Centro* – opera através da maturidade. Expressa-se por um estado de refinada intensidade dramática.

⁶³ Essa definição expressa exatamente o modo como Fernando Neves se refere às características de uma atriz que corresponde à Ingênua. Encontrada em: <https://www.dicio.com.br/romantico/>

- *Cômico (a)* – opera através da transgressão. Apresenta uma lógica particular de expressão, que o (a) leva a ultrapassar com naturalidade os limites estabelecidos, indo tanto em direção ao universo cômico quanto ao trágico.

- *Baixo-Cômico e Sobrete* – operam através da percepção do todo que constitui a cena. Constroem estruturas através das quais expressam as intenções, os sentimentos ou os pensamentos que desejam manifestar.

Ao considerar as características convencionais dos papéis como indicadores de qualidades que habilitam a operação da *dinâmica cênica* nesta leitura da cena circense, Neves as transforma em referências para identificar diversas formas de expressão do ator. Dessa maneira, as categorias de papel suspendem-se da linguagem ou da poética do teatro convencional, e são tomadas como meio de manifestação de um *temperamento artístico*, conforme definição de Neves.

O conceito de temperamento era usualmente abordado nos estudos de arte dramática como um instrumento para a análise e construção de um papel, utilizando como principal referência a concepção do filósofo grego Hipócrates (460- 377 a.C.) que estabeleceu a classificação temperamental dos quatro humores: *sanguíneo, bilioso, linfático e nervoso*. O livro do ensaiador teatral Eduardo Victorino, “Para ser ator”, apresenta com detalhes cada uma das classificações; entretanto, para esta reflexão é preponderante explicitar o que se entende por temperamento:

Chama-se temperamento à disposição física e orgânica particular de cada indivíduo; disposição pela qual possui um gênero de energia vital, uma suscetibilidade passional individual, e uma maneira pessoal de estar sob a influência dos diversos agentes capazes de produzirem no organismo uma impressão. Do temperamento individual resultam inclinações, qualidades, paixões, aptidões, gostos, simpatias, antipatias, e aversões pessoais. Em certos limites, o temperamento atua nas faculdades da alma e influi essencialmente nos hábitos e inclinações. Cada temperamento possui paixões que lhes são próprias e por vezes, põe [sic] em ação outras que estavam no estado latente, porém de modo algum elas se confundem nas suas manifestações exteriores. O conhecimento dos temperamentos é necessário àqueles que têm de estudar a fisionomia. (VICTORINO, 1951, p. 17)

O tratamento conferido por Neves ao sistema de *emplois*, ao propor o alargamento dos limites da convenção através da possibilidade de se identificar o *temperamento artístico* de um ator, coloca em pauta o senso comum de que um ator é capaz de interpretar qualquer personagem. Sem a intenção de contradizer tal afirmação, visto que o reconhecimento de características individuais, na maioria das vezes, serve à determinação dos caminhos possíveis para se enfrentar um desafio, o trabalho desenvolvido na Cia. Os Fofos Encenam, assim como

nas oficinas e demais direções de Fernando Neves, aponta para “inclinações, qualidades, paixões, aptidões, gostos, simpatias, antipatias, e aversões pessoais” que estão latentes no ator e que ao mesmo tempo definem, ainda que de modo inconsciente, o seu modo de expressão. Se na vida somos capazes de reprimir algumas “inclinações ou qualidades” e projetar certas “aptidões” desejadas, seguindo um modelo sonhado ou sugerido por uma formação, o exercício da cena, compreendido na complexidade da sua natureza, expõe o ator a um estado de vulnerabilidade no qual ele tenta se equilibrar utilizando as “armas” que estão mais próximas ao seu alcance. Por isso, os exercícios desenvolvidos por Neves para interpretar o *temperamento artístico* do ator propõem circunstâncias que evocam sempre, em alguma medida, uma impossibilidade de resolução; o ator é solicitado a realizar determinada ação que, apesar de simples, apresenta um desafio a ser cumprido, na intenção de potencializar sua exposição a esse estado vulnerável e forçá-lo a utilizar não só os recursos que estão mais próximos ao seu alcance, mas os que lhes são genuínos. Também por isso, é pedido para o ator que vai realizar o experimento que “não represente”, que se concentre no enunciado do exercício e no cumprimento das ações propostas. Deve-se observar, todavia, que certamente a formação teatral influi no *temperamento artístico* de um ator, quando não o molda completamente, mas ainda que seja este o caso, os exercícios revelam, de maneira concreta, um modo de expressão dominante.

Algumas vezes, a observação dos recursos eleitos e das estratégias construídas fica enevoadada por uma atitude do ator que impede a integridade da sua atuação; tal atitude pode ser fruto de uma postura defensiva que rejeita a condição de vulnerabilidade criando artifícios que desviam o enfrentamento das situações, ou de uma falta de engajamento no exercício que, na maioria das vezes, está ligada à inexperiência e ao desconhecimento de uma energia diversa da cotidiana, que predispõe o ator a um estado cênico e expressivo. Em ambos os casos, não é possível identificar o seu *temperamento artístico*.

Na experimentação da linguagem teatral circense realizada pela Cia. Os Fofos Encenam, interessa associar o ator à função que ele é capaz de assumir com maior desenvoltura, explorando suas mais potentes aptidões que são identificadas pelo seu *temperamento artístico*. Considero que tal escolha ajuda o ator na difícil tarefa de compor uma personagem-tipo, pois as formas e clichês através dos quais essas personagens se revelam devem ser encaradas com acuidade para afastar o perigo de uma composição superficial e estereotipada. Neste sentido, o *temperamento artístico* dá substância a um processo complexo que confere ao ator a missão de revelar a personagem-tipo assim que entra em cena. Camargo discorre sobre este desafio intrínseco à atuação do artista popular,

apresentando o estudo de Anton Giulio Bragaglia (1890-1960)⁶⁴ que descreve o “método de treinamento e exposição da personagem pelo ator da pantomima”, composto por três fases, sendo que a primeira retrata exatamente a missão a que nos referimos:

(...) a primeira, a mais importante, revela um grau de consciência profunda do fazer teatral e de sua conexão com a plateia: **o contegno** (comportamento, atitude, postura). Pode ser denominado como o caráter do ator-personagem, ou ainda, a presença cênica, a arte de fazer-se reconhecer imediatamente na personagem representada, antes do início da ação que será realizada ou pelo gesto que a vai caracterizar.

Esta técnica é intensamente trabalhada pela mímica e precede àquela que se preocupa com o desenvolvimento ou reconhecimento da personagem por meio da ação desenvolvida, e é o ponto central de vários procedimentos do teatro popular. No teatro de variedades era muito comum, a capacidade do ator surgir em cena e conseguir a empatia da plateia no imediato momento em que surgia no palco. (CAMARGO, 2006, p. 11-12, grifo do autor)⁶⁵

Quando Camargo se refere ao “contegno” como “o caráter do ator-personagem” ou “a presença cênica” fica clara a indicação de um processo que conta com a associação de potencialidades do ator e da personagem. Soffredini também indica essa associação, referindo-se a ela como “estado de espírito”:

Rompida a primeira casca do ‘tipo’, observamos que havia ainda mais no ator que o representava. Uma ‘ingênua’ não era somente um tipo físico e uma personalidade, mas um estado de espírito da atriz. Entrando embuída [sic] desse estado de espírito a atriz REVELAVA, já no seu primeiro passo em cena, o seu personagem. Sem equívocos, sem meios-tons: o EXATO. (SOFFREDINI, 1980. Grifos do autor)

O *temperamento artístico* também pode ser utilizado pela direção como estratégia para construir a cena a partir de uma abordagem que requer o realce de determinada nuance da personagem que não necessariamente seja a mesma explorada pela dramaturgia. Como exemplo, cito a montagem do espetáculo *A Ré Misteriosa*, feita em 2013 como parte do projeto Baú da Arethuzza: Neves, com a intenção de conter o tom excessivamente dramático deste Melodrama Policial, elencou para o papel da “Ré”, protagonista da peça, uma *Sobrete*, que privilegiaria a dramaticidade construída ao invés de expressar a intensidade dramática através do magnetismo da sua presença, como faz uma *Dama Central*. Coube a mim o desafio de assumir um papel que, mesmo de forma contida, requeria intensidade e exigia uma presença que por si só revelasse um “estado de espírito” dramático; e foram especialmente os

⁶⁴ BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Evoluzione del Mimo*. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1930, p. 62.

⁶⁵ Sobre as duas outras fases: “**A segunda seria o gesto** ou o desenvolvimento da gestualidade da personagem, ou ainda, da personagem em ação. **A última, o ostentio**, a exibição ou mostra, a arte de fazer-se entender ou contar ou atuar a história sofrida pela personagem.” (CAMARGO, 2006, p. 12, grifos do autor)

momentos que expunham esse estado da personagem, sem a intenção de realizar uma ação ou reagir a algo de forma objetiva, as circunstâncias em que encontrei maior dificuldade. Exemplifico tal situação na realização de uma cena em que a personagem entrava, acendia um cigarro e sustentava um estado de contemplação que remetia ao sofrimento pelo qual passara na história até então. Confesso que me foi desconfortável a sustentação isolada de um estado como esse; mesmo me apoiando na música e me concentrando em considerar a eficácia da imagem de uma silhueta feminina, recortada pela luz e envolta na fumaça do cigarro para expressão de certa melancolia ou até mesmo de sensualidade, a realização desse momento exigia um grande esforço e coragem.

A Ré Misteriosa – Kátia Daher
Foto: Ligia Jardim

Tal dificuldade revela uma diferença substancial entre o *Baixo Cômico* e a *Sobrete* e os demais *temperamentos artísticos*, pois enquanto estes operam diretamente através de atributos como sedução, romantismo, magnetismo, maturidade e transgressão, o *Baixo Cômico* e a *Sobrete* precisam da compreensão do todo para criar uma estrutura que os permite expressar-se. Por isso, Neves divide os *temperamentos artísticos* em dois blocos, colocando de um lado o *Baixo Cômico* e a *Sobrete* e de outro os demais, nomeando-os *personalidades*. Se lembrarmos de que no *teatro antigo*, os papéis de *Baixo Cômico* e de *Sobrete* (*Soubrette*) – conforme a exposição de Octávio Rangel – eram feitos pelos chamados Característicos que como já vimos eram atores “devotados aos esforços de caracterização, do uso físico aos adereços, opostos, portanto, aos primeiros atores que trabalhavam explorando o seu carisma e personalidade” (GUINSBURG, 2009, p. 79), a divisão proposta por Neves pode ser

compreendida e justificada. Na oficina realizada em 2013 no Espaço dos Fofos, o ator Sidney Santiago definiu de forma esclarecedora as *personalidades*, dizendo que esses atores apresentam a qualidade de “saber mostrar-se”. Essa expressão me remete ao costume característico do *teatro antigo* em que as “estrelas” da Cia. lançavam moda portando vestidos em cena, de modo a exercer certo fascínio sobre o público:

Chamarizes para o público eram também os vestidos usados por Eva em cena, criados por Gizela Todor, sua mãe, fundadora da Casa dos Modelos Únicos, que garantia às clientes a exclusividade de seus modelos. (...) O tino comercial de Iglezias não apenas chamava a atenção para o negócio da sogra, como equiparava Eva a outra importante atriz das décadas de 30 e 40, Dulcina de Moraes, famosa pelos belos vestidos que vestia em cena e logo se tornavam modelos para todas as mulheres. (REIS, 2013, p.56-57)

Enquanto Eva Todor e Dulcina de Moraes, que assumiram em suas trajetórias artísticas, respectivamente, os papéis de *Ingênua* e *Dama* (ainda que Dulcina tenha feito *Ingênuas*, a observação de Victorino, discutida no primeiro capítulo, – observação que, aliás, aproxima-se da leitura dos *temperamentos artísticos* – lhe sugere o lugar de *Dama Galã*), destacam-se pela exibição de suas figuras na apresentação dos vestidos que lançam moda e encantam a plateia, a atriz Alda Garrido – que apesar de ter alcançado o posto de estrela era uma atriz Característica, famosa pelo papel de *caipira* que a lançou no mundo artístico desde os circos-teatro, passando pelas Revistas e Burletas, até o teatro declamado – fazendo jus ao *temperamento artístico* de *Sobrete* (em associação com a nossa abordagem), não se destacava em uma situação em que deveria, antes de tudo, “saber mostrar-se”, mas sim na composição das personagens-tipo e dos números cômicos. Assim revela o comentário de Mário Nunes⁶⁶ sobre o espetáculo *Eva Querida*, do qual a atriz participava:

Por demais modesta como espetáculo, fraca moldura para elenco razoável. Salvam-na Alda Garrido, que é agora a estrela e o fator de maior interesse. Apresenta-se com trajes elegantes, mas seu sucesso são os números caricatos: o foxtrote com Pedro Dias, excelente artista genérico também, as cortinas com Prata, Figueiredo e Chaves. (METZLER, 2015, p. 134-135)

Considerando, portanto, que o “saber mostrar-se” não é uma inclinação natural da *Sobrete*, observamos que a vocação para o trabalho de composição, mais do que fruto de uma falta de personalidade que se impõe de modo direto, é a expressão de um temperamento que opera, primeiramente, colocando-se à disposição do jogo. Isso não quer dizer que uma *Sobrete* seja mais generosa em cena do que uma *Dama Galã*, por exemplo, pois se trata aqui

⁶⁶ NUNES, Mário. 40 Anos de Teatro. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4.v.

de modos de operar, de aptidões preponderantes para exercer determinada função e não de qualidades que adjetivam uma vocação dominante. Assim, no jogo entre duas personagens em que uma arquiteta as situações para que a outra seja exposta experimentando as consequências boas ou más que daí advêm (como em uma entrada de palhaço), uma *Sobrete*, ao ser designada para o papel da que sofre as consequências, poderia se mostrar pouco generosa no jogo simplesmente por não ter a desenvoltura para se expor com calma e tirar proveito da armação que foi feita antes, como faria uma *Dama Galã*, do mesmo modo que esta poderia construir as situações de maneira menos meticulosa porque aposta, primeiro, no impacto da sua figura. Essas observações ressaltam um aspecto importante sobre a revelação do *temperamento artístico* para um ator: a consciência tanto das suas potências quanto das suas fragilidades, que incentiva a observação do outro e a busca pelo aprimoramento constante dos seus recursos técnicos. Essas referências trazidas pelo diálogo com a tradição do teatro convencional tornam-se capazes de ativar no ator contemporâneo um processo de autoconhecimento que inspira a criação de novas formas de expressão que deem vazão às suas potencialidades e que desafiem, ou conscientemente tirem proveito, dos seus aspectos vulneráveis.

Capítulo 4 – A *Sobrete*

Se considerarmos que o *Baixo Cômico* e a *Sobrete* apresentam um *temperamento artístico* que expressa, antes de tudo, uma disposição para o jogo, podemos supor que sua presença cênica se inclina a revelar, à primeira vista, um estado de maior neutralidade se comparado ao das *personalidades*, por exemplo, cujo modo de operar predispõe um estado ativo: sedução, romantismo, magnetismo, maturidade, transgressão. Da mesma forma, julgando que na linguagem teatral circense, assim como em outras linguagens fundamentadas na tipologia, o ator deve revelar, assim que entra em cena, o “estado de espírito” da personagem, poderíamos admitir que seria uma vantagem para o ator, apresentar pelo seu próprio *temperamento artístico* uma presença sensível que indicasse imediatamente as qualidades do papel que representa. Seria incoerente negar tal privilégio no contexto do *teatro antigo*, em que *Ingênuas*, *Galãs* ou *Damas*, são os protagonistas do modelo dramatúrgico eleito. Entretanto, o que interessa, é a reflexão que se pode empreender sobre como o senso comum de um contexto cultural elege as qualidades que serão celebradas como modelo de expressão artística, pois, como aponta Rabetti, “no campo teatral não chega a ser rara a visão que estabelece uma cisão entre o ato criador (compreendido como gerador do ‘novo’) e o domínio técnico (apreendido como adestramento no ‘já conhecido’).” (RABETTI, 2000, p. 12). No teatro popular especialmente, em que, como vimos, a técnica do ator está intrinsicamente ligada à poética da cena, o elogio da espontaneidade sugere “uma interdependência, cega e nefasta, entre *criatividade* e *originalidade*” (RABETTI, 2000, p. 12, grifos da autora), sendo que o ator popular opera justamente no sentido oposto: sua criatividade reside na capacidade de articular seu repertório, tramando diferentes combinações que resultam em criações originais. A compreensão da totalidade da cena que possibilita a articulação do próprio repertório com os demais elementos do jogo, a construção de estratégias e a busca por recursos que amparem sua expressão, são necessidades de um *temperamento artístico* que opera através da percepção do todo, como *um olhar externo a si mesmo*. Tanto os exercícios cênicos aplicados por Neves para identificar o *temperamento artístico*, quanto a reflexão, individual e compartilhada, sobre meu próprio trabalho e o de outros atores, nas oficinas e nas assistências de direção, fizeram-me observar que a atuação da racionalidade preponderante na atividade criadora da *Sobrete* é um campo fértil em estratégias, desenvolvidas não só para dar vazão a uma personalidade genuína, como para compor a expressão de personalidades diversas. Utilizando novamente a metáfora de Soffredini, encontra-se na *Sobrete* um “estado de espírito” disposto à observação e à

utilização de recursos técnicos na criação artística. A intenção desta reflexão é observar os caminhos de três atrizes, parceiras de trabalho, que, sabendo-se *Sobretes*, aproveitam tal disposição para irem ao encontro de vontades, desejos, e desafios, através de uma abordagem afirmativa do próprio *temperamento artístico*, pois, devido ao senso comum que associa originalidade à criatividade, algumas vezes o impacto de “descobrir-se” *Sobrete* pode sugerir limites para a expressão de uma personalidade vigorosa.

4.1 - Erica Montanheiro e a expressão de múltiplas personalidades

A atriz Erica Montanheiro formou-se em teatro pela École Philippe Gaulier (Paris, França) e em Letras pela USP. Após trabalhar com Fernando Neves no espetáculo *Nossa vida em família*, dirigido por William Pereira em 2001, Erica foi convidada a integrar, em 2004, o espetáculo *A Mulher do Trem*, substituindo a atriz Stella Tobar no papel de *Ingênuia*. Integrante do núcleo que ministra as oficinas sobre a linguagem do circo-teatro na Cia. Os Fofos Encenam e parceira muito próxima na reflexão sobre os *temperamentos artísticos*, a atriz encara a descoberta de “ser” *Sobrete* como uma oportunidade de trânsito entre diferentes qualidades expressivas, já que tal temperamento não apresenta, preponderantemente, um modo de expressão dominante:

Eu não sou *Ingênuia*, eu não sou *Dama Galã*, eu não sou *Dama Central*, e gostaria muito de ser *Dama Central*, porque acho o máximo fazer o outro chorar. (...) Mas pensei, “tá, sou *Sobrete* então isso quer dizer o que?” Que eu não sou nada. Porque a *Dama Central* ela faz drama, a *Dama Galã* faz as coisas engraçadas na loucura, no tempo que ela quiser, pode fazer ser no tempo... pode fazer fora do tempo, pode ser precisa, pode não ser precisa, porque ela traz o foco pra ela. (...) Fiz o seguinte raciocínio (super *Sobrete* hein...um mais um são dois): se eu não sou nada, posso deprimir... ou posso falar: “se eu não sou nada, ao mesmo tempo que eu não sou nenhuma dessas, então eu posso ser tudo!” Então o raciocínio da *Sobrete* pode ser: “já que não tenho essa, entre aspas, personalidade” (eu não gosto dessa palavra, e quem chamou minha atenção pra isso foi a Cris Rocha), mas “já que eu não tenho essa personalidade, eu sou Curinga. Ao invés de não ser nada, posso ser Curinga. Eu posso ser todas! Se eu construir, racionalmente, dentro de uma estrutura, com os recursos, com a técnica. A técnica pode me conduzir a isso, claro.” Então, eu fui tentar nesse raciocínio, de como todas as estruturas poderiam me amparar pra poder ser todas, entendeu?

Considero que a problematização de Erica sobre o uso da palavra “personalidade” é coerente com a trajetória da atriz que, pelo seu *pysique du rôle* é facilmente associada à *Ingênuia* sem, entretanto, apresentar tal *temperamento artístico*. Para Erica, a possibilidade de se afirmar como *Sobrete* apresentou-se como oportunidade para assumir, de maneira

contundente, uma personalidade genuína que se opõe ao estereótipo de *Ingênua* ao qual sua figura remete, e por isso, tal afirmação ganha uma dimensão importante. Apresentar o *temperamento artístico* de *Sobrete* também significa para ela, libertar-se de um estereótipo. Após atuar por algum tempo no espetáculo *A Mulher do Trem* no papel de *Ingênua*, Erica foi escalada pelo diretor para substituir desta vez, a atriz Silvia Poggetti no papel da Condessa (que na verdade é uma Cortesã que se passa por Condessa), mais apropriado a uma atriz com o *temperamento artístico* de *Sobrete*. Foi nesta experiência que Erica reconhece ter expressado, para si mesma e para os outros atores, a sua potência e as suas possibilidades artísticas, pois quando assumiu o “lugar” de *Ingênua*, além de enfrentar a descoberta da linguagem depois de todo processo de montagem, ainda o fez no desafio de operar a *dinâmica cênica* a partir de um “lugar” que não correspondia ao seu *temperamento artístico*, apesar do seu *physique du rôle* ser especialmente apropriado ao papel. Erica reporta-se a esse momento para dimensionar a importância de reconhecer o próprio *temperamento artístico*, projetando o quão desastroso seria para o desenvolvimento da sua trajetória artística, se ela associasse, de maneira inconsciente, o seu tipo físico a um temperamento que não lhe corresponde, deixando de assumir a técnica e investir nos recursos que expandem as suas possibilidades de expressão e permitem que ela, inclusive, aproveite o seu *physique du rôle*, para a composição das *Ingênuas* que lhes são explicitamente apropriadas:

Eu acho que o meu exercício do tipo foi a Condessa, porque todo mundo conseguiu entender que lugar que eu... que possibilidades eu tinha dentro do grupo, sabe? Porque se eu ficasse presa na coisa de ser *Ingênua* já que meu *physique du rôle* é super adequado à *Ingênua* todo mundo ia me achar ruim, porque ia falar assim “A Maristela faz e é tão bom – porque ela realmente é *Ingênua* – aí ela faz e não é tão bom. Ah! então ela é ruim, ela má atriz.” E não é, era só uma questão de ajuste, porque se eu fizesse... perseguisse isso, quisesse ser a *Ingênua*, eu estaria num lugar que não é meu. Então...ficaria ruim. Imagina se eu não soubesse tudo isso do tipo, eu seria uma atriz ruim... Então é muito libertador.

A Mulher do Trem – Stella Tobar
Foto: Lígia Jardim

A Mulher do Trem – Erica Montanheiro e Eduardo Reyes
Foto: Lígia Jardim

O *temperamento artístico*, no sentido oposto à estandarização do ator através da especialização em determinado papel, indica a possibilidade de observação de potencialidades próprias que o libertam da sujeição inconsciente à determinada função.

Quando a atriz Silvia Poggetti teve que ser substituída em *A Mulher do Trem*, o diretor Fernando Neves não se ateu à imagem já composta para a personagem da Condessa, que construía a comicidade através da subversão do estereótipo da cortesã sensual e desejada, explorando o porte avantajado e o exagero da composição de Silvia, e apostou em Erica para construir uma nova versão para a Condessa impostora. Nesta experiência, a atriz identifica o reconhecimento de que a relação com as imagens poderia significar, para ela, um caminho potente de investigação das estruturas que amparam a expressão de personalidades diversas:

Ele [o diretor] foi muito subversivo de falar assim “Não, vou por essa atriz pra fazer”. Porque todo mundo olhou com aquela cara de “What?”. Porque, como é que eu ia substituir a Silvia? Porque tava todo mundo pensando no *physique* e não no temperamento. Aí, quando ele me deu a imagem (ó, de novo a imagem) ele falou assim “Não, mas você vai fazer tipo *pinup*” (...) Aí eu pensei “mas se eu fizer só *pinup* vai ficar óbvio, porque estão esperando uma coisa sensual e entra uma coisa sensual, então tem que ser uma *pinup* já exagerada, já com uma lente de aumento, porque aí pensam assim “Parece uma boneca, desse tamanho e quer fazer um negócio gigante. Ridículo.” Tentar achar um ridículo aí nesse lugar pra ajustar ao que a Silvia fazia, que era ridículo, mas aí, fazer o meu ridículo. (...) Me apoiando sempre nessas estruturas, das imagens, eu tento visualizar antes, ter a autoimagem do que eu vou provocar, aí eu consigo construir. Então, “ah, eu vou ter essa cara”, ok, como é que eu consigo chegar lá.

A Mulher do Trem – Silvia Poggetti
Foto: Ligia Jardim

A Mulher do Trem – Eduardo Reyes e Erica Montanheiro
Foto: Ligia Jardim

No desenvolvimento do trabalho da Cia., a investigação sobre os *temperamentos artísticos* se aprofundava e na montagem do drama *Ferro em Brasa* as observações sobre os modos de operar de cada ator foi ganhando relevância. Erica, que então dividiu o papel de *Ingênuia* com a atriz Stella Tobar, ressalta as estratégias que utilizou para assumir novamente uma função no espetáculo que não correspondia a de uma *Sobrete*:

No *Ferro em Brasa* eu fui na observação da Maristela. Então ela é *Ingênuia* de fato, eu não sou, mas se eu observá-la, eu posso, entre aspas, “copiar coisas”, copiar mesmo, copiar entre aspas porque me inspiraria e modificaria do meu jeito; copiaria mesmo em algumas coisas, não tenho o menor pudor, adoro copiar; e, além disso, me apoiaria nos elementos que o Fê tava dando, porque via ele construir e era, já, um pouco diferente da *Mulher do Trem*. A cena, plasticamente era muito bonita, parecia quadro. Então pensei “esse quadro com um ator lá no meio, o ator tem que fazer valer esse quadro”: eu tô me apoiando na estrutura. Quando ele falou “Você vai ter um cabelão, essa hora vai soltar o cabelo e vai entrar com um vestidão”, pensei naqueles filmes das heroínas românticas. Então no filme, às vezes te impressiona muito mais a imagem que você tá vendo do que a atuação da pessoa, aquilo te emociona, de ver aquela figura entrar. “Ah...legal, então eu vou me apoiar nisso”, porque se me apoiar em como fazer internamente, a pessoa se emocionar. Não tenho a menor ideia como faz isso. (...) Então eu fui me apegando nessas imagens, e tive esse *insight*... Isso eu tive naquela época: “Não, não sou eu que emociono. É a imagem que eu tô produzindo que me emociona e aí eu jogo pro público” (...) Essa consciência dessa imagem que eu tô produzindo, ela me transforma internamente, e eu jogo pro público. Aí a gente se conecta, e aí eu posso tocá-los.

Ferro em Brasa – Stella Tobar e José Roberto Jardim
Foto: Ligia Jardim

Erica Montanheiro e José Roberto Jardim
Foto: Ligia Jardim

Esse depoimento evidencia a relação entre os elementos propostos pela *encenação* e a elaboração da atuação, considerando que cada ator elege um elemento que usa como portal para penetrar na linguagem, entender a *dinâmica cênica* e compor suas personagens-tipo, que no caso de Erica foi a potência sugerida pelas imagens. Revela também um olhar de *Sobrete*, que parte do todo para o particular, elaborando a atuação a partir do que o jogo da cena propõe; na perspectiva de Erica, o aspecto visual ganha preponderância, talvez pelo interesse que a atriz manifesta na expressão das intensidades dramáticas, perseguindo a imagem de uma *Dama Central*, ou ainda pelo fato de assumir, constantemente, o “lugar” das *Ingênuas*, fazendo da observação do outro uma estratégia importante. Para mim, a música é o elemento preponderante, como ficou explícito no desenvolvimento desta pesquisa, talvez porque o meu encontro mais sistemático com a linguagem se deu na montagem de *A Mulher do Trem*, em que a relação com o tempo e com a música nitidamente conduzia o desenvolvimento do espetáculo, além de uma possível propensão particular para o universo cômico. A experiência como assistente nas direções de Fernando Neves também são determinantes para o meu ponto de vista sobre a cena, pois, para o diretor, a relação com o tempo, que é dada principalmente através da musicalidade, é o eixo que estrutura a linguagem, revelando-se, na minha observação, como a força que efetivamente ativa a *dinâmica cênica*.

Ferro em Brasa – Cris Rocha, Erica Montanheiro, Marcelo Andrade e Kátia Daher. Foto: Lígia Jardim

A partir da importância que o trabalho com as imagens assume na condução do seu próprio processo de atuação, Erica investe na atuação melodramática como eixo da sua investigação individual sobre a exploração da linguagem do circo-teatro, realizando uma pesquisa sobre o Melodrama francês com residência artística no *Centre des Récollets* e na *Cité des Arts* (Paris, França) nos anos de 2008 e 2009, onde criou e apresentou o solo *Valsa nº6*, baseado na obra de Nelson Rodrigues.

Ainda em 2007, durante o projeto *O Ninho* que desenvolveu os núcleos de pesquisa citados no primeiro capítulo (Sonoridades, Práticas Corporais, Circo-Teatro, e Teatralidades Contemporâneas & Cultura Brasileira) e promoveu a inauguração da sede da Cia., ampliamos a pesquisa sobre os *temperamentos artísticos* através da elaboração individual de cenas, apresentadas ao público no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), que poderiam explorar tanto as nossas potencialidades, na execução de papéis ajustados ao *temperamento artístico*, quanto desafiar outras possibilidades na experimentação de novos papéis. A escolha de Erica foi por apurar a composição das *Ingênuas*, associando a essa busca o trabalho com a intensidade dramática através da realização de cenas do Melodrama *A Canção de Bernadete*, que seria montado em 2013 no projeto Baú da Arethuzza com a atriz assumindo o papel de Bernadete. Eu optei por uma investigação que primordialmente oferecesse a oportunidade de enfocar a construção da cena, mais do que propriamente a composição de uma personagem, e

a escolha foi trabalhar a cena final do Melodrama policial *O Ciclone* em que a enfermeira desvendava o assassinato do seu paciente. A progressão do ritmo na narração dos fatos descobertos pela personagem, a construção da atmosfera de mistério e o impacto da revelação estruturaram o experimento que, para mim, tensionava a atuação com a dinâmica da cena.

No rastro das questões levantadas nessas experimentações, propusemos, durante a temporada do espetáculo *Ferro em Brasa* no Espaço dos Fofos em 2010, a troca de papéis entre os atores. Essa ideia nasceu da observação de que a história precisava apresentar a protagonista Margarida, que é assassinada pelo marido pela acusação de adultério, com a maior fragilidade possível, o que potencializaria a sua condição de vítima em um contexto opressivo que não a permitia expor seus desejos e afirmar as singularidades de uma natureza feminina. O fundamento moralista da dramaturgia melodramática é um ponto que merece atenção no diálogo com a tradição do circo-teatro, especialmente, em relação à mulher que é no Melodrama, o eixo sobre o qual se constrói o elogio da virtude: na maioria das vezes, recai sobre ela, o papel de guardiã da moral, da pureza, da lealdade e da retidão.

Em *Ferro em Brasa*, Margarida é a esposa do camponês João que trabalha como ferrador, e mãe de Judite que está noiva do fidalgo Júlio. No desenvolvimento da história, Júlio e Margarida se apaixonam e o noivo começa a se afastar de Judite, que sucumbe à doença pela tristeza em pressentir o desinteresse do futuro marido. Através dos alertas do vizinho Bento, que assume o papel de vilão, João se põe à espreita das conversas entre a mulher e o futuro genro, que passa a visitar a casa da família nos momentos em que o ferrador está ausente. Em uma dessas conversas João e Margarida se beijam, realizando o ato que consolida o adultério; João convida Júlio para jantar e o mata com um ferro em brasa cravado no peito, e depois, mata também a esposa.

Na montagem do Circo-Teatro Arethuzza o assassinato de Margarida era encenado de maneira enérgica e violenta; Antônio Santoro conta que Aristides Neves, no papel de João, arrastava Arethuzza Neves pelo palco, aproveitando a habilidade da atriz que também realizava os números de força de cabelo na parte de variedades dos espetáculos circenses (em que o artista é suspenso por uma corda amarrada ao cabelo), e a estrangulava no final da cena. Santoro conta ainda que o público, inclusive as mulheres, gritava para que Margarida fosse mesmo morta pelo marido.

Quando decidimos montar o espetáculo, Neves propôs a adaptação do texto de Antônio Sampaio, que deixava claramente a mulher na condição de traidora ao não resistir à paixão pelo noivo da filha, enfocando a família como o bem maior que deveria ser preservado; como a história se passa em uma aldeia portuguesa, a adaptação contextualizou a

valorização da família situando a história sob a ditadura de Antônio de Oliveira Salazar que comandou Portugal entre 1933 e 1968 sob um regime fascista. Como contraponto da condição submissa da mulher, representada por Margarida, foi criada a personagem Joana, uma professora feminista, casada com um artista suíço, perseguida e mal vista pelas pessoas da aldeia pela sua postura de vida e convicções políticas. As cenas adicionais foram escritas por Newton Moreno que expressou poeticamente o estado de tensão e opressão em que se desenrolava a história.

Em nossa montagem, Margarida era vivida por Carol Badra, atriz com *temperamento artístico* de *Dama Galã* e o ator José Roberto Jardim, que apresenta o *temperamento artístico* de *Centro*, assumia o papel do ferrador João. A cena do assassinato de Margarida, ao invés de investir na violência do ato, era realizada com delicadeza: em silêncio, João entrava em cena e oferecia a mão à Margarida, que estava sentada, erguendo-a para um enfrentamento de olhar que expressava o pesar do casal em ter chegado àquele ponto da tragédia; no abraço que concluía esse enfrentamento, Margarida escorria para o chão e só então o público via a faca na mão de João, com a qual o ferrador assassinara a mulher. Quando o quadro se estabelecia, a feminista Joana entrava em cena e com Margarida nos braços fazia um discurso sobre a opressão da mulher na sociedade. As outras personagens entravam em cena, uma a uma, em silêncio, e se colocavam em torno de Margarida formando o quadro que construía a imagem da tragédia vivida especialmente pela filha Judite que ao ver a mãe assassinada pelo pai enlouquecia, expressando sua dor através de um grito mudo, puxando os cabelos em ato de desespero.

Ferro em Brasa: José Roberto Jardim e Carol Badra
Fotos: Ligia Jardim

Ferro em Brasa – José Roberto Jardim, Kátia Daher e Carol Badra. Foto: Lúcia Jardim.

Ferro em Brasa – José Roberto Jardim, Alex Gruli, Kátia Daher, Carol Badra, Cris Rocha, Carlos Ataíde, Stella Tobar e Marcelo Andrade. Foto: Lúcia Jardim

O tratamento sutil dado aos momentos de maior intensidade dramática, aliado ao enfoque de opressão da mulher que se submetia a um casamento infeliz por não ter a possibilidade de enfrentar a separação, inspirava um estado de fragilidade frente ao qual se impunha a presença vigorosa de Carol. Com a intenção de experimentar a possibilidade de uma atuação menos intensa, propusemos ⁶⁷ que uma *Sobrete* se encarregasse do papel, sugerindo a troca entre eu e Carol, e também que o noivo Júlio em vez de ser vivido pelo *Galã* Eduardo Reyes, fosse feito pelo *Centro* José Roberto Jardim, deixando assim a intensidade dramática para o noivo, que ao invés de seduzir, seria também uma vítima da paixão nascida entre os dois. A proposta foi aceita pelos atores e pelo diretor, e durante a temporada, eu e Carol nos revezamos nos papéis de Margarida e Joana. O ator José Roberto Jardim teve que ser substituído, e o ator Chico Carvalho foi convidado para assumir o papel do noivo, deixando que Eduardo Reyes se dedicasse exclusivamente ao papel de João. Nos dias em que a atriz Carol Badra não podia estar no espetáculo por outros compromissos fora da Cia., Stella Tobar, que dividia o papel de *Ingênua* com Erica, assumia o papel da feminista Joana. Esse trânsito entre os atores e as diferentes personagens foi uma experiência que permitiu a observação mútua de como as diferentes formas de operação de um ator resulta em qualidades diversas no cumprimento das funções estabelecidas pela dramaturgia.

⁶⁷ A proposta de troca entre os atores nasceu em uma viagem para a apresentação do espetáculo em que, no caminho de volta, no carro, eu, o músico Fernando Esteves e o ator José Roberto Jardim, conversávamos sobre a apresentação, articulando possíveis estratégias para tornar o papel da mulher ainda mais oprimido, porque mesmo com a adaptação, como o ferrador João é construído sem apresentar nenhum traço de vilania sendo, ao contrário, um pai amoroso e um marido dedicado, o que ficava em primeiro plano era a traição da esposa Margarida pela “tentação” de uma paixão momentânea exposta por um único beijo e não um ato de explosão de uma condição submissa que era reservada à mulher.

A cena em que a esposa Margarida foge do jantar em que João assassina Júlio e vai ao encontro da tia Emília para contar, em desespero, a cena terrível que acabara de presenciar, é representativo de como a cena ganha novas configurações a partir das possibilidades oferecidas pelo ator. Quando eu assumi o lugar de Carol, a minha primeira atitude foi a de observá-la para tentar reproduzir, ainda que com menos intensidade, o raciocínio que a conduzia na expressão daquele desespero, seguindo a mesma forma sugerida por ela. Porém, eu não conseguia alcançar a intensidade dramática que a forma de expressão apresentada por Carol exigia: o meu desespero expresso pela explosão violenta do choro soava falso. O caminho da delicadeza, mesmo para expressão do desespero, foi o que melhor se ajustou às minhas possibilidades expressivas: em vez de bradar o inconformismo da situação, eu expressava o desespero através de uma passividade catatônica, atingindo a intensidade da cena por outro viés. O ator Eduardo Reyes imprimiu ao ferrador João uma expressão que afastava a possibilidade de uma leitura de vilania no ato dos assassinatos, pois ao operar prioritariamente pela sedução, tornava a personagem mais doce do que dramaticamente intensa, colocando, ainda mais, a tragédia da história como fruto da opressão que ditava com rigidez as normas de conduta de uma sociedade, inclusive do machismo que avaliava o crime de honra como legítimo. Mas, segundo o diretor Fernando Neves, a troca entre as atrizes que faziam a personagem feminista Joana foi a mais reveladora. Eu, Carol Badra e Stella Tobar nos revezamos no papel; segundo Neves, Stella foi a que trouxe para o papel as qualidades que ele, como diretor, imaginava que seriam as mais justas para o espetáculo. Como explica Neves, é característica do *temperamento artístico* de uma *Ingênua* a expressão idealista e apaixonada que imprime sem pudores em suas atitudes, formas de narrar e de estabelecer relações. O discurso final de Joana, feito com Margarida morta no colo, é um ato de louvor à liberdade e um manifesto poético-feminista; dessa maneira, Stella, como diz o diretor, “levantava a bandeira”, dizendo o texto de maneira apaixonada, entregue a uma revoltada emoção. Ainda segundo Neves, quando eu assumia a personagem, o que ficava em primeiro plano era a revolta, pois o discurso era conduzido de maneira racional; já com Carol, a emoção pela morte de Joana era o que ficava mais evidente, a relação particular das duas personagens ficava em destaque.

Carol Badra (Margarida) e Stella Tobar (Judite)
Foto: Ligia Jardim

Katia Daher (Margarida) e Erica Montanheiro (Judite)
Foto: Denise Braga

Eduardo Reyes (Julio) e Carol Badra (Margarida)
Foto: Ligia Jardim

Kátia Daher (Margarida) e Eduardo Reyes (João)
Foto: Denise Braga

Carol Badra (Margarida) e José Roberto Jardim (João)
Foto: Ligia Jardim

Kátia Daher (Margarida) e Eduardo Reyes (João)
Foto: Denise Braga

Eduardo Reyes (João), Marcelo Andrade, Stella Tobar (Joana)
e Paulo de Pontes. Foto: Denise Braga

Marcelo Andrade e Kátia Daher (Joana)
Foto: Ligia Jardim

O *temperamento artístico* visto através de experiências como estas, expõe a poética de cada ator, o modo particular com que cada um encara a operação da cena, e apresenta o desafio de se alcançar uma poética diversa da individual através da observação do outro e da busca por novos recursos expressivos.

A atriz Erica Montanheiro segue seu caminho na busca desses recursos, investindo em um constante aprimoramento e pesquisa que a permitem explorar as dinâmicas de *Ingênuas*, *Damas Centrais*, *Damas Galãs* e *Cômicas* nos múltiplos trabalhos que realiza fora da Cia., aproveitando-se da sua sagaz perspectiva de *Sobrete*.

Espectáculo *Solilóquios* – Erica Montanheiro
Foto: Renan Martins

Espectáculo *Procurando Firme* – Erica Montanheiro
Foto: Michel Igielka

Erica elege a busca por recursos e o constante trabalho como um caminho de não submissão do ator a qualquer tipo de limite expressivo, lembrando das palavras que lhe dirigiu Philippe Gaulier em um dos últimos exercícios de improvisação realizados na École:

Quando acabou, eu sentei na frente dele e ele falou: “Qual a sua dúvida?”, eu falei “Por quê?”, ele falou “Porque você enche meu saco, fica me perguntando se você pode ser atriz, se você tem voz, se você tem corpo, se você é isso, se você é aquilo. Você não fez? Todo mundo não riu?”, - “Sim”, - “Você não tinha voz? Você imitou a voz dela, isso é um recurso.” Ele não falou desse jeito, ele nunca fala desse jeito, porque ele fala “zuando”, então ele falou tudo isso em forma de piada, só no final ele falou sério, quebrou o palhaço e falou sério, na minha cara: “Tinha voz, tinha corpo, contou, reproduziu a história da bicicleta, do acidente de bicicleta, fez tudo, tá tudo aí. Qual a sua dúvida?” Ali já começou pra mim essa coisa do tipo, só que ele fala de outro jeito, você viu que ele falou: Tinha voz, tinha corpo, tinha tudo, então era só ir lá e se divertir. E eu fui, aos poucos, tentando entender isso também no trabalho do grupo. Então se eu tivesse os recursos, isso me apoiaria, e aí às vezes também é desesperador porque você tem os recursos, você faz e fala “putz não deu certo”; mas aí é do trabalho do ator, então ok, vamos lá, trabalha, trabalha, trabalha e dá certo! Então é uma libertação porque se eu trabalhar vai dar certo, porque eu tô me apoiando em recursos, em coisas muito concretas.

4.2 – Luanah Cruz e o trânsito entre diferentes linguagens ⁶⁸

Luanah Cruz é formada em Teatro e Performance pela PUC São Paulo, atua como atriz, performer e cantora, e participou da oficina ministrada no Espaço dos Fofos em 2013, após a experiência vivida no SESI em uma curta oficina, e da montagem do Melodrama *O Crime da Quinta Avenida* feita com os participantes da oficina realizada em 2016. Luanah apresenta no seu modo de trabalho, de maneira muito evidente, características que são próprias da *Sobrete* como organização e meticulosidade na preparação das cenas através de uma atitude que se engaja em trazer os próprios recursos, não se colocando à espera de uma orientação externa, mas ao contrário, impondo-se tarefas que são fruto de um estudo prévio, que antecede o trabalho em sala de ensaio:

Então tem aquela cena; aquela cena pra mim, independente do que vá ter realmente no espetáculo, que o diretor peça, eu tenho a minha música interior, tenho a minha partitura de gesto, tenho o meu jeito de associar e *linkar* as imagens, as palavras do texto, tem o figurino que vai me ajudar, ou tem sempre sei lá um truquezinho ou... uma pedrinha que eu posso colocar no sapato que vai me trazer um certo desequilíbrio ou um certo incomodo na cena, que são recursos meus.

Obviamente, não é o engajamento o fator determinante para identificação de uma *Sobrete*, pois um ator com outro *temperamento artístico* também pode apresentar o mesmo comprometimento com o trabalho; entretanto, essa atitude indica um modo de operar que previamente elege meios para expressar-se e revela a necessidade de construção de estratégias que balizem o processo criativo. Muitas vezes, essa necessidade é compreendida como indício de uma personalidade menos intuitiva, inclinada, antes de tudo, a preservar-se, a precaver-se da vulnerabilidade e da exposição próprias do exercício cênico. Fernando Neves utiliza algumas vezes a metáfora trazida pelo psicólogo Marcelo Sodelli durante o processo de pesquisa realizado em 2007 no projeto *O Ninho*, que associa o *Baixo Cômico* e a *Sobrete* a um “instinto de vida” e os demais *temperamentos artísticos* a um “instinto de morte”, justamente pelo fato de que as *personalidades* contam, antes, com seus próprios atributos para operação da cena. Apesar de tal observação ser apropriada à análise do processo criador através dos *temperamentos artísticos*, ela pode, em uma leitura superficial, remeter ao senso comum de que o ator talentoso é aquele que apresenta o dom natural para a exposição, que não precisa de recursos e pode se abster do trabalho; senso comum que é fruto de uma visão que, retomando as palavras de Rabetti, cria “uma interdependência, cega e nefasta, entre *criatividade* e

⁶⁸ O depoimento de Luanah foi concedido à autora em 21 de outubro de 2016.

originalidade”. A intuição e a criatividade são qualidades próprias de qualquer ser humano, assim como a racionalidade, a sedução, o romantismo, o magnetismo, a maturidade e a transgressão; a leitura dos *temperamentos artísticos* entende que a intuição e a criatividade se manifestam através das diferentes características elencadas como preponderantes em cada temperamento. A eleição de determinado recurso, a escolha da melhor estratégia, a observação que seleciona um foco específico, são fruto de uma atividade intuitiva que organiza seus próprios meios de expressão. O reconhecimento desse modo de operar pode significar a legitimação desses meios, alargando os caminhos por onde fluem, mais livremente, a intuição e a criatividade:

Como cantora... sempre tive uma dificuldade, eu sou muito tímida. Então eu entrava pra cantar, entrava só pra cantar. Pensava o repertório e o que a música significava pra mim e porque eu estava colocando e ok, mas eu comecei a ter uma visão mais ampla e trazer o contexto, a relação com as palavras que estão sendo ditas através da música. Então, que forma eu posso jogar com isso, de que forma posso emocionar o público com as notas musicais, mas também com a minha presença que pode ser mais teatral, em muitos momentos, com a relação do espaço, com o falar com as pessoas e o que falar e o que pensar: “Então tá bom, então eu vou assumir. Como tenho timidez de falar com as pessoas nos blocos... nos buracos entre as musicas, posso estruturar um tempo que eu só canto; depois posso trazer um tema relacionado ao show alguma coisa assim, mais estruturada, mais organizada pra falar com o público e tudo bem”. Porque não tem uma regra de ter que ser ultra, hiper espontânea o tempo todo; já que eu preciso me organizar com vários outros recursos pra me sentir segura em cena, tudo bem. Eu sou assim. Não preciso ser despojada o tempo todo, não faz parte de mim.

As palavras de Luanah indicam que o senso comum do ator talentoso e espontâneo de alguma forma a atingia nos processos em que a utilização de recursos, atividade tão cara a ela como meio de expressão da sua atividade criadora, era desestimulada:

E em vários processos que eu passei, cada um conduz de um jeito, tem gente que é mais do teatro físico, tem gente que quer uma coisa mais realista, tem gente que quer... então: “ai não, não importa”, “não, não pensem nisso”, “não pensem em criar subtexto”, “não pensem em nada...” e “isso não é válido e tal”... e durante muito tempo eu ficava brigando comigo, porque precisava de tudo isso que te falei pra armar, ter esse arsenal todo pra me colocar em cena. Quando alguém falava que alguma coisa que pra mim era importante, que como eu pensava não servia, ficava me forçando a caber num lugarzinho ali, a trabalhar suado pra atingir determinado resultado que fosse satisfatório pro outro e jogava fora, e ficava pensando porque eu não conseguia fazer ou algo assim...

Evidentemente, a direção de um trabalho pode decidir por deixar o ator em um estado mais vulnerável propositalmente, pela necessidade da linguagem trabalhada, ou impedir que o ator utilize recursos cristalizados em alguma estética ou estilo determinados, mas de qualquer

maneira o que a observação de Luanah deixa transparecer é a concepção de achar que sua necessidade de estruturar o próprio trabalho fazia dela uma atriz menos talentosa, “que não conseguia fazer ou algo assim...” como uma artista sem vocação para a linguagem teatral. Este é um sentimento comum na observação de *Sobrete* e *Baixos Cômicos*; eu também sentia isso até desenvolver um olhar mais aguçado sobre o ofício do ator e a prática teatral, conquistado pela experiência de atuar como atriz e como assistente de direção. A imposição de modelos, a admiração por determinado tipo de atuação ou um trabalho que enfoca o resultado, preterindo a investigação atenta do processo artístico e criador são armadilhas que impedem a manifestação da intuição e da criatividade de forma genuína. Nesse sentido, a abordagem dos *temperamentos artísticos* pode significar para o ator um processo de autoconhecimento e afirmação:

Eu me assumi como atriz por conta disso, foi de fato, olhar e falar “ok”. Confirmar algumas certezas e dar mais valor pra aquilo que eu fazia, mais atenção, querer trabalhar com mais minúcia, com mais prazer, mas me assumir como atriz mesmo: “Dentro disso eu posso fazer isso aqui”. O que eu ouvi de outros diretores, em outros processos e tal, foi válido, mas eu não me sentia legitimada, como se eu não tivesse espaço, e me assumindo como *Sobrete* eu percebi que tenho espaço sim, eu tenho espaço nessa linguagem chamada teatro.

A Experiência da vida é a pergunta
Experimento 7: Imperatriz - Primavera 1991.2007.2011
Luanah Cruz. Foto: Carol Moraes

O Outro pé da sereia
Luanah Cruz e Mônica Augusto
Foto: Gustavo Porto

Luanah demonstrou nas oficinas realizadas no Espaço dos Fofos uma capacidade de expressar movimentos muito sutis na transformação de estados cênicos que potencializam a criação de novas atmosferas e dão profundidade à composição da personagem-tipo. Exemplo disso foi uma cena do texto *Feia*, de Paulo de Magalhães, em que Luanah, assumindo o papel de Maria da Graça, a feia do título da peça que como a Gata Borralheira dos contos de fadas é humilhada pelas irmãs, imprimia à personagem desta comédia traços patéticos que transitavam pelo universo cômico e o dramático com fluidez e coerência, conferindo complexidade à personagem-tipo e às situações apresentadas. Essa sutileza que torna complexa e profunda uma expressão artística elaborada através de recursos concretos e previamente imaginados (como as imagens que Erica concebe para perseguir depois, durante o trabalho de composição) é representativa de uma visão que considera a forma, ou a convenção, como uma armação que deve ser sustentada por diversos vetores que tensionam, estiram e articulam os elementos que a constituem.

Feia – Rebecca Momo, Luanah Cruz e Vanessa Garcia
Foto: acervo Cia. Os Fofos Encenam

Feia – Luanah Cruz
Foto: acervo Cia. Os Fofos Encenam

A experiência com a linguagem do circo-teatro inspirou Luanah a desenvolver um vocabulário próprio a partir do reconhecimento de elementos primordiais no seu modo de atuação, elementos que a performer celebra na exposição de sua poética pessoal:

O pessoal da performance diz que “ah, performance você não ensaia, você não isso, não aquilo”, mas eu sempre fui super organizada em como criar as coisas, e depois de saber o *tipo* e fazer o treinamento, comecei a colocar isso não só como resultante, mas dentro da própria estrutura do trabalho que é mostrado pro público, assumindo isso de fato. A minha personalidade, as minhas personas, nas performances, elas também começaram a ter essa característica. Que ambiente preciso criar, como trago isso pro público também, os elementos... o tempo, o ritmo, a relação com o espaço que é mais marcada, eu comecei a evidenciar, e isso trouxe uma qualidade pro meu trabalho muito maior.

Carregamento, intervenção urbana com Grupo ETC - Avenida Paulista (2015)
Luanah Cruz e Julia Oliveira
Fotos Ana Castelo

Segundo Luanah, a abordagem dos *temperamentos artísticos* desenvolve uma qualidade de observação que se empenha no relacionamento artístico com o outro através de uma postura que não julga as necessidades expressivas a partir de um critério valorativo, considerando, antes, as múltiplas formas de expressão de uma atividade criadora:

Percebo que tem um divisor de águas aqui, na minha relação de escuta e entendimento do outro. (...) Eu sou o que eu sou, e isso faz parte do todo. Todo mundo pode ser o que é, todo mundo tem o seu melhor pra dar, e todo mundo se apoia.

A experiência dessa *Sobrete* atriz, cantora e performer revela que a consciência sobre o próprio modo de operar artisticamente mostrou-se como um farol que orienta o desdobramento da sua trajetória:

Acho que por tornar as coisas mais claras, pelo menos pra mim, mais definidas, isso me trouxe também uma maior responsabilidade. (...) Quando temos clareza das estratégias que tem pra jogar, você se torna um jogador mais íntegro e o jogo fica mais prazeroso.

4.3 – Paula Hemsí e a cartografia da cena ⁶⁹

A atriz Paula Hemsí, integrante da Companhia de teatro Academia de Palhaços, conheceu o trabalho de Neves ainda na Universidade, em 2008, quando estava no terceiro ano do curso de Artes Cênicas da UNICAMP, que recebeu o diretor para um período de oficinas sobre circo-teatro. Ao narrar o contexto do encontro com o trabalho de Neves, Paula revela que a descoberta do próprio *temperamento artístico* aconteceu diretamente através da compreensão da sua função no jogo cênico:

Tinha acabado de entrar no grupo Academia de Palhaços como atriz e a tônica da companhia ainda era o estudo em cima da figura do palhaço. Para mim, era absolutamente desesperador ter que fazer graça. Nunca me achei engraçada e a posição de precisar fazer os outros rirem me dava calafrios. Quando o Fernando Neves veio nos assistir e falou “mas vocês estão fazendo tudo errado! Aqui só tem augusto, cadê os brancos?” e nos contou um pouco sobre a dupla de palhaços e a função do escada, um peso saiu de mim. Entendi. É isso! Eu seguramente não era aquela figura anárquica e cômica. Não. Eu era a outra figura.

Espetáculo Academia de Palhaços se apresenta – Paula Hemsí e Laíza Dantas
Foto: Bruno Andreoli

A necessidade de criar estruturas e estratégias para expressão artística se manifesta na trajetória de Paula de modo engenhoso e lúdico, através de um olhar positivo da sua inventividade e do seu “lugar” na cena:

⁶⁹ As palavras de Paula Hemsí fazem parte de um texto elaborado pela atriz a pedido da autora.

Gostava de pensar a cena. Desde o teatro amador. Gostava de criar cenas com procedimentos diferentes (então vamos fazer essa cena com mais atores do que personagens e ver no que dá, ou menos, ou outros desafios impostos ao jogo de criação cênica para deixar a cena em si mais interessante) e na maioria das vezes não estar no lugar central. Gostava de ajudar a construir a coisa pelas beiradas. Beiradas importantíssimas, diga-se de passagem.

A assunção voluntária, desde as primeiras experiências, de funções correspondentes as de uma *Sobrete* e, mais tarde, o reconhecimento de que as características que definiam o seu *temperamento artístico* afirmavam as suas aptidões e interesses, possibilitou que Paula desenvolvesse um olhar sagaz para o funcionamento da cena e uma objetividade em ativar os mecanismos de que necessita para o enfrentamento do jogo:

Saber-me *Sobrete* e experimentar o exercício desta função na estrutura do circo-teatro me trouxe uma grande segurança cênica. Uma autoconfiança de saber que é só entrar em cena e fazer o que tem que ser feito. É simples, no fundo. Basta fazer o que tem que ser feito.

O Maravilhoso Teatro Mambembe do Doutor Fracassa – Paula Hemi, Laíza Dantas, Breno Tavares, Bruno Spitaletti e Rodrigo Pocidônio. Foto: Lígia Jardim.

A Academia de Palhaços se profissionalizou e seguiu com a pesquisa sobre o universo dos palhaços e o circo-teatro brasileiro, convidando Neves para dirigir o espetáculo *O Mistério Bufo*, de Vladimir Maiakóvski, que estreou em 2011. A Cia., desde então, passou a atuar profissionalmente, integrando-se ao contexto dos teatros de grupo na cidade de São Paulo, onde desenvolveu, sob a direção de Neves e com patrocínio da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, o projeto *O Maravilhoso Teatro Ambulante da Academia de Palhaços* que montou sobre uma Kombi-palco, cinco espetáculos de rua que foram

apresentados nos bairros da cidade.⁷⁰ Os integrantes da Cia., Paula Hemsí, Laíza Dantas e Rodrigo Pocidônio, trabalharam também, por quatro meses, no Circo de Teatro Tubinho, onde puderam experimentar um modo de atuação que se diferenciava da prática desenvolvida nos processos dirigidos por Neves por se fundamentar em ensaios que eram, antes de tudo, combinações do que aconteceria em cena, servindo a uma atividade que apresentava cotidianamente espetáculos diferentes. O próprio reconhecimento do seu *temperamento artístico* serviu de recurso para que Paula enfrentasse o desafio de uma atuação fundamentada, prioritariamente, no que seria construído no embate com o público:

Durante os meses que trabalhei no circo, a consciência de ser uma *Sobrete* me deu plena segurança para entrar em todos os espetáculos com tranquilidade. Eu sabia qual era minha função em cada espetáculo, decorava os textos com facilidade, entendia onde deveria me posicionar e o tom que deveria dar a cada fala para que o clima da cena se construísse ou a piada do palhaço funcionasse de maneira certa.

O Mistério Bufo: Paula Hemsí. Fotos: Divino Studio

Certamente a atriz tinha consciência das necessidades e especificidades da cena e das estratégias que deveria acionar para o cumprimento da sua função, o que a habilitava para responder rapidamente quando era solicitada. O Circo de Teatro Tubinho apresenta um

⁷⁰ Os espetáculos montados foram: uma adaptação de *O Mambembe*, de Artur Azevedo, que passou a se chamar *O Teatro Mambembe do Doutor Fracassa*; o melodrama *Lágrimas de Mãe*, de José Soares; a comédia *As Desgraças de uma criança*, de Martins Pena; a pantomima *Nosferatu, o vampiro das trevas*, criada pelo grupo a partir dos filmes *Nosferatu - eine Symphonie des Grauens* (1922), dirigido por Friedrich W. Murnau e *Nosferatu - Phantom der Nacht* (1979), de Werner Herzog; e uma adaptação, também feita pelo grupo, da Paixão de Cristo que foi nomeada *A Paixão de Cristo segundo São Rubinho*, em homenagem ao professor Rubens Brito. O projeto foi realizado em 2014 e no primeiro mês de apresentação um incêndio destruiu a Kombi-palco com parte do cenário das peças. No ano seguinte, 2015, o projeto foi refeito. No período entre esta retomada, Paula Hemsí, Laíza Dantas e Rodrigo Pocidônio, trabalharam por quatro meses no Circo de Teatro Tubinho.

espetáculo por noite, normalmente seguido de uma entrada⁷¹ de palhaço, que são esquetes curtos, improvisados a partir de uma estrutura prévia, organizada principalmente em torno de um repertório oral de piadas. A relação das peças e a escalação do elenco são feitas semanalmente: geralmente na segunda ou terça-feira à noite se estabelece a organização da semana que terá início na quinta-feira, após a folga semanal feita na quarta-feira. Para os artistas do Circo, é natural a participação nas entradas, que todos conhecem com alguma intimidade, por isso a decisão (sempre tomada por Zeca, assim como a relação das peças e a escalação do elenco) de que entrada será feita é tomada, normalmente, no mesmo dia, ou até na hora do espetáculo, o que permite que Zeca sinta a reação do público durante a peça e decida a sequência da apresentação. Essa prática é mais assustadora e arriscada para os atores que chegam no Circo, porque por mais que tenham o treino do jogo improvisado, eles não conhecem o repertório de piadas que será utilizado. Através do relato de Paula sobre uma circunstância em que foi escalada para participar de uma entrada e que se deu conta, em cima da hora, de que deveria assumir uma função importante no desenvolvimento da improvisação (a de escada), podemos ter a dimensão da importância de como a consciência da estrutura da cena assume relevância para o modo de operar racional e organizado da *Sobrete*, e das estratégias de que ela se serve para garantir o cumprimento da sua função:

A primeira entrada que fiz no Circo talvez retrate bem esse lugar de *Sobrete*: vi que eu e o Rodrigo estaríamos na entrada do dia e como, de maneira geral, infelizmente o homem costuma ser o escada do palhaço e a mulher apenas um acessório, quase sempre no lugar da “gostosa” ou da “feia”, fiquei tranquila que seria algo simples. Pouco tempo antes de abrir a porta para o público, enquanto eu me preparava para estourar umas pipocas, o Rodrigo chega pra mim e fala “Você já viu como é a esquete de hoje? Parece que você faz bastante coisa. A Ge⁷² me disse que é bastante coisa.” Gelei. Mas aí pensei “não é possível que seja assim tanta coisa, afinal ninguém me falou nada e o público está quase entrando para o espetáculo, que emenda na entrada, se fosse difícil a gente teria pelo menos passado uma vez antes...” corri perguntar pro Zeca como era a entrada e ele começou a falar. Pensei “bom, é só prestar atenção aqui na combinação e fazer”. Mas ele não parava de falar. A entrada era gigantesca e tinham várias deixas super precisas que eu precisava falar, então durante a fala dele tinham vários “aí você fala isso pra eu responder isso” todas escadas precisas para as piadas. Gelei de novo e falei “peraí.” Corri pegar meu caderninho e uma caneta e falei “Começa tudo de novo.” Enquanto ele ia explicando de novo toda a entrada eu anotava

⁷¹ “Desconhece-se a origem do termo ‘entrada’. Ele pode se referir às paradas circenses, efetuadas como formas de divulgação do espetáculo, quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses, esperando que o público adquirisse o ingresso e entrasse no recinto. Outra provável origem do termo diz respeito à brevidade paródica das intervenções dos clowns nos espetáculos equestres. Nesse caso, contudo, o termo equivalente, ‘reprise’, seria o mais adequado, pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas. A participação dos palhaços, assim, seria uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias.” (BOLOGNESI, 2003, p. 103)

⁷² Angelita Vaz, atriz, esposa de Zeca.

loucamente tudo que eu achava importante, com aquela letra garranchosa de quem está correndo para escrever. Quando acabou revisei alguns pontos e corri para estourar pipoca. Nos intervalos do espetáculo dava aquela estudada no caderninho e em um dos intervalos ainda corri falar com o Nicolas⁷³, que sabe muito bem todas as entradas, e conferir se era por aí e se tinha faltado alguma coisa. Ele me falou de algumas outras piadas que o Zeca não tinha falado e anotei para fazê-las também. Estava super nervosa, podia estragar a entrada em vários momentos, principalmente na piada final. Antes de entrar em cena o Zeca falou pra mim e pro Rodrigo, que só entrava no começo, “É só jogar pra cima” e pensei “ai meu deus, tem isso ainda, preciso jogar pra cima”. Bom, aconteceu que a esquete foi ótima, deu tudo certo, todas as piadas rolaram de maneira super precisa e o Zeca ficou bem feliz com a escada. Ufa. Repeti essa entrada outro dia e lógico que estudei no meu caderninho antes. Sobretes.

A atitude de anotar as deixas precisas e estudá-las de maneira pragmática revela a utilização de um recurso técnico para lidar com a possibilidade de poder “estragar a esquete em vários momentos”. A vocação para acionar esses recursos pode ser compreendida como característica de um *temperamento artístico* que requer a consciência do todo para criar as estratégias que permitirão o exercício esmerado da função que lhe foi atribuída. É interessante notar, sob esse aspecto, que a *Sobrete* opera diferentemente de um *Cômico*, por exemplo, como o ator Rodrigo Pocidônio, que se dispõe ao jogo apostando no impulso das relações que o estabelecem, como revela o depoimento de Paula:

Eu sempre decorava os textos quase em sua totalidade antes do primeiro ensaio enquanto o Rodrigo dava aquela decorada mais ou menos e muitas vezes na hora apostava e segurava no carão. Saber o texto e a estrutura do espetáculo, saber o meu lugar ali me dava a segurança de entrar e fazer o que tinha de ser feito para a peça acontecer.

Atento para o fato de que a escolha por decorar todo o texto revela, antes, uma necessidade, do que uma maior responsabilidade profissional se comparada à atitude de Rodrigo, pois o espetáculo não é criado a partir do rigor do texto, da marcação, etc., como observamos que acontece na Cia. Os Fofos Encenam, e sim através do jogo estruturado a partir do arsenal técnico e do repertório dos atores, acostumados a uma atividade artística cotidiana de embate com o público.

⁷³ Nicolas Alexandre, ator, sobrinho de Zeca.

Paula Hensi e Zeca, o palhaço Tubinho
Foto: Cintia Roma

O que interessa ressaltar na atuação de Paula é a necessidade de elaboração de uma cartografia da cena, que confere objetividade ao acionamento e criação de recursos que a atriz utiliza e apura no decorrer da sua trajetória. Essa vocação para arquitetura cênica se expressa, também, no trabalho que a atriz desenvolve como iluminadora, tanto em espetáculos da Academia de Palhaços quanto em outros coletivos teatrais. O prazer de trabalhar a atuação diretamente integrada à construção da cena é, cada vez mais, reconhecido pela atriz:

Meu lance sempre foi a cena. Construir a cena. Mesmo em improvisações sozinhas, buscava encontrar algum tipo de jogo, nunca me prendia na minha figura, sabe? E desde os já distantes anos do teatro amador não me importava muito em qual papel pegar nos espetáculos. Claro que tinha lá minhas preferências (e na maioria das vezes não era pelo protagonista, olha só!) mas, em geral, era pelas cenas interessantes que aquele personagem faria, mais do que pelo quanto ele falava (como muita gente acabava querendo) ou pela importância dele no espetáculo. Também desde criança não me importava muito com a escolha do texto a ser montado. Para mim o interessante era contar uma história. Qualquer história. Sempre gostei de exercícios que punham o jogo da cena em evidência, como “façam essa cena que tem três personagens mas com oito atores”, ou coisas do gênero.

Descobrir-se *Sobrete* significou para Paula o reconhecimento de uma natureza criadora que potencializou o desenvolvimento de habilidades e aptidões que estavam à espreita e libertou a atriz de uma leitura “menos inspirada” do próprio trabalho, conforme a discussão levantada sobre o talento e a espontaneidade:

Com certeza essa clareza do meu jeito de lidar com a cena me traz uma tranquilidade e me ajuda a achar caminhos na criação cênica. No grupo, principalmente, em que trabalho sempre com dois comicos, é bacana e

tranquilizante muitas vezes saber que meu tempo de criação é diferente do deles, entender que vou construindo a coisa aos poucos, em geral, à medida que vou entendendo o todo. Mesmo quando trabalhamos no circo em que não há muito esse tempo de entender o todo, me pareceu diferente nossas maneiras de lidar com os materiais. Saber-me *Sobrete* me fez entender meu lugar na cena. Lugar que eu sempre flertei.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aproveitando a metáfora da cartografia utilizada para enfocar a face da *Sobrete* revelada pela atriz Paula Hemsí, acredito que esta dissertação de mestrado é, pra mim, o mapa de uma trajetória, não da Cia. Os Fofos Encenam, mas do pensamento que desabrochou no solo cultivado pela Cia. a partir do diálogo com o circo-teatro brasileiro; um pensamento individual que se construiu na interação com uma linguagem teatral, através da condução do diretor Fernando Neves, da minha própria atuação como atriz, da relação com os parceiros de cena, da observação da atuação dos atores com quem trabalhei nas assistências de direção dos trabalhos dirigidos por Neves e dos atores que participaram das nossas oficinas. Para me localizar em meio às experiências vividas desde 2003 na Cia. e entender a minha função como beneficiária de um legado artístico que me fez reconhecer aptidões próprias e potencialidades latentes era preciso abrir o mapa e ter a dimensão do todo. Quais os caminhos que possibilitaram o florescimento da linguagem trabalhada na Cia. Os Fofos Encenam? Que vestígios podemos encontrar desses caminhos nas escolhas que definiram o diálogo com uma tradição? Pesquisamos o teatro popular, é teatro popular o que fazemos? Em que medida o fruto desse diálogo exhibe a semente que o germinou e que sementes dará esse novo fruto?

A percepção que aspira o entendimento do todo, para só então, poder olhar para si mesma me fez observar a trajetória “de cima”, pairar sobre a linguagem e as armações que tensionavam o diálogo com a tradição, porém enxergando os movimentos internos ou profundos. Quando me arrisco a pousar, e olhar para o ponto onde eu estaria, para o lugar designado pelo meu próprio *temperamento artístico*, ainda o faço sem plantar os pés inteiramente no chão: olhar para outras *Sobretes* é tentar me entender a partir dos seus movimentos, é considerar que nenhum movimento acontece sozinho.

Espero que outros, ao lerem este trabalho, possam também usufruir deste voo, considerando, antes de tudo, a dinâmica deste movimento.

BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Paulo. *A tradição crítica brasileira migrou e renasce na cena redesenhada por coletivos de pesquisa e intervenção teatral*, entrevista a Beth Néspoli. In: *Camarim*, ano 11, nº41, 1º semestre de 2008.

BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

_____. *Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas*, In Revista do patrimônio Brasileiro, n. 29, 2001.

_____. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

_____. O antigo e o moderno no teatro brasileiro. In: *Teatro brasileiro no século XX. Cadernos de Pesquisa em Teatro: Bibliografia*. Rio de Janeiro, Uni-Rio; Centro de Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação; Mestrado em Teatro, n.1,p. 11-18, jul. 1996

BRITO, Rubens de Souza. *O Grupo de Teatro Mambembe e o Circo-Teatro*. Revista Sala Preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, n.6, 2006.

CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *As Várias Faces Do Melodrama*. Brasa - New Orleans Louisiana, 27-29 March 2008. Disponível em: <http://docplayer.com.br/21241081-As-varias-faces-do-melodrama.html> Acesso em 25/02/2015.

_____. *A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto*. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. Outubro, novembro, dezembro de 2006, v. 3, Ano III, nº4.

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria. Teatro de Grupo: modelo de organização e geração de poéticas. Disponível em:

<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QNp2CV3-3cQJ:files.discutindoateticanoteatro.webnode.com/200000061-3758138524/TEATRO%2520DE%2520GRUPO.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> > Acesso em 18/07/2016.

CARVALHO, José Jorge de. *O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna*. In: Revista *O Percevejo* – Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/UniRio, Ano 8. Nº 8, 2000.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse – Bordas, 1998.

DUARTE, Fernanda Jannuzzelli. *Circo-Teatro através dos tempos: Cena e Atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2015.

FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBURG, J. e FARIA, João Roberto (projeto e planejamento editorial). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FERRAZ, Ana Lúcia. *Inovação e tradição no Circo-Teatro brasileiro*. In: Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em: www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Ana%20Lucia%20Marques%20Camargo%20Ferraz.pdf. Acesso em 21 de setembro de 2016.

FERREIRA, Carlos Ataíde. *Epístola a Os Fofos: Artes Cênicas, Espiritualidade e Ciência na “Festanção” Terra de Santo de Os Fofos Encenam*. São Paulo: Dissertação de mestrado, UNESP, 2013.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o Gênero e Sua Permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Glória Cusumano (orgs.). *O teatro no Século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

MACHADO, Bernardo Fonseca. A pesquisa em teatro: uma convenção. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 4, 2012/2013.

Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=82>. Acesso em: 24/05/2016.

METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MORENO, Newton Fábio Cavalcanti. *Teatro de uma Saudade: Experiências de memória brasileira em “Assombrações do Recife Velho” e “Memória da Cana”*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

POLIAKOV, Stéphane. *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition*. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. França : Actes Sud - Papier, 2006

RABETTI, Beti. *Memória e Culturas do "Popular" no Teatro: o Típico e as Técnicas*. In: Revista *O Percevejo* – Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/UniRio, Ano 8. Nº 8, 2000.

_____. *Teatro e comichadas 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco, 1948.

_____. *Escola Teatral de Ensaíadores*. Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954.

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

ROUBINE, Jean- Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

_____. *Circo-Teatro é teatro no Circo*. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/historia/Erminia_Silva_-_Circo-Teatro_e_teatro_no_Circo.pdf> Acesso em: 21/04/2016.

SILVA, Daniel Marques da. *Precisa arte e engenho até: a composição do personagem-tipo através da burleta de Luiz Peixoto*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 1998.

_____. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UNIRIO, 2004.

SILVA, Armando Sérgio. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. *De um trabalhador sobre o seu trabalho*. Revista Teatro. São Paulo, nº 1, jun. 1980.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês (século XVIII)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo : Perspectiva, 2005.

VICTORINO, Eduardo. *Para ser Ator*. São Paulo: Livraria Teixeira, 4ª Ed., 1951.

Anexos

Apresentação do repertório de espetáculos montados na Cia. Os Fofos Encenam a partir do diálogo com a tradição do circo-teatro brasileiro:

***A Mulher do Trem* (2003)**

Sinopse:

A Mulher do Trem tem como cenário a sala de visitas de uma casa da classe média carioca de meados do século XX. No dia do casamento dos personagens centrais, o noivo, mais velho do que a noiva, aconselha o sogro a ser mais enérgico com a esposa, porque considera a sogra uma ditadora. Ele conta também suas aventuras de solteiro, enfatizando o caso que teve com uma mulher misteriosa, em um trem que fazia o percurso Rio – São Paulo. Revela que essa mulher sempre foi um mistério em sua vida pois nunca chegou a ver seu rosto ocultado por um chapéu.

A sogra, que ouve tudo escondida, planeja uma vingança: depois da cerimônia, revela ao genro ser ela a mulher do trem, e que sua única filha é fruto daquele encontro. O conflito está armado pois estamos diante de um caso em que o marido acha que é o pai da esposa.

Ficha Técnica:

texto

Maurice Hennequin e Georges Mitchell

direção

Fernando Neves

direção musical e pianista

Fernando Esteves

arranjo da música Belo Par

Pedro Paulo Bogossian

elenco original

Alex Gruli, Carlos Ataíde, Carol Badra, Eduardo Reyes, José Roberto Jardim, Katia Daher, Marcelo Andrade Stella Tobar, Newton Moreno e Silvia Poggetti.

atores que entraram no espetáculo ao longo da trajetória de apresentação

Cris Rocha, Erica Montanheiro, Fernando Neves, Paulo de Pontes, Rodrigo Pocidônio, Silvia Poggetti, e Zé Valdir

cenário

Leopoldo Pacheco e Marcelo Andrade

figurino

Carol Badra e Leopoldo Pacheco

Iluminação

Eduardo Reyes

direção de produção

Eduardo Reyes

Fernando Esteves, Carol Badra e Newton Moreno
Foto: Ligia Jardim

Stella Tobar e Newton Moreno
Foto: Ligia Jardim

Paulo de Pontes, Cris Rocha e Alex Gruli
Foto: Cia. Os Fofos Encenam

Paulo de Pontes, Carol Badra e Bruno Spitaletti. Foto: Ligia Jardim

Ferro em Brasa* (2006)*Sinopse:**

Ambientada numa aldeia portuguesa do começo do século passado, a trama envolve honra familiar, traição, diferenças sociais e a condição feminina em uma sociedade machista e conservadora.

A aldeã Judite, às vésperas do seu casamento com o fidalgo Júlio, percebe que ele não a ama mais. Júlio acaba se apaixonando por Margarida, mãe de Judite. Ao flagrar a mulher ao lado do futuro genro, o marido traído decide matar o casal de maneira cruel, levando a jovem noiva à loucura.

Ficha Técnica:**texto**

Antonio Sampaio

concepção geral e encenação

Fernando Neves

adaptação

Newton Moreno

elenco

Alex Gruli, Carlos Ataíde, Carol Badra, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, José Roberto Jardim, Kátia Daher, Marcelo Andrade, Stella Tobar, Paulo de Pontes e Zé Valdir

atores substitutos

Chico Carvalho e Eliot Tosta

direção musical e pianista

Fernando Esteves

figurino

Leopoldo Pacheco e Carol Badra

costureira

Zezé de Castro

cenário

Leopoldo Pacheco e Marcelo Andrade

pintura do telão

Leopoldo Pacheco e Marcelo Andrade

adereços

Marcelo Andrade

iluminação

Eduardo Reyes

maquiagem

Leopoldo Pacheco

design gráfico

Eduardo Reyes e Frederico Hernandez

direção de produção

Eduardo Reyes

Carlos Ataíde, Marcelo Andrade, Kátia Daher, Alex Gruli, Cris Rocha, José Roberto Jardim, Erica Montanheiro e Carol Badra. Foto: Ligia Jardim

José Roberto Jardim e Eduardo Reyes
Foto: Ligia Jardim

Carol Badra, José Roberto Jardim e Eduardo Reyes
Foto: Ligia Jardim

Projeto Baú da Arethuzza (2013)

Antes do Enterro do Anão – Pantomima

Sinopse:

Durante uma apresentação, o anão proprietário de um circo é misteriosamente assassinado com um tiro às vistas da plateia, em pleno picadeiro. Utilizando-se do recurso de *flashback*, o espetáculo mostrará os momentos que antecederam o crime, revelando o cotidiano daquela família circense e as possíveis razões que cada integrante da companhia teria para assassinar o anão.

Ficha Técnica:

roteiro

Os Fofos Encenam

direção

Fernando Neves

direção musical

Fernando Esteves

assistente de direção

Paula Hemsí

elenco

Carlos Ataíde, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Katia Daher, Marcelo Andrade, Paulo de Pontes, Stella Tobar e Zé Valdir

atrizes substitutas

Laíza Dantas e Paula Hemsí

consultoria artística

Antonio Santoro

espaço cênico

Fernando Neves, Marcelo Andrade e Zé Valdir

iluminação

Eduardo Reyes e Paula Hemsí

figurino

Bruno Spitaletti

fotografia de cena

Amanda Vieira

direção de produção

Eduardo Reyes

Em pé: José Valdir, Eduardo Reyes, Laíza Dantas, Erica Montanheiro, Marcelo Andrade e Carlos Ataíde
Sentadas: Kátia Daher e Cris Rocha. Anão: Paulo de Pontes. Foto: Claudio Papper

Kátia Daher e Paulo de Pontes. Foto: Claudio Papper

Erica Montanheiro, Marcelo Andrade, Kátia Daher, Cris Rocha e
Paulo de Pontes
Foto: Claudio Papper

Vancê não viu minha fia? - Musical Caipira**Sinopse:**

Vancê não viu minha fia? apresenta uma família do interior de Minas Gerais à procura de sua filha que fugiu com um artista. Chegando ao Rio de Janeiro se dirigem ao Cabaré Colombo onde encontram Berta, a filha fugida, integrando o elenco do espetáculo. Após uma ligeira confusão, decidem casar a filha com o seu raptor.

Ficha Técnica:**texto**

Leonel Rocha

adaptação e direção

Fernando Neves

direção musical

Fernanda Maia

assistente de direção

Paula Hemsí

piano

Fernando Esteves

percussão

Alberto Sodré

elenco

Carlos Ataíde, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Katia Daher, Marcelo Andrade, Paulo de Pontes, Stella Tobar e Zé Valdir

consultoria artística

Antonio Santoro

espaço cênico

Fernando Neves, Marcelo Andrade e Zé Valdir

iluminação

Eduardo Reyes e Paula Hemsí

figurino

Bruno Spitaletti

direção de produção

Eduardo Reyes

Paulo de Pontes, Eduardo Reyes, Kátia Daher, Marcelo Andrade e Cris Rocha. Ao fundo, o músico Fernando Esteves
Foto: Ligia Jardim

Cris Rocha, Eduardo Reyes e Marcelo Andrade
Foto: Ligia Jardim

Marcelo Andrade, Kátia Daher, Carlos Ataíde e Erica Montanheiro
Foto: Ligia Jardim

A ré misteriosa – Melodrama Policial

Sinopse:

A ré misteriosa conta a história de uma mulher casada com um rico e importante juiz de direito que tem seu caso extraconjugal descoberto pela sogra. Chantageada, abandona o marido e o filho pequeno. Tempos depois tenta voltar ao lar, mas é rejeitada e, na marginalidade, acaba cometendo um crime. Em seu julgamento, oculta a própria identidade e o motivo do crime, pois matara o amante porque ele havia descoberto seu passado e estava disposto a extorquir dinheiro de seu antigo marido. No tribunal, a ré descobre que seu advogado de defesa é o filho que abandonara vinte anos atrás.

Ficha Técnica:

texto original

Alexandre Bisson

tradução

Gomes Cardim

adaptação e direção

Fernando Neves

assistente de direção

Paula Hemsí

direção musical

Fernando Esteves

elenco

Carlos Ataíde, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Katia Daher, Marcelo Andrade, Paulo de Pontes, Rafaela Penteado, Rodrigo Pocidônio, Stella Tobar e Zé Valdir

consultoria artística

Antonio Santoro

espaço cênico

Fernando Neves, Marcelo Andrade e Zé Valdir

iluminação

Eduardo Reyes e Paula Hemsí

figurino

Bruno Spitaletti

direção de produção

Eduardo Reyes

Marcelo Andrade, Cris Rocha e Kátia Daher
Foto: Ligia Jardim

Marcelo Andrade e Cris Rocha
Foto: Ligia Jardim

Kátia Daher e Eduardo Reyes
Foto: Ligia Jardim

Kátia Daher
Foto: Ligia Jardim

Eduardo Reyes, Zé Valdir, Rodrigo Pociidônio, Kátia Daher, Carlos Ataíde e Erica Montanheiro
Foto: Ligia Jardim

Kátia Daher, Stella Tobar e Eduardo Reyes
Foto: Ligia Jardim

A Canção de Bernadete – Melodrama Religioso

Sinopse:

Uma pequena camponesa chamada Bernadette, da cidade de Lourdes, na França, recebe a visita de uma senhora “vinda do céu”. Os moradores da cidade acreditam que a senhora seja a Virgem Maria, e as autoridades locais, que seja uma fantasia criada por uma menina doente. A visão da menina acaba gerando embates entre fé e incredulidade, numa época de apogeu das ideias iluministas.

Ficha Técnica:

texto adaptado do romance original de Franz Werfel

Arethuzza Neves

adaptação para a Cia. Os Fofos Encenam e direção

Fernando Neves

assistente de direção

Paula Hemsí

direção musical

Fernando Esteves

elenco

Carlos Ataíde, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Jonatã Puente, Katia Daher, Lucas Melo, Marcelo Andrade, Paula Hemsí, Paulo de Pontes, Rafaela Penteado, Rodrigo Pociidônio, Stella Tobar e Zé Valdir

consultoria artística

Antonio Santoro

espaço cênico

Fernando Neves, Marcelo Andrade e Zé Valdir

iluminação

Eduardo Reyes e Paula Hemsí

figurino

Bruno Spitaletti

assistência de figurino

Breno Tavares

direção de produção

Eduardo Reyes

Zé Valdir, Erica Montanheiro e Cris Rocha

Stella Tobar, Erica Montanheiro e Rafaela Pentead

Erica Montanheiro e Kátia Daher
Foto: Ligia Jardim

Erica Montanheiro e Kátia Daher
Foto: Ligia Jardim

Zé Valdir e Carlos Ataíde
Foto: Ligia Jardim

Rodrigo Pocidônio e Eduardo Reyes
Foto: Ligia Jardim

Cris Rocha e Erica Montanheiro
Foto: Ligia Jardim

Erica Montanheiro e Cris Rocha
Foto: Ligia Jardim

Dar corda pra se enforcar – Chanchada**Sinopse:**

Negociante rico e ganancioso incentiva seu sobrinho pobre a enriquecer com o dote proveniente do casamento com a amada. Sem saber que a pretendente do sobrinho é a própria filha, o negociante dá conselhos de como proceder no golpe, dando corda para se enforcar.

Ficha Técnica:**autor**

José Joaquim da Silva

adaptação e direção

Fernando Neves

assistente de direção

Paula Hemsí

direção musical

Fernando Esteves

elenco

Breno Tavares, Carlos Ataíde, Cris Rocha, Eduardo Reyes, Erica Montanheiro, Katia Daher, Marcelo Andrade, Paulo de Pontes, Stella Tobar e Zé Valdir

atrizes substitutas

Carol Badra, Laíza Dantas, Paula Hemsí e Rafaela Penteado

espaço cênico

Fernando Neves, Marcelo Andrade e Zé Valdir

iluminação

Eduardo Reyes e Paula Hemsí

figurino

Bruno Spitaletti

assistência de figurino

Breno Tavares

direção de produção

Eduardo Reyes

Stella Tobar, Marcelo Andrade e Paulo de Pontes
Foto: Ligia Jardim

Eduardo Reyes e Stella Tobar
Foto: Ligia Jardim

Eduardo Reyes e Carlos Ataíde
Foto: Ligia Jardim

Rafaela Penteado, Carlos Ataíde e Cris Rocha
Foto: Ligia Jardim

Kátia Daher e Erica Montanheiro
Foto: Ligia Jardim

Erica Montanheiro e Kátia Daher
Foto: Ligia Jardim

Breno Tavares, Paulo de Pontes e Zé Valdir
Foto: Ligia Jardim

Paulo de Pontes
Foto: Ligia Jardim