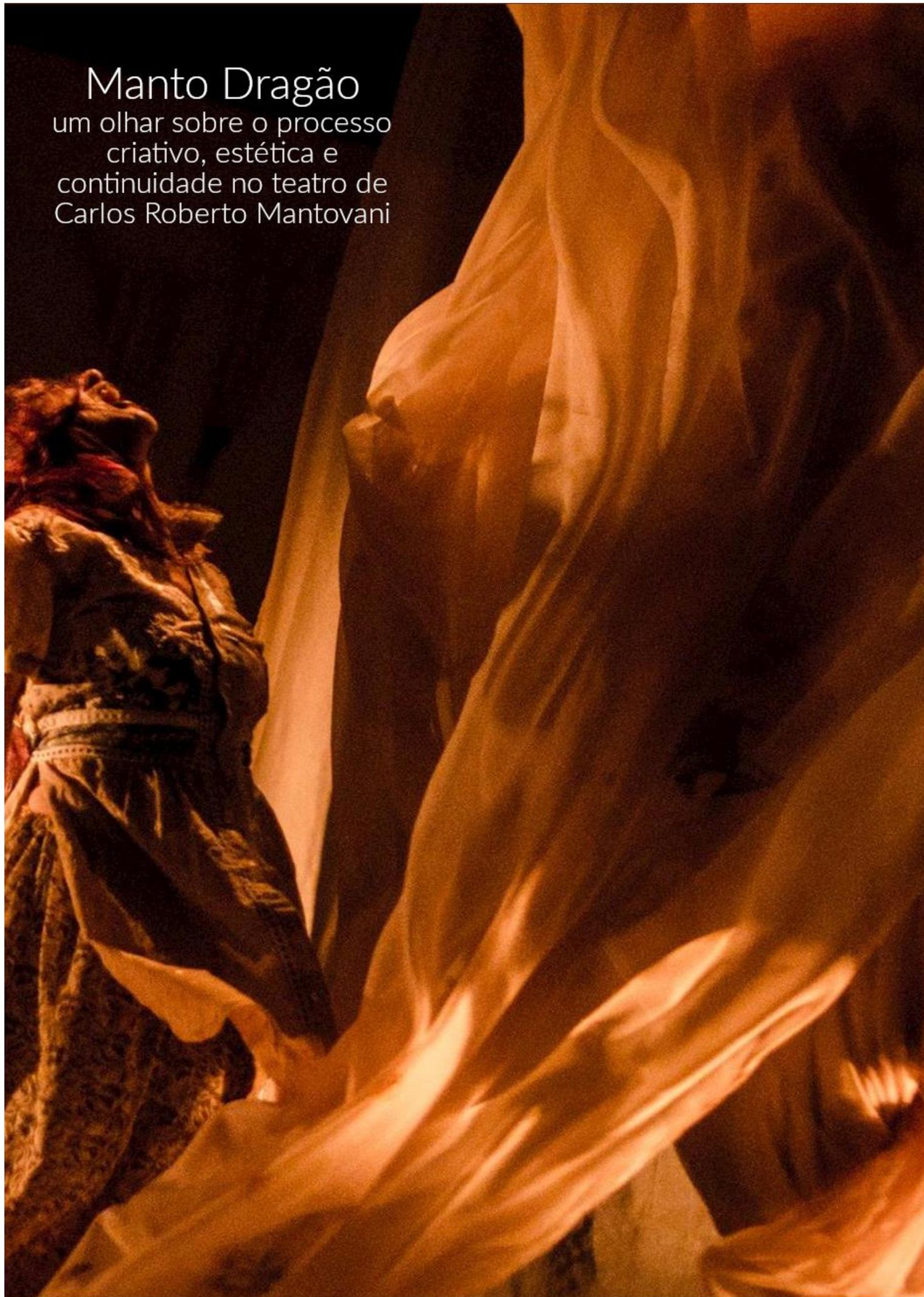


Manto Dragão

um olhar sobre o processo
criativo, estética e
continuidade no teatro de
Carlos Roberto Mantovani



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RENATA SIMÕES SOARES

MANTO DRAGÃO:

Um olhar sobre o processo criativo, estética e continuidade no teatro de Carlos Roberto
Mantovani

2021

RENATA SIMÕES SOARES

MANTO DRAGÃO:

Um olhar sobre o processo criativo, estética e continuidade no teatro de Carlos Roberto Mantovani

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Andréia Vieira
Abdelnur Camargo

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Soares, Renata Simões

Manto Dragão: Um olhar sobre o processo criativo, estética e continuidade no teatro de Carlos Roberto Mantovani / Renata Simões Soares; orientadora, Andréia Vieira Abdelnur Camargo. - São Paulo, 2021.
160 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Memória. 2. Crítica de Processo. 3. Teatro Sorocabano. 4. Carlos Roberto Mantovani. I. Vieira Abdelnur Camargo, Andréia . II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Soares, Renata Simões. **Manto Dragão: Um olhar sobre o processo criativo, estética e continuidade no teatro de Carlos Roberto Mantovani.** Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Ao mestre que tanto me ensinou, dedico, com amor, este retrato de sua história.

Agradecimentos

Agradeço de coração à melhor orientadora, a Profa Dra Andréia Vieira Abdelnur Camargo - Andréia Nhur - que esteve sempre disponível, atenciosa e rápida, foi fonte, foi ponte, e direcionou sempre com precisão e acolhimento. Agradeço a meus pais, Orlando Simões Soares e Beatriz E. Teixeira de C. Soares, irmã, Sílvia Simões Soares, e filhote, Gael Grazzini Soares Basso, pelo apoio incondicional em todas as empreitadas. A minhas parceiras de mestrado, Lúcia Kakazu e Beatriz Rangel, pelas trocas, apoio e abraços virtuais. A todos os entrevistados, que me atenderam pacientemente todas as vezes que pedi informações. Ao Bruno Lottelli pela co-direção do documentário e pela ajuda no início do mestrado. À Grão Filmes por materializar meu sonho em audiovisual. Aos atores Rodrigo Scarpelli, Quitéria Maria, Marco Antonio Fera, Danny de Oliveira, Luiz Carlos Madureira, Melany Kern, Laura Guedes, Débora Brenga, Danny de Oliveira e Fatima Mantovani por trazerem à vida cenas mantovanianas, e ao figurinista Felipe Cruz por recriar suas imagens com precisão. Agradeço profundamente a Merlin Kern, Aparecida Arruda (in memoriam), Silvana Sarti, Marcos Assaf, Moema Aidar, Maria Ligia Rodrigues Alves, Edeson Souza (Grupo Imagem), Matilde Santos, Rodolfo Amorim e Nanaia de Simas, por confiarem a mim seus tesouros de memória, que ajudaram a construir o acervo online do Manto até aqui (esperamos que ele cresça ainda mais!). Agradeço enormemente à família Mantovani, por permitir que eu adentrasse o universo da memória de seu querido Cabel, especialmente à Fatima, por participar ativamente dos trabalhos. Agradeço às Profas Dras Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo e Cleide Riva Campelo pela leitura atenta e orientações precisas no momento da Qualificação deste trabalho. À Profa Dra Miriam Cristina Carlos Silva e o Prof Dr Felisberto Sabino por se colocarem à disposição no mesmo momento. Agradeço a Tamara Sciré e aos queridos funcionários do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. E, por fim, sou grata à USP, por ser uma universidade pública, reduto do pensamento livre e múltiplo, onde se aprofunda o conhecimento em prol de toda a sociedade.

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.

Walter Benjamin

Resumo

Esta dissertação lança o olhar sobre a obra teatral de Carlos Roberto Mantovani (1950-2003), multiartista da cidade de Sorocaba que, tendo atuado como bailarino, ator, poeta, dramaturgo e artista plástico, avultou-se nas áreas da direção teatral e da formação de artistas. Com o respaldo da teoria da Crítica de Processo, movimentada por Cecília Almeida Salles, estudamos os aspectos de seu processo criativo, utilizando como material de análise fotos e vídeos dos espetáculos, além de extratos de memória de diversos colaboradores. A partir das características descortinadas pelas análises, adentramos o estudo da memória e da transmissibilidade, amparado pelo pensamento de Iuri Lotman (1922-1993) em torno da noção de *texto cultural*, pelo conceito de *citação* utilizado por Isabelle Launay (2013); e, finalmente, pela concepção de *repertório* movimentada por Diana Taylor (2003). Como forma de materialização da estética estudada e aplicação prática dos conceitos, produzimos um filme documental curta-metragem com recriações de cenas pinçadas da obra do diretor. Foi intenção do presente trabalho trazer foco não apenas à trajetória de Mantovani, mas também à história teatral do interior paulista. Assim, colaborando para a visibilização permanente dessa fração da produção interiorana, construímos, a partir dos documentos coletados durante a pesquisa, um acervo online com registros fotográficos, videográficos, dramatúrgicos e jornalísticos das produções do encenador.

Palavras-chave: memória; Crítica de Processo; teatro sorocabano; Carlos Roberto Mantovani.

Abstract

This dissertation examines the theatrical work of Carlos Roberto Mantovani (1950-2003), a multi-artist from the city of Sorocaba who, having worked as a dancer, actor, poet, playwright and visual artist, stood out in the areas of theater direction and training of artists. With the support of the Process Criticism theory, moved by Cecília Almeida Salles, we studied the aspects of his creative process, using photos and videos of the performances as material for analysis, as well as extracts from the memory of several collaborators. Based on the characteristics revealed by the analyzes, we entered the study of memory and transmissibility, supported by the thought of Iuri Lotman (1922-1993) around the notion of *cultural text*, by the concept of *quotation* used by Isabelle Launay (2013); and, finally, by the conception of *repertoire* moved by Diana Taylor (2003). As a way of materializing the studied aesthetics and practical application of the concepts, we produced a short documentary film with recreations of scenes selected from the director's work. It was the intention of this study to bring focus not only to Mantovani's trajectory, but also to the theatrical history of the interior of São Paulo. Thus, contributing to the permanent visibility of this fraction of the interior production, we built, from the documents collected during the research, an online archive with photographic, videographic, dramaturgical and journalistic records of the director's productions.

Keywords: memory; Process Criticism; theater of Sorocaba; Carlos Roberto Mantovani.

Lista de Ilustrações:

Figura 1- Denilto Gomes, Carlos Roberto Mantovani e Janice Vieira, 1973. Foto de ensaio.....	23
Figura 2- Antiga história de uma Antiga Civilização Retratada num Antigo Painel, 1974. Teatro da Ação Social Católica aos fundos da catedral de Sorocaba. Mantovani à direita.....	25
Figura 3- Apresentação na TV Cultura 1974. Mantovani à direita, no alto.	26
Figura 4 - Matéria do jornal Diário de Sorocaba do dia 03/08/80.	34
Figura 5 - Diário Oficial e reportagem do jornal Folha de São Paulo, 1980.....	35
Figura 6 - Foto de arquivo do jornal Cruzeiro do Sul, de Sorocaba. 1980.....	37
Figura 7 - Apresentação dirigida por Mantovani no Festival Terra Rasgada de 1997.....	42
Figura 8 - Espetáculo Recanto dos Cupins, 1992.....	44
Figura 9 - Poema de Carlos Roberto Mantovani.	55
Figura 10 - Poema de Carlos Roberto Mantovani.	56
Figura 11 - Mantovani na performance Preto Velho João de Camargo, 1999.....	58
Figura 12 - Jornal Diário de Sorocaba, 1997.....	62
Figura 13 - Cena do espetáculo O Despertar da Primavera, 2002.	68
Figura 14 - Cena final de Todos os Rios de Guimarães Rosa, 2002. Painéis ao fundo.	69
Figura 15 - Cena do espetáculo Fuenteovejuna (1985 - 1986).....	72
Figura 16 - A Dança dos Camponeses (1567), Pieter Bruegel.....	72
Figura 17 - O Carro de Feno (1512), Hieronymus Bosch.	73
Figura 18 - Imagem do filme Decameron (1971), Pier Paolo Pasolini.	73
Figura 19 - Rascunho de Carlos Roberto Mantovani sobre Fuenteovejuna (1985 – 1986).....	75
Figura 20 - Cena do espetáculo Fuenteovejuna (1985-1986).....	79
Figura 21 - Filipeta do espetáculo Fuenteovejuna (1985-1986).....	79
Figura 22 - Artistas sorocabanos pintam muro para divulgação de Fuenteovejuna (1985-1986).....	80
Figura 23 - Forma utilizada em Fuenteovejuna (1985-1986), inspirada na obra de Pablo Picasso. Edição a partir da figura 21.	81
Figura 24 - Mantovani, à esquerda, conduzindo oficina de feitura de máscaras, década de 1990.	85

Figura 25 - Mantovani conduzindo exercício com atriz em ensaio para a montagem de As Troianas (2000- 2001).....	91
Figura 26 - Reportagem do jornal Cruzeiro do Sul sobre “Proibido Proibir” (1984).	99
Figura 27 - Cena do espetáculo Todos os Rios de Guimarães, 2001- 2002.....	115
Figura 28 - Cena do documentário O Dragão que me Queima, 2019	116
Figura 29 - Cena do espetáculo As Troianas, 2000.....	119
Figura 30 - Cena do espetáculo As Troianas, 2000.....	119
Figura 31 - Cena do espetáculo Agamemnon, 1996-1997.	121
Figura 32 - Cena do documentário O Dragão que me Queima, 2019	122
Figura 33 - Cena do espetáculo Antígona, 1979.	123
Figura 34 - Cena do documentário O Dragão que me Queima, 2019.	124
Figura 35 - Cena do documentário O Dragão que me Queima, 2019.	125
Figura 36- Cena do espetáculo Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani, 2017.....	127
Figura 37- Cena do espetáculo Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani, 2017.....	128
Figura 38 - Cena do espetáculo Era uma vez John, Paul, Ringo e George, 1981 -1982. Débora Brenga é a segunda da direita para a esquerda, abaixada.	134
Figura 39 - Cena do documentário O Dragão que me Queima, 2019.	134
Figura 40 - Cena do espetáculo Fuenteovejuna, 1985 - 1986. Fatima Mantovani à direita.....	135
Figura 41 - Cena do documentário O Dragão que me Queima, 2019.	136
Figura 42 - Carlos Roberto Mantovani e Renata Simões Soares em foto para o filme A Outra Margem, de Joel Yamaji, 2002.	148

Sumário

Introdução	13
Capítulo I - Quem é Carlos Roberto Mantovani?	17
1.1 - Primeiras Pinceladas do Retrato	17
1.2 - Contextos Iniciais	19
1.3 - Teatro e Dança	22
1.4 - Arte e Política	30
1.5 - Viver de Teatro	39
1.6 - Memória de um Nome	47
1.7 - O Pato Preto	50
Capítulo II - Na Trilha da Criação	60
2.1 - Ideias Malucas - Ação Transformadora	61
2.2 - Teatro Paupérrimo - Movimento Tradutório	65
2.3 - Multiartista - Processo de Conhecimento	76
2.3.1 - Um parênteses sobre pedagogia	82
2.4 - Palco fronteira, palavra fuzil - Construção de verdades artísticas	93
2.5 - Pedagogia estética, estética pedagógica - Percurso de Experimentação	101
Capítulo III - O Dragão que me Queima é o Mesmo que me Salva	109
3.1 - Fazendo um filme	109
3.2 - Ilha da Memória	112
3.3 - Estética e Citação	116
3.3.1 - Um parênteses sobre tecido	125
3.3.2 - Um parênteses sobre música	128
3.4 - Multilinguagem e Pedagogia	135
3.5 - Afeto	136
3.6 - Final	141
Conclusão	144
Referências Bibliográficas	149
Sites:	152
Matérias de Jornal:	155
Entrevistas:	156

Introdução

Tenho cá pra mim que o homem sobre quem escrevo não gostaria que esta fosse uma dissertação de mestrado. Penso que ele me mandaria gastar meu tempo com coisa mais importante - ler um livro, criar um projeto, envolver pessoas em alguma atividade artística, talvez. Coisas que ele fazia muito, o tempo todo. Mas como, entre tantas outras coisas, ele me ensinou a ter paixão questionadora e me instigou a ser rebelde, ousei contrariá-lo. Sob o risco de ouvir, se ele pudesse ainda falar, alguns impropérios em sua linguagem “chulo-afetiva”, cometi a ousadia de colocar seus rastros no papel, no ambiente da academia. Com isso, ainda me arrisquei ao perigo de reduzir sua obra ao curto alcance do que meu olhar foi capaz de documentar.

Em minha defesa, resta-me argumentar que, mesmo deixando-o bravo - imagino - estou ainda e sempre seguindo seus conselhos. Para realizar essa afronta acadêmica à sua memória, afinal, sim, li alguns livros, criei projetos e envolvi muitas pessoas em atividades artísticas. Estive no palco, atrás e na frente da câmera, empunhando papel, caneta, gravador. Movimentei espaços públicos, falei com tanta gente... Uma pequena porcentagem do tanto que ele me mostrou ser possível fazer. Parece, portanto, que meu pecado foi aprender demais o que ele passou a vida ensinando. Ele terá de me perdoar.

No entanto, considero que esses argumentos não seriam válidos se o resultado final do estudo fosse algo totalmente dissociado do caráter do estudado - um homem de paixão feérica. De forma que a abordagem destes escritos não poderia ser outra que não um pouco desviante em relação ao que talvez se espere de uma dissertação de mestrado. Meu vínculo com o objeto vem de uma relação de testemunho, de mestre-discípula e de amor. (O que não significa que falte rigor, já que é justamente o afeto que me leva a ele. O rigor, neste caso, é uma premissa para que eu possa ser fiel ao artista cujo retrato tento aqui pintar). Desta maneira, esta pesquisa não deve ser lida a partir de um ponto de vista estritamente historiográfico, apesar de querer contribuir para o panorama da história do teatro. Sendo eu mais uma apaixonada que uma historiadora, tento documentar fatos sem negar que eles perpassam meu próprio corpo e minhas memórias, e que, não detendo uma verdade histórica imparcial (será que ela existe, afinal?), leio tudo o que me chega com o máximo possível de franqueza, e traduzo a partir de minhas possibilidades artístico-reflexivas.

Quero com isso dizer que, além da pesquisadora, está aqui também uma atriz e uma diretora - a atriz que foi aprendiz do artista estudado e a diretora que criou um filme sobre ele. Todos esses olhares compõem este trabalho, que é misto de pesquisa e criação (e talvez todo texto científico tenha lá mesmo o seu grau de invenção). Mas a criação aqui apresentada não é exatamente minha - é toda preenchida de memórias de muitas e muitos que viram e viveram mais do que eu - e quer apenas ser o registro artístico de uma obra grande e potente, em risco de ser silenciada pelo tempo. Combater o apagamento que destrói a memória cultural é o objetivo principal destes escritos, mais do que elaborar teorias, provar hipóteses ou reinventar a roda da pesquisa teatral.

Para explicar melhor as origens desta pesquisa, volto vinte anos no tempo, à época de meus primeiros contatos com o teatro. Entre os anos de 2001 e 2003, na cidade de Sorocaba, interior de São Paulo, participei como atriz de quatro espetáculos dirigidos por Carlos Roberto Mantovani (*Todos os Rios de Guimarães Rosa* - 2001, *O Despertar da Primavera* - 2002, *Com o suor do seu rosto ou Performance dos Anjos* - 2002, *Cortejo do Dia Internacional do Circo* - 2002), do processo de um espetáculo de clown que não chegou a se completar (2003) por conta da sua doença e morte, e de um filme curta-metragem em que atuei ao seu lado (*A Outra Margem*, direção de Joel Yamaji, 2002). Nesses breves três anos, em minha experiência nesses processos de montagem e filmagem, vivenciei uma formação artística sólida e desafiadora, vinda desse diretor, que me acompanhou e marcou nos anos subsequentes.

Durante minha graduação em Artes Cênicas, iniciada em 2004 na USP, os pilares do que eu identificava como sendo o trabalho de Mantovani permaneceram imantando os rumos de meus estudos teóricos, pesquisas e exercícios cênicos das aulas de direção e interpretação. Em 2007, na monografia¹ de conclusão da disciplina de Teoria do Teatro II, ministrada pelo Prof. Antonio Rogério Toscano, fiz uma análise de cenas da montagem do já mencionado espetáculo *O Despertar da Primavera* sob a luz das teorias semiótica de Décio Pignatari e sociológica de Pierre Bourdieu. Meu espetáculo de formatura (*Vento*, auto-direção, USP, 2008) seguiu a estética que desenvolvi a partir dessas análises e, após um ano de elaboração e ensaios, foi apresentado no Teatro Alfredo Mesquita (USP, 2008) e no Teatro da USP (TUSP - Centro Maria Antônia, 2009).

¹ Trabalho não publicado.

É inegável para mim o fato de que a formação que recebi nos poucos anos trabalhando com Mantovani foi determinante em toda a minha trajetória artística posterior. Olhando ao redor, para os colegas que, como eu, começavam no teatro sob o seu direcionamento, vejo que muitos deles alegam o mesmo. Abordar a obra de Carlos Roberto Mantovani em uma pesquisa de mestrado é, portanto, para mim, a maneira de ir a fundo na investigação de algo que foi estruturante profissional, ideológica e afetivamente. É uma forma de conseguir lidar com a falta que sinto desse mestre, colocando em relevância a potência de seu trabalho. Mas é, sobretudo, tentar reparar o descuido que a historiografia do teatro brasileiro tem demonstrado para com os artistas que atuam fora dos grandes centros urbanos do país - obras de vidas inteiras, de relevância imensa, que permanecem invisibilizadas.

Para coroar esta introdução tomada de primeira pessoa e de histórias pessoais, é interessante e oportuno saber da aproximação entre o tema desta pesquisa e sua orientadora; aproximação esta que contribuiu enormemente para que o estudo caminhasse de forma coerente e fluida. A Profa. Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Nhur), como eu, é natural de Sorocaba e, sendo artista que cresceu atuando na cidade, conheceu Carlos Roberto Mantovani e seu trabalho. Além disso, é filha de Janice Vieira e Roberto Gill Camargo - ambos artistas sorocabanos que conviveram de maneira muito próxima com o diretor aqui pesquisado. Janice Vieira foi responsável pelo início de Mantovani no mundo da dança, algo que foi determinante em sua trajetória. Roberto Gill Camargo, como diretor teatral em Sorocaba, foi testemunha de diversos espetáculos do encenador. Assim, não haveria melhor e mais fluido caminho de orientação para esta pesquisa.

A viagem que empreenderemos nestas páginas passará por três estações. Na primeira, o Capítulo I, conheceremos Carlos Roberto Mantovani, suas origens, seus primeiros trabalhos, os desafios enfrentados pelo artista periférico numa cidade de interior; assim como a conquista de seu espaço no cenário artístico, a pluralidade de sua atuação, as ousadias de linguagem e o legado inscrito por ele através de obras, políticas públicas e inúmeros aprendizes.

Seguiremos o percurso no Capítulo II, observando mais atentamente as características marcantes de suas produções, e tentando desvendar o *modus operandi* de seu processo criativo, com ajuda da teoria da Crítica de Processo, capitaneada por Cecília Almeida Salles. Nessa estação, cada aspecto da análise processual colocará em

evidência um fator identitário da criação de Mantovani, fazendo emergir múltiplas formas, cores, texturas e sons.

A terceira e última paisagem de nossa viagem, o Capítulo III, trará a materialização da estética desvelada até o momento, assim como das memórias que a compõem, através do filme curta-metragem realizado por esta pesquisadora acerca de uma seleção de obras do encenador. A partir do dispositivo de recriação de cenas, encontraremos no mecanismo da memória um organismo vivo, que traz à tona a obra de Mantovani, compreendendo-a como um fenômeno em continuidade - em contraponto à lógica do resgate de um passado findo. No exercício da reflexão deste capítulo, para lidar com as ideias de memória (pessoal e cultural) e transmissibilidade, buscaremos o respaldo do pensamento de Yuri Lotman (1922 - 1993), em torno da noção de *texto cultural*; do conceito de *citação* utilizado por Isabelle Launay (2013); e, finalmente, da concepção de *repertório* movimentada por Diana Taylor (2003). Será possível assistir ao filme e também ter acesso ao acervo da obra de Mantovani, ambos construídos durante o curso desta pesquisa.

Capítulo I - Quem é Carlos Roberto Mantovani?

1.1 - Primeiras Pinceladas do Retrato

Um operário do teatro².

Um epicentro³.

Um humanista⁴.

Um contador de histórias⁵.

Carlos Roberto Mantovani nasceu em Laranjal Paulista, onde residiam seus pais, Rafael Mantovani e Maria Ferreira Mantovani, em 12 de novembro de 1950, mudando-se para Sorocaba ainda recém-nascido, com dois meses de idade. Nessa cidade, fez o curso primário no Grupo Escolar Senador Vergueiro e, mesmo sem interesse pela escola formal, manifestava uma forte atração pela leitura. Na infância, a atividade favorita era ir ao cinema. Apaixonado que era pela sétima arte desde as primeiras lembranças, ser proibido de ver um filme era motivo para um dia inteiro de choro e até retaliações, como quando quebrou a máquina de costura da mãe por não ter tido permissão para assistir *Salomão e a Rainha de Sabá* (1959). Tinha o hábito de fazer uma espécie de ficha técnica de todos os filmes que via - nome do diretor, dos atores e uma sinopse.

O curso secundário foi iniciado em Paraguaçu Paulista, cidade de seus avós maternos, numa escola agrícola onde um parente lhe conseguiu uma bolsa de estudos. Aos 14 anos, no entanto, foi obrigado a interromper os estudos e voltar a Sorocaba, por conta da morte de seu pai. Com o imprevisto dessa perda, viu-se obrigado a assumir um trabalho que sustentasse a mãe viúva e seus quatro irmãos mais novos - Sueli, Fátima, Conceição e Toni. Passou a trabalhar, então, na fábrica de tecidos CIANÊ -

² Fala de Débora Brenga no documentário “O dragão que me queima é o mesmo que me salva” (2020).

³ Depoimento de Benedito Augusto de Oliveira (diretor teatral em Sorocaba), concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, em 08 de março de 2020.

⁴ Depoimento de José Carlos de Campos Sobrinho, concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, em 22 de abril de 2018.

⁵ Depoimento da Profa. Dra. Miriam Cris Carlos, concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, em 12 de julho de 2018.

Companhia Nacional de Estamparia. Entretanto, essa pausa na vida escolar não significou a interrupção definitiva de seus estudos.

Apesar dessa obrigação de sustento da família, nunca diminuiu sua curiosidade: continuou seu amor pelo saber através da leitura e, aos vinte anos, já conhecia toda a obra de Proust, assim como a dos mais importantes autores. Por essa época completou o secundário. (...) Autodidata, foi adquirindo, em sua caminhada artística, conhecimentos de Música, de Dança, de Literatura, de Artes Plásticas, de Filosofia e de Teatro, saberes que lhe conferiram respeito entre seus pares e permitiram que ousasse outros trabalhos mais afinados com sua experiência intelectual e artística. (CAMPOS SOBRINHO in MANTOVANI, 2007, p. 9)

Não ingressou em universidade e permaneceu trabalhando na CIANÊ por mais de vinte anos, tendo passado por diversos cargos, como apontador, auxiliar de escritório e agente de processamento de dados. Todavia, o emprego na fábrica nunca tomou a centralidade de sua vida. O interesse pela arte sempre norteou suas ações e, já na adolescência, o cinema permanecia como uma grande paixão.

No documentário *Vídeo Memória - Carlos Roberto Mantovani*, dirigido por Werinton Kermes (2001), em que dá uma longa entrevista, o encenador relata a maneira como o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* teve papel decisivo em suas escolhas de vida. Na época, entre 1963 e 1964, sendo tímido, gago e tendo passado a infância aos sobressaltos, ao receber água na cara quando gaguejava, sentia-se fragilizado e sem nenhuma aptidão. Mas, ao assistir ao filme de Glauber Rocha, foi tocado pela fala do personagem de Otton Bastos, que afirma que ‘o homem só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino’. Esses dizeres ecoaram de maneira decisiva sobre sua opção pelo caminho da arte, que passaria, a partir de então, a ser sua arma.

A paixão pelo cinema acabou guiando Mantovani a se interessar por outras artes e ir a São Paulo para assistir a uma peça de teatro - *O Balcão*, dirigida por Victor Garcia. A montagem inovadora de 1969, do diretor franco-argentino, com sua proposta arrojada de espaço e encenação, arrebatou o jovem aspirante a artista, trazendo seu foco definitivamente para o teatro. Em suas palavras: “Eu não sei se foi sorte ou se foi azar, porque de uma forma ou de outra, isso muda tudo. A minha forma de ver arte, a minha forma de ver espaço, a minha forma de ver gente”⁶. A partir desse momento, mesmo sob os protestos da família, que desaprovava fortemente, começou a ler tudo

⁶ Entrevista de Carlos Roberto Mantovani ao documentário *Vídeo Memória*, realizado por Werinton Kermes em 2001.

que lhe caía nas mãos a respeito e, reunindo um conhecimento teórico respeitável para sua pouca idade, resolveu começar a fazer teatro.

1.2 - Contextos Iniciais

Durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, acontecia um processo acelerado de urbanização, resultando numa progressiva diminuição da população rural, que começava a se acumular nas periferias urbanas. Favelas passavam a compor o cenário das cidades, acompanhadas do aumento da mendicância nas ruas e da presença cada vez maior de imigrantes pobres. Com o aumento da pobreza nos centros urbanos, cresciam os índices de violência e desemprego em massa na faixa menos privilegiada da população. Restavam, para os trabalhadores advindos dessas condições, as vagas nas fileiras das fábricas, sustentando as bases de produção de uma economia em expansão. Com o acontecimento da morte de seu pai, Mantovani, aos 14 anos, iniciava-se na vida adulta precocemente, em pleno ano de 1964, vendo-se forçado a assumir um emprego na Cia Nacional de Estamparia de Sorocaba, a CIANÊ, e tornando-se o chefe da casa, o patriarca. A família morava num bairro operário habitado prioritariamente por imigrantes espanhóis.

No campo da política, dava-se o início do período ditatorial. O chamado “milagre econômico” dos governos Costa e Silva (1967-1969) e Médici (1969-1974) abria espaço para a legitimação das restrições impostas pelo regime, reforçadas por um sistema de propaganda enraizado na ideia de um nacionalismo ufanista. Dessa maneira, a sociedade se reorganizava em meio a um momento paradoxal de avanço da pobreza e violência urbanas, e de crescimento econômico (com grande concentração de renda).

Ao mesmo tempo, o movimento da Contracultura expandia-se nos Estados Unidos e na Europa, emanando ideias de novos comportamentos, liberdade sexual, de expressão, de vida em comunidade, uso de drogas e novos formatos artísticos. Enquanto que o contexto sócio-político brasileiro era de recrudescimento das instituições e restrições de liberdades individuais, uma onda de estímulo à liberdade circulava mundialmente, expandindo suas reverberações através das artes e das comunicações. A música e o cinema, sobretudo, tinham grande potencial de propagação e influência sobre as populações jovens. As produções artísticas inspiradas

nessa onda libertária e contestadora dos valores tradicionais da sociedade começavam a aparecer nas capitais. (COELHO, 2010)

Em São Paulo, diversos grupos, como o Teatro do Ornitórrinco, o Pod Minoga, o Royal Bexiga's Company, o Pessoal do Victor, ou o Pão & Circo começavam a praticar o que se revelou como uma grande tendência da década de 1970 - a criação coletiva. Nesse esquema, a coordenação dos diferentes setores administrativos e artísticos dos grupos era partilhada entre seus integrantes de forma igualitária, na maioria das vezes. Mesmo quando havia um diretor, este não representava a centralização da criação.

Como não havia um financiamento, os grupos se empresariavam, levantando recursos através de variados expedientes, tais como contribuições individuais dos próprios membros, ajuda de amigos e até os “chás de cenário”, cujo convite sugeria “Nosso palco está vazio. Traga o que estiver sobrando em casa”. (FERNANDES, 2000, pág. 21) Quando havia algum lucro oriundo de apresentações, este era dividido igualitariamente entre todos, o que substituíam os salários ausentes. Dessa forma, não havia dependência em relação a um produtor e suas possíveis determinações, de maneira que os coletivos ficavam livres para escolher os formatos cênicos, processuais e dramaturgicos. Os textos, muitas vezes, eram elaborados pelos artistas especialmente para cada produção e, assim, era possível criar o número desejado de personagens, que contemplasse o tamanho dos elencos e, ao mesmo tempo, driblar as imposições da censura.

A solução encontrada pelos artistas que, não dispoendo de capital para bancar uma produção, resolviam assumir coletivamente a responsabilidade de se empresariar, significava a abertura de um espaço de trabalho independente das sujeições impostas pelo produtor e acabava desempenhando o papel de modelo possível para outros criadores (FERNANDES, 2000, pág. 21)

A partir dessa forma de funcionamento dos grupos teatrais de São Paulo, que proporcionava uma liberdade criativa maior, afastando-se do modelo TBC, praticado nas décadas anteriores, foi-se criando o ambiente para que surgisse outra grande marca dos anos 1970 - o teatro de resistência. A característica principal desse tipo de produção era a crítica à repressão imposta pela ditadura militar, sempre de maneira disfarçada, com a utilização de metáforas atemporais que substituíam as referências explícitas à situação do país.

O ambiente de criação permeado pelas ideias da Contracultura, da resistência e subversão políticas, fomentado pela relativa liberdade dos grupos (ou pela luta por obtê-la) abriu campo para que as companhias mergulhassem na pesquisa de linguagem, cada uma por seus caminhos particulares. Sobretudo nos grupos amadores, que vão profissionalizando-se conforme as oportunidades, vai surgindo o conceito de *teatro experimental* - seja a partir de textos existentes ou criados pelos atores-autores, as construções cênicas libertam-se cada vez mais dos moldes tradicionais, muitas vezes dissolvendo a estrutura dramática, abrindo espaço para a improvisação e formas inovadoras.

Essas tendências das criações realizadas na capital ganham força e influenciam o que era produzido também nas cidades do interior: “(...) a produção de dança, teatro, música, literatura, performance e artes visuais, na cidade de São Paulo, alçava horizontes inesperados até então. Apesar de estarem a 100km de São Paulo, os artistas sorocabanos conseguiam acompanhar a efervescência cultural da metrópole” (CAMARGO, 2012)

A cidade de Sorocaba:

É a quarta mais populosa do interior de São Paulo (precedida por Campinas, São José dos Campos e Ribeirão Preto) e a mais populosa da região sul paulista, com uma população de 644 919 habitantes, estimada pelo IBGE para 1º de julho de 2015, sendo, portanto, uma capital regional. A Região Metropolitana de Sorocaba é composta por 26 municípios que somam aproximadamente 1,89 milhão de habitantes, sendo a quarta maior do estado, depois da Região Metropolitana de São Paulo, da Região Metropolitana de Campinas e da Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte.⁷

Mesmo à época a que nos remetemos, por seu perímetro, quantidade de habitantes e instituições, Sorocaba já exercia a função de pólo cultural, concentrando as produções de maior destaque na região. A proximidade geográfica em relação à capital paulista facilitava o trânsito dos artistas dispostos a se informar acerca das tendências criativas do momento e comunicar-se com suas influências. No entanto, os “dispostos” não eram maioria. Sobretudo na área teatral, a cidade ainda mantinha a noção de “bom teatro” a critério de seus grupos mais antigos, enraizados na estética teatral dos anos 1950, tributária do trabalho de grupos de São Paulo como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) - que chegou a inspirar o nome do grupo TSC (Teatro

⁷ Memorial Câmara Municipal de Sorocaba, Sorocaba, Disponível em <http://www.memorialsorocaba.com.br/historia-de-sorocaba> Acesso em 15/05/2018.

Sorocabano de Comédias). A historiadora sorocabana Angeles Paredes Toral dá exemplos práticos dessa estrutura mais tradicional: “(...) havia o “ponto” que cantava a fala das personagens. O cenário era composto de painéis pintados conforme o tema e a mobília era toda cedida por comerciantes da cidade.” (TORAL, 2012, p. 29).

1.3 - Teatro e Dança

É sob esse contexto, no início da década de 1970, que o jovem Carlos Roberto Mantovani, levado pela paixão que nutria pelo cinema desde criança, começava a se aproximar do teatro. Contando com o apoio dos companheiros Necyr Xavier (1948 - 2017) e Moisés Miastkowsky (1952 - 2014), reunia amigos aos domingos em uma sala da então Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Sorocaba para leituras de textos dramaturgicos, exercícios e ensaios. Já nesse início, respaldado por uma carga considerável de leituras autônomas, que lhe proporcionava um embasamento teórico suficiente para engatilhar diversas práticas, guiava o grupo em exercícios de reconhecimento do espaço, do outro, da respiração, alongamentos, e experimentava a criação livre.

Em 1973, Mantovani é convidado por Janice Vieira⁸ a participar de seu Grupo de Dança Expressiva Folclórica⁹ e, em decorrência dessa participação, acaba por compor o corpo do então nascente Grupo Pró-Posição Ballet Teatro. Fundado em Sorocaba, pelos bailarinos Janice Vieira e Denilto Gomes¹⁰, o Pró-Posição emergiu na

⁸ “Janice Vieira, musicista, bailarina e coreógrafa nascida em 1940, estudou com Maria Olenewa e, mais tarde, com Maria Duschenes. Fundadora da primeira escola de dança de Sorocaba, Janice teve destaque nacional pelo trabalho que desenvolvia, cujos princípios baseavam-se no método Laban, aprendido com a mestra Maria Duschenes. Nos anos 80, atuou como coreógrafa ao lado de diversos diretores de teatro, como Ulysses Cruz e Roberto Gill Camargo. Na década de 1990, desenvolveu projeto de dança educativa em escolas públicas através da Bolsa Vitae. Desde 2007, participa do projeto de relançamento do Grupo Pró-Posição e atua como criadora-intérprete das obras mais recentes do grupo”. (CAMARGO, 2012)

⁹ O Grupo de Dança Expressiva Folclórica foi criado por Janice Vieira, no início dos anos 1970, a partir de pesquisas que ela desenvolvia em um dos eixos de sua escola. Após viagens a Salvador, em meados dos anos 60, onde a dançarina teve contato com o mestre de capoeira Vicente Ferreira Pastinha, o mestre Pastinha (1889 - 1981), e também após uma oficina oferecida pela bailarina e coreógrafa de dança afro Mercedes Baptista, Vieira aprofundou sua pesquisa em danças populares. A partir de tais estudos, a bailarina sorocabana conseguiu apoio da Comissão de Folclore da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, podendo criar espetáculos que juntavam tais pesquisas às influências trazidas das aulas de Maria Duschenes. O Grupo foi fundamental para a reunião das pessoas que comporiam o Pró-Posição Ballet-Teatro.

¹⁰ “Denilto Gomes (1953-1994) nasceu em Sorocaba, interior de São Paulo e iniciou seus estudos em dança em 1972, com Janice Vieira, que se tornaria sua esposa e parceira no Grupo Pró-Posição. Ao longo de sua carreira, trabalhou com diversos diretores como Maria Duschenes, José Possi Neto, Lia Robato, Emilie Chamie, Jorge Takla, e participou do Grupo Experimental (1982-1984), durante a gestão

cena paulista como uma das únicas ocorrências de dança moderna no interior do estado. “Com propostas originais de encenação e pesquisas de movimento que apontavam para uma autonomia de linguagem, o Pró-Posição instigou a crítica e despontou como um grupo inovador no panorama da época” (CAMARGO, 2008, pág 14)

O ingresso de Carlos Roberto Mantovani no Pró-Posição e sua permanência por seis anos (de 1973 a 1976, voltando a participar em 1980 até o encerramento das atividades em 1983), fez com que ele ganhasse imensa bagagem e formação corporal - fato apontado por diversos entrevistados como uma característica marcante de seu trabalho. A dança e a expressão corporal foram presentes no modus operandi do encenador por toda a vida, tanto em sua atuação como intérprete, quanto como formador de outros artistas e nas criações cênicas.

Figura 1- Denilto Gomes, Carlos Roberto Mantovani e Janice Vieira, 1973. Foto de ensaio.



Fonte: Arquivo de Janice Vieira.

Além da técnica física, o grupo de Janice Vieira também praticava, como vimos, o exercício da pesquisa de linguagem, criando espetáculos muito diferentes em relação ao cenário de sua época, o que, por vezes, chegava a causar estranhamento:

de Klauss Vianna junto ao Balé da Cidade de São Paulo. Foi o principal intérprete de Takao Kusuno(1945-2001), com quem desenvolveu a criação de um “butô brasileiro”. Mas foi como bailarino solista que marcou sua trajetória, interrompida com a morte precoce, em 1994” (CAMARGO, 2008)

O primeiro espetáculo do grupo, criado em 1973 e estreado na Ação Católica¹¹, em Sorocaba, foi de grande importância para nós. Apesar de não ter recebido o reconhecimento dos trabalhos que vieram posteriormente, foi feita uma grande pesquisa, com novas informações para a realidade que tínhamos. Usávamos uns coturnos enormes, com músicas do David Fanshawe e uma iluminação feita com sal, elaborada por Walter Rodrigues. Havia um momento em que o Denílto ficava em uma escada bem alta, vestido com uma rotunda, como se fosse um boneco gigante de animação. Além de trazer outras questões para a cena sorocabana, o espetáculo foi estreado sem título, o que gerou a crítica de amigos e artistas como Paulo Betti, que era de Sorocaba e acompanhava nossa pesquisa na época. Então, para não gerar tanto estranhamento, criamos um nome para o trabalho, *Pró-Posição Ballet Teatro*, que era o nome do grupo. Mas essa estranheza causada não era tão negativa, já que provocava uma curiosidade e assim, uma atração para o público. A chefe de edição do jornal Diário de Sorocaba, quando ficou sabendo das nossas experiências, pediu a um repórter que observasse e escrevesse, pois segundo ela, tínhamos enlouquecido. (VIEIRA apud CAMARGO, 2008)

A experimentação artística, quase sempre atrelada a uma postura política, era prática do grupo, como ilustram as palavras da Profa Dra Andréia Vieira Abdelnur Camargo: “Certamente, havia um engajamento e um descontentamento do Pró-Posição diante do que era imposto pela ditadura militar, tanto nos parâmetros estéticos de dança quanto no posicionamento de produzir manifestos públicos nos jornais” (CAMARGO, 2012). Com isso, observa-se que a prática da experimentação e do embate ideológico estavam presentes desde o início da carreira de Mantovani, e foram também características que acompanharam suas produções até o fim.

Durante seus anos de atuação, o Pró-Posição projetou-se nacionalmente com apresentações em São Paulo (TV Cultura, ECA-USP, Teatro Galpão e TBC), Rio de Janeiro (Sala Funarte, TV Globo, Teatro Theresa Raquel e Teatro Cacilda Becker) e Bahia (Oficina Nacional de Dança Contemporânea-Teatro Castro Alves) (CAMARGO, 2012). Há registros da participação de Carlos Roberto Mantovani nos seguintes espetáculos:

- *Pró-Posição Ballet Teatro*, direção de Janice Vieira, 1973 e 1974
- *Antiga História de uma Antiga Civilização Retratada num Antigo Painel*, direção de Janice Vieira, 1974 (Prêmio Nacional Mec - Rede Globo)
- Montagens para os programas *Ciclorama*, *Dança e Ritmo* e *Ballet Concerto* da TV Cultura, 1974

¹¹ Espaço utilizado para apresentações culturais localizado em bairro central de Sorocaba, ao lado da Catedral metropolitana, foi demolido em 1983. (NETTO, 2003)

- *Pão Nosso*, direção de Janice Vieira e Carlos Roberto Mantovani, 1983
- *Rabigalos*, direção de Janice Vieira e Carlos Roberto Mantovani, 1983

Figura 2- Antiga história de uma Antiga Civilização Retratada num Antigo Painel, 1974. Teatro da Ação Social Católica aos fundos da catedral de Sorocaba. Mantovani à direita.



Fonte: Arquivo de Janice Vieira.

Figura 3- Apresentação na TV Cultura 1974. Mantovani à direita, no alto.



Fonte: Arquivo de Janice Vieira.

Paralelamente ao trabalho com a dança, o diretor manteve os ensaios de teatro. A classe artística sorocabana, porém, como vimos, estava estabelecida sobre pilares de formas tradicionais, inspiradas nos moldes do TBC, da São Paulo dos anos 1950. Dentro desse panorama, as figuras que ocupavam os principais espaços do fazer artístico na cidade eram, prioritariamente, intelectuais de classe média-alta, bem estabelecidos socialmente. Mantovani, portanto, adentrava um território em que figurava como um diferente, e onde não era bem aceito. Em suas palavras: “Quem é você? De onde você veio? Bom, eu trabalho na fábrica. Era uma afronta um trabalhador fazer teatro, para os intelectuais. O lugar do trabalhador é no local de

trabalho. Era uma afronta.”¹². A atriz e diretora teatral Angela Barros, amiga e colaboradora de Mantovani desde a adolescência, explica que as diferenças oriundas de classes sociais produziam no amigo uma sensação de deslocamento e de exclusão: “Temos a questão de ser um operário vivendo com intelectuais, porque o Mantovani convivia com intelectuais de classe média, então os lugares às vezes eram deslocados socialmente falando”¹³.

Havia, portanto, uma dificuldade para ser incluído no setor artístico sorocabano:

Tinha uma coisa muito louca de como entrar na classe. A classe teatral era mais fechada. Como eu vinha de fora, eles pareciam... um cara que tinha feito uma peça, pra mim, era quase um mito, não é? E pra entrar, como eu era meio tímido, era muito complicado, você percebe? Era muito complicado e eu ficava na periferia¹⁴.

O artista relatava que, como ator, nos primeiros anos, era relegado a personagens de pouca importância, sempre sem falas, como confirma o companheiro de profissão Benedito Augusto de Oliveira, Benão: “Eu me lembro do Mantovani começando no teatro fazendo pequenos papéis”¹⁵. Já como diretor, também no início, havia as dificuldades advindas da discrepância de linguagens entre o que era praticado pelos ditos artistas consagrados no meio e as propostas do jovem encenador. Fazendo parte de uma geração mais nova, habituada a ideias transgressoras - como já praticava no Grupo Pró-Posição - Carlos Roberto Mantovani foi por vezes criticado por suas práticas supostamente ruidosas. No documentário *Vídeo memória - Carlos Roberto Mantovani* (2001) o encenador relata um caso (por volta de 1974) de quando o presidente da Federação de Teatro Amador da Baixa Sorocabana - FETABAS¹⁶ - , por ter ouvido um ensaio do grupo de Mantovani pelo lado de fora da porta, foi à

¹² Trecho de entrevista concedida por Carlos Roberto Mantovani ao documentário “Vídeo Memória”, de Werinton Kermes e Miriam Cris Carlos, 2001.

¹³ Entrevista realizada em 16 de junho de 2017.

¹⁴ Relato de Carlos Roberto Mantovani para o documentário *Vídeo Memória* (2001), de Miriam Cris Carlos e Werinton Kermes.

¹⁵ Depoimento de Benedito Augusto de Oliveira, concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, em 08 de março de 2020.

¹⁶ FETABAS - Federação de Teatro Amador da Baixa Sorocabana, fundada no início dos anos 1960, possuía uma grande biblioteca disponibilizada aos artistas, aparelhagem técnica, fomentava grupos e festivais na cidade, patrocinando espetáculos, locomoção para festivais, etc. Recebia verba do Estado, através da Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo (COTAESP), de acordo com o volume da produção teatral sorocabana. (VILELA, 2018)

Federação dizer a todos que “aquilo está um berreiro, aquilo está uma porcaria”¹⁷. Essas opiniões interferiam negativamente em momentos importantes como, por exemplo, quando era necessário apresentar um espetáculo à censura, já que a FETABAS cumpria uma função de interlocução legal - “A Federação dava um certificado para você poder inscrever a peça na censura, cumprir as burocracias, fazer tudo de um jeito legal” (RIBEIRO, 2005)

Sem qualquer incentivo financeiro por parte do poder público ou de instituições, o encenador costumava custear as necessidades dos espetáculos que montava. Comprava materiais para a produção de cenários e figurinos com as sobras de seu salário da fábrica, conseguia tecidos utilizando vales da própria CIANÊ, e contava com o apoio dos parceiros de grupo, que também contribuía.

Outro fator complicador que bem contextualiza o fazer dos artistas iniciantes desse período em Sorocaba é a falta de apoio institucional. Não havia um local que abrigasse ensaios e produções, de forma que os coletivos eram obrigados a procurar alternativas em escolas e espaços públicos. Mantovani ocupou, em diferentes períodos, salas da então Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Sorocaba, e também da EE Dr Julio Prestes de Albuquerque (Colégio “Estadão”). Promoveu encontros no Gabinete de Leitura Municipal, no quintal da Biblioteca Infantil Municipal, e até em casas de amigos.

O ator e diretor Mario Pérsico, contemporâneo e colega de Mantovani (tendo atuado em diversas de suas peças) fala, em 1978, a respeito do contexto dos grupos teatrais da época, mencionando não somente a ausência de espaços e políticas culturais, mas também a falta de união entre os coletivos:

À princípio falta um local para os ensaios e apresentações. Segundo, falta uma maior consciência de quem está fazendo teatro hoje, aqui, a meu ver. O momento que deveria ser de união, não é. E ainda é cheio de rivalidades internas, no grupo, e externas, entre os grupos de Sorocaba. Apesar de serem feitos praticamente no cabresto, dada a falta de estímulo, locais adequados, verba, tem-se feito bons espetáculos em Sorocaba, entre os quais eu posso citar a *Antígone*¹⁸. Quanto à Delegacia de Cultura, não sei quais são as funções dela, mas, pelo menos na minha arte, o teatro, não sei de nada. Desconheço qualquer atividade. E quanto ao senhor prefeito municipal, ele tem prometido muita coisa. Mas só prometido até agora.¹⁹

¹⁷ Trecho de entrevista concedida por Carlos Roberto Mantovani ao documentário Vídeo Memória, de Werinton Kermes e Miriam Cris Carlos, 2001.

¹⁸ Espetáculo dirigido por Carlos Roberto Mantovani em 1978.

¹⁹ Depoimento do ator e diretor Mário Pérsico ao Jornal Cruzeiro do Sul, de 1978. Arquivo doado à pesquisa por Aparecida Arruda.

Em meio a esse contexto, mesmo com as adversidades mencionadas, o encenador foi alargando sua rede de relacionamentos dentro do meio artístico, e criando diversos trabalhos. Participou dos seguintes espetáculos como ator (de que, na maioria, não encontramos datas precisas, mas circunscritos à década de 1970):

- *A Entrevista*, de Jean Claude (não há informações sobre a direção)
- *Transe*, de Ronalde Radde, direção de Moisés Miastkowsky, 1971
- *Os Inimigos Não Mandam Flores*, de Pedro Bloch, direção de Vera Abdelnur, Teatro da Banda
- *Seu Tipo Inesquecível*, de Eloy de Araújo (não há informações sobre a direção)
- *A Cantora Careca*, de Ionesco, direção de Roberto Lage
- *Abre a Janela e Deixa Entrar o Sol e o Ar Puro da Manhã*, de Antonio Bivar, direção de Moisés Miastkowsky
- *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre, direção de Celso Ribeiro, 1976

As primeiras direções, na mesma década, foram:

- *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca (participação no IV Festival Estudantil de Teatro Amador de Sorocaba), 1974
- *Vamos Soltar os Demônios*, de Dias Gomes (não há data)
- *Seu Tipo Inesquecível*, de Eloy de Araújo, 1977
- *Clotilde com Brisa, Ventania e Cerração*, (infantil) de Roberto Lage, 1978
- *Antígona*, de Sófocles (participação como ator), 1978-1979
- *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção, 1979

Com uma produção abundante, entre direções e atuações como bailarino e ator, o círculo de amizades e parcerias artísticas do encenador foi crescendo e solidificando-se, seu nome passou a ser conhecido e sua presença expandiu-se para todos os núcleos de produção artística de Sorocaba.

1.4 - Arte e Política

No final dos anos 1970, temos acontecimentos marcantes para os rumos do teatro amador na cidade - a criação de espaços próprios para apresentações. Não havia, até então, um teatro que pudesse acolher as montagens dos grupos, que recorriam a espaços alternativos como salões de escolas e clubes, auditórios de empresas, etc.

Em 1978, o ator sorocabano Hilário Fioravanti reúne um grupo de jovens, entre eles Mantovani, para construir o Maya Teatro Livre- um galpão transformado por eles mesmos, que costuraram as cortinas, lixaram os bancos (adaptados com bancos de ônibus, doados pela empresa Fioravanti, do pai de Hilário), e começaram a fazer “política e teatro ao mesmo tempo”²⁰. Ali muitos ensaios foram realizados, muitos trabalhos foram começados (e muitas vezes não concluídos), numa atmosfera de efervescência. O espaço era emprestado para grupos de greve e da anistia, momentos em que, por vezes, a luz era cortada por agentes do DOPS.

O grupo que construiu o Teatro Maya chegou a organizar um grande show pró-anistia, chamado *Garimpo* (com roteiro dramaturgicamente escrito por Armando de Oliveira Lima²¹), cujas proporções demandaram o Ginásio Municipal como palco, e que contou com a presença de atores famosos como Eva Wilma, Carlos Zara e Gianfrancesco Guarnieri - de acordo com o depoimento da diretora teatral Angela Barros, que era, à época, membro do grupo organizador.

Além do Teatro Maya, houve a criação de outro espaço teatral na cidade, em 1979. Com 184 lugares, foi criado a partir da iniciativa particular de três artistas: Armando de Oliveira Lima, Gil Pinheiro de Mello e Antonio Matos Fontana, sendo chamado inicialmente Teatro dos Três. Após a saída de dois dos sócios, restando apenas Fontana, e por ganhar o Prêmio Fantoche, do Governo do Estado de São Paulo, passou a se chamar Teatro Fantoche. O Fantoche tornou-se, a partir de então, a casa do

²⁰ Depoimento da diretora teatral e atriz Angela Barros, concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, em 16 de junho de 2017. Barros foi introduzida ao teatro por Mantovani, tornando-se sua parceira de trabalho desde a adolescência.

²¹ Importante figura do teatro sorocabano, Armando de Oliveira Lima é formado em filosofia, tendo atuado como professor universitário. Foi um dos fundadores da Academia Sorocabana de Letras, foi presidente do Conselho Municipal de Cultura, presidente do Gabinete de Leitura Sorocabano e também da Federação de Teatro Amador da Baixada Sorocabana (FETABAS). Foi colunista do jornal Diário de Sorocaba, escreveu poesia e dramaturgia. Foi um dos fundadores do Teatro dos Três. Aposentado como funcionário público da Justiça do Trabalho, Lima atualmente é consultor do Núcleo de Cultura Afro-Brasileira da Uniso. (Jornal Ipanema Online. Disponível em: <<http://jornalipanema.com.br/n/?url=noticia/o-curriculo-e-a-alma-do-armando-oliveira-lima>>. Acesso em 21/10/20.

teatro amador sorocabano. Todos os grupos da cidade, incluindo o de Carlos Roberto Mantovani, apresentaram-se lá. E não só - grupos de São Paulo, como o Pessoal do Victor, também vieram mostrar seus espetáculos no pequeno Fantoche, como lembra o ator e diretor sorocabano Paulo Betti:

Na Carreira do Divino, de Carlos Alberto Soffredini. Adilson Barros, Eliane Giardini e eu, Marcio Tadeu... Era o Pessoal do Victor, e nós fizemos no Fantoche. O que me lembro é que era muito pequeno, mas tinha uma proporcionalidade muito boa entre o palco e plateia, e a peça ficou muito bonitinha lá. Era todinho de madeira. (...) Era um teatro de palco italiano tradicional e de madeira. Parecia o palco de uma casa de boneca. O palco era de um tamanho razoável.²²

A existência desses espaços na cidade transformou as possibilidades do teatro amador sorocabano como um todo. Com a chance de receber espetáculos profissionais de São Paulo, os artistas locais e o público tinham maior acesso a produções da capital. As condições de trabalho do encenador que aqui estudamos também melhoraram. Tendo a possibilidade de usufruir de um espaço onde era possível ensaiar com liberdade - mesmo ao fazer o que alguns artistas mais antigos chamavam de “berreiros”, como vimos anteriormente -, e de conseguir mais visibilidade para as apresentações, Manto (como era conhecido) começou a conquistar uma posição de maior destaque dentro da cena cultural local. Mesmo sem abandonar seu emprego na fábrica, passou a ser respeitado nas rodas da intelectualidade, por seu vasto conhecimento literário autodidata. A partir da repercussão das peças dirigidas por ele, começou a ser valorizado artisticamente, construindo um nome que lhe rendeu diversos convites e atraiu mais pessoas desejosas de trabalhar a seu lado.

Carlos Roberto Mantovani, então, inicia a década de 1980 já sendo uma referência no teatro sorocabano. Entre os espetáculos produzidos nesse período, estão:

- *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (participação como ator), Grupo Maré, 1980
- *Era Uma Vez John, Paul, Ringo e George*, texto coletivo, Grupo Experimental Ensaio, 1981 - 1982
- *Pão Nosso*, co-direção com Janice Vieira, Grupo Pró-Posição Ballet Teatro, 1983

²² Depoimento do ator e diretor sorocabano Paulo Betti, concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, em 11 de maio de 2020.

- *Rabigalos*, co-direção com Janice Vieira, Grupo Pró-Posição Ballet Teatro, 1983
- *Depois de Amanhã...Se Deus Quiser*, de Carlos Roberto Mantovani (participação como ator), Grupo Experimental Ensaio, 1983
- *Clipes e Dinamites?*, texto coletivo, Grupo Experimental Ensaio, 1984
- *Proibido Proibir*, Grupo SENA, Biblioteca Municipal de Sorocaba, 1984
- *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção (remontagem), 1984
- *A Casa de Bernarda Alba* (como ator), direção de Necir Xavier, 1984
- *Concerto n°10 em Dor Maior para 4 Atores*, de Carlos Roberto Mantovani, co-direção com Gil Pinheiro de Mello, Grupo Experimental Ensaio, 1985 (duas montagens)
- *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, Projeto Megera, 1985 -1986
- *O Cometa Passou Minha Mãe Levantou*, de Carlos Roberto Mantovani, direção de Edméia Pereira (por volta de 1986)
- *Woyzeck*, de Büchner, Projeto Megera, Biblioteca Municipal de Sorocaba, 1987
- *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, Teatro do SESI (não há data)

Em 1980, seu grupo de então, chamado Grupo Teatro Maré, no processo de montar *O Rei da Vela*, defronta-se com a proibição do texto pela censura do governo militar. Quatro meses após ter começado os ensaios, recebem uma notificação da censura de São Paulo, avisando que o texto estava embargado em Brasília desde 1974, fato que não era conhecido. Iniciam então uma luta pela liberação - fazem diversos ensaios abertos nas faculdades de Engenharia e de Medicina de Sorocaba, angariando apoio dos estudantes (que, por sinal, estavam em movimento de greve), fazem contato com a família de Oswald de Andrade, para que seu advogado possa elaborar um recurso, vão à censura de São Paulo, vão à Brasília. Mobilizando esforços junto aos órgãos cabíveis, o Maré é convidado por José Celso Martinez Corrêa²³, diretor do

²³ José Celso Martinez Corrêa (Araraquara SP 1937). Diretor, autor e ator. Destacado encenador da década de 1960, inquieto e irreverente, líder do Teatro Oficina, uma das companhias mais conectadas com o seu tempo. Encena espetáculos considerados antológicos, tais como *Pequenos Burgueses*; *O Rei da Vela*; e *Na Selva das Cidades*. Nos anos 1970, vivencia todas as experiências da contracultura, transformando-se em líder de uma comunidade teatral e das montagens de suas criações coletivas.

Teatro Oficina, a ocupar seu espaço na capital uma vez por semana, às segundas-feiras. Quando apresentam a peça para o diretor paulistano pela primeira vez, em meio a grande efervescência, surge a ideia de uma abertura ao público:

Fomos pro Oficina, foi uma apresentação só pro pessoal da anistia, o Zé brigando, ele tava fazendo filme. O pessoal da anistia e o pessoal do filme, o filme O Rei da Vela. A gente apresenta e o Zé se empolga com a montagem. A gente tinha feito flashes, coisas, eu tinha colocado o Clidão que era bebum e gago em cena fazendo o Corifeu dos Devedores Relapsos, e o Zé fala “Nossa, isso é maravilhoso! Você tem que fazer um ensaio público”²⁴

Fica marcado, então, para a noite de 18 de agosto de 1980, um ensaio aberto do espetáculo no Teatro Oficina, seguido de debate, com entrada franca e ampla divulgação na mídia. Jornais de São Paulo, de Sorocaba e região noticiam a apresentação, que seria aberta não só para o público, mas teria também à presença de autoridades governamentais e personalidades da cultura. O jornal Diário de Sorocaba retrata: “O ensaio atraiu muita gente, lotando o teatro Oficina. Na plateia, entre outras autoridades, encontrava-se o representante do Secretário da Cultura do Estado, Dr. Eduardo Silva, o delegado regional de cultura, João Domingues e o diretor do filme sobre o mesmo tema, José Celso”.²⁵

Ressurge nos anos 1990, numa nova organização da companhia, propondo uma interação constante entre vida e teatro. (Enciclopédia Itaú Cultural)

²⁴ Trecho de entrevista concedida por Carlos Roberto Mantovani ao documentário “Vídeo Memória”, de Werinton Kermes e Miriam Cris Carlos, 2001.

²⁵ Trecho da matéria do jornal Diário de Sorocaba, do dia 20 de agosto de 1980. Arquivo doado à pesquisa por Aparecida Arruda.

Figura 4 - Matéria do jornal Diário de Sorocaba do dia 03/08/80.



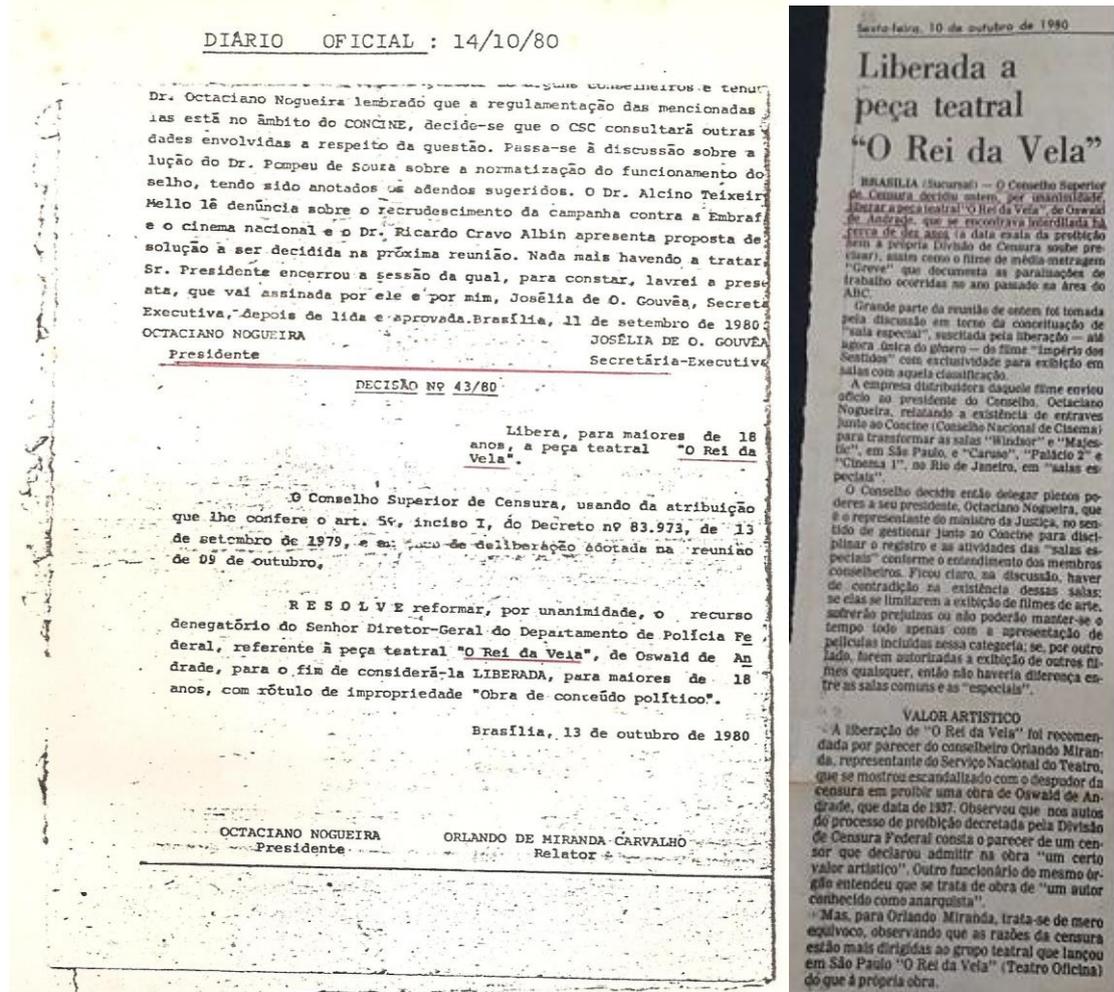
Fonte: Arquivo de Aparecida Arruda.

Infelizmente, no momento da apresentação, percebe-se que o ator principal, que havia chegado mais cedo a São Paulo, nervoso com a situação, havia bebido e estava completamente alcoolizado na hora da execução da peça. A montagem fica comprometida frente a toda a imprensa. Nas palavras de Mantovani: “Nós cometemos o maior fiasco da história do Teatro Oficina”²⁶

²⁶ Trecho da entrevista concedida por Carlos Roberto Mantovani para o documentário Vídeo-Memória, de Miriam Cris Carlos e Werinton Kermes (2001).

Apesar da experiência frustrante do ensaio aberto, o Grupo Maré continua sua batalha contra a proibição de *O Rei da Vela*. Consegue a autorização da SBAT²⁷ para montá-lo e, após o envio de diversos recursos a Brasília, muitos protestos e dois meses de tentativas, consegue, em outubro do mesmo ano, a liberação nacional do texto pela censura.

Figura 5 - Diário Oficial e reportagem do jornal Folha de São Paulo, 1980.



Fonte: Arquivo de Aparecida Arruda.

O jornal Cruzeiro do Sul, de Sorocaba, anuncia da seguinte forma:

O dia em que Sorocaba se tornou notícia nacional:

Quando Mantovani se propôs a começar os ensaios de "O Rei da Vela", jamais poderia imaginar que sua atitude iria repercutir em todo o território nacional, quando teve que movimentar todo o mundo artístico cultural para que a censura liberasse o

²⁷ Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro, encarregada dos direitos autorais de diversos textos dramáticos brasileiros.

texto de Oswald de Andrade, aliás, o último texto interdito e que recebeu a liberação apenas no início de outubro.²⁸

Assim, a estreia aconteceu, finalmente, em 31 de outubro de 1980, no Teatro Fantoche, em Sorocaba, com grande sucesso de público. O jornal *Cruzeiro de Sul*, de Sorocaba, descreve assim o espetáculo: “Roberto Mantovani mostrou uma montagem inovadora, com adaptações de texto e uma mistura de épocas no guarda-roupa, que torna a peça de fácil compreensão do público²⁹”. Já no jornal *Notícias Populares*, vemos uma descrição feita, provavelmente, pelo próprio diretor: “Discretamente deixamos libertos alguns personagens de outros textos de Oswald, que passeiam tranquilamente por nossa montagem metamorfoseados: *As Garçons*³⁰ (O Homem e o Cavalo) são anjos atrevidos; *O Hierofante*, um irônico homem do povo³¹.”

A peça rodou também por outros espaços da cidade e, mesmo com o mal-estar junto a Zé Celso em agosto, voltou ao Oficina em dezembro, colaborando com a campanha de arrecadação de fundos para a compra do terreno onde o teatro se localiza até hoje. Circulando também por festivais nacionais - como o de Ponta Grossa (PR) - *O Rei da Vela* de Carlos Roberto Mantovani foi visto por mais de duas mil pessoas³².

Começa, no período da década de 1980, a aparecer o trabalho dramaturgicamente de Manto e, entre as catorze montagens documentadas desse decênio, cinco foram de textos seus. A escrita, que se consolidará como uma das vias de atuação do multiartista, aparece também sob novas formas, além da dramaturgia. Mantovani, junto ao jovem grupo que levantou o Teatro Maya, criou, também em 1980, um jornal chamado *Sorocaba Urgente*, em que era encarregado de fazer a pauta.

²⁸ Matéria do dia 31 de outubro de 1980.

²⁹ Reportagem do dia 13 de setembro de 1980.

³⁰ A grafia do artigo feminino é fiel à escrita da reportagem, que se refere a personagens masculinos interpretados por mulheres (provavelmente os personagens Anjo Fascista, interpretado por Fatima Mantovani, e Anjo Pornógrafo, interpretado por Aparecida Arruda).

³¹ Reportagem do dia 06 de agosto de 1980.

³² De acordo com estimativa do jornal *Cruzeiro do Sul*, de Sorocaba, do dia 6 de setembro de 1981.

Figura 6 - Foto de arquivo do jornal *Cruzeiro do Sul*, de Sorocaba. 1980.



Fonte: Arquivo do jornal *Cruzeiro do Sul*, de Sorocaba.

A publicação semanal durou somente quatro meses, devido à falta de anunciantes, mas chegou a incomodar o governo vigente. O jornalista Júlio César Gonçalves, um dos idealizadores do *Sorocaba Urgente*, lembra que a sede situada na rua São Bento era frequentemente vigiada. (...) A ideia do *Sorocaba Urgente* era relatar assuntos que as mídias locais, naquela época, não divulgavam³³.

Em 1984, ainda na área da escrita, mais uma realização - *Redundâncias*, seu primeiro livro de poesias, é lançado.

Como vimos anteriormente, 1980 também marcou o retorno de Mantovani ao Pró-Posição Ballet Teatro. Desta vez, além de atuar como bailarino, Manto dividiu com Janice Vieira a direção de dois espetáculos, ambos de 1983 - *Pão Nosso* e depois *Rabigalos*. A característica da pesquisa de linguagem mantinha-se sempre no coletivo

³³ Reportagem do jornal sorocabano *Cruzeiro do Sul*, do dia 29/03/2014, sob o título: “Jornal foi criado para incomodar a ditadura”.

em questão e nota-se, através das repercussões das apresentações, que o impacto causado era grande:

Em 1983, o grupo estreou Pão Nosso, no 1º Festival de Dança de Joinville. Após um grande estranhamento do público e dos jurados, já que trazia imagens como a de um operário dando de mamar a um bebê e bailarinos comendo bananas, sentados, imóveis - o Pró-Posição foi rechaçado, retirando-se da cena deste festival que viria a se tornar palco de competições de cunho mercadológico. (CAMARGO, 2012)

A figura do operário que amamentava era feita por Mantovani, vestido com um macacão característico de funcionários de fábricas. O outro espetáculo dirigido junto ao Pró-Posição foi *Rabigalos*, cuja cenografia era composta por um ringue de boxe, feito de elásticos, onde tudo acontecia. Também este trabalho era pautado em uma linguagem não-realista, de cunho performativo, trazendo à cena imagens que o público da época não recebia com naturalidade.

Em *Rabigalos* (1983), cenas como a de uma mulher que, aos prantos, tirava um interminável tecido cheio de nós de dentro do sutiã, ou a de um casal que tomava café, de pijama e camisola, pendurados por uma corda, mostravam um caráter irônico, calcado numa integração de imagens e ações que se repetiam até o esvaziamento dos signos. (CAMARGO, 2008, pág 48)

Durante a década de 1980 houve ainda outra ação muito mencionada por colaboradores desse período - os domingos na Concha Acústica³⁴. Uma iniciativa independente de Carlos Roberto Mantovani, custeada pelo próprio diretor com apoio de alguns parceiros. A ação consistia em promover vivências artísticas abertas a qualquer interessado. Realizadas de quinze em quinze dias, contavam com varal de poesias, improvisações de teatro, músicos, fotógrafos e outros. Manto assim descreve a organização das oficinas:

Nós ficamos ali um bom tempo. Nós não pedíamos autorização. Só que como a gente não pedia autorização, tinha dia que a gente ia e tinha coral religioso... aí a gente esperava e fazia nossa festa. Era quase que dionisíaco. Eu acho que nunca vi movimento tão bonito, porque as crianças pintavam, se pintavam, o Zezé Correa fazia desenho nelas, e os depoimentos iam sendo colocados na Concha Acústica. (...) Aí, como faltava dinheiro, eu levava esse aparelho [de som] pra praça, pegava taxi e ia pra lá. O Rafaello³⁵ dava as tintas e nós ficávamos a tarde toda lá, brincando. Sempre

³⁴ Um auditório a céu aberto, tinha palco e bancos. Foi demolido no ano 2000, para dar lugar à praça do Largo de São Bento, região central de Sorocaba.

³⁵ Um apoiador comercial.

achei que era tão fácil fazer cultura, tão barato. Se eu que era assalariado podia bancar uma oficina daquela, o quê que o poder público não podia fazer?³⁶

O artista plástico sorocabano Zezé Correa (1912-1988), mencionado no depoimento, era um dos parceiros do projeto, e incumbia-se da área da pintura, trabalhando com cavaletes ou sobre os bancos da praça.

Silvana Sarti, que participou dos encontros, conta que diversas pessoas passavam pela praça e entravam nas atividades - prioritariamente jovens, mas também muitas crianças, com quem o diretor gostava muito de trabalhar. Ao longo do dia, Manto organizava grupos para improvisar diversas cenas, como descreve a artista, no palco da Concha Acústica:

Ele dividia em pequenos grupos que se sucediam, dava um tema e ali mesmo a gente tinha que criar, tinha que ter essa rapidez de criar e montar um esqueleto. Era praticamente uma performance, porque a gente entrava em cena, as pessoas estavam ali assistindo, e a coisa acontecia - o texto e o desfecho também na hora. Então isso deu uma rapidez pra mim de pensamento e de elaboração de ideias que hoje eu uso nas artes visuais e uso em outras coisas da minha vida até, porque é como resolução de problemas³⁷.

Sarti também relata que o evento, em um certo período em que chegou a ter algum apoio da prefeitura, chamou-se “Faça Arte Sem Vergonha”.

1.5 - Viver de Teatro

Nos anos 1990, quando houve uma grande crise econômica na fábrica de tecidos, o encenador deixou-a para assumir integralmente o trabalho teatral, pela primeira vez - em 1992 virou diretor artístico do Espaço Cultural dos Metalúrgicos, onde já fazia meio período, permanecendo ali até o ano de 2000.

É o primeiro momento em que Manto tem à sua disposição um espaço de fomento à cultura, onde pode promover todo tipo de ação artística, amparado por uma instituição. Nesse espaço, funda o Grupo de Experimentação Teatral do Espaço Cultural dos Metalúrgicos, que montava os trabalhos teatrais, e o grupo Abridores de Lata, de performance. Localizado no centro da cidade, o espaço era acessível e aberto

³⁶ Trecho da entrevista de Carlos Roberto Mantovani ao documentário Vídeo Memória, realizado por Werinton Kermes em 2001.

³⁷ Entrevista realizada em 17 de março de 2019.

aos interessados em participar das atividades constantes - “A gente fazia muita oficina também, não ficava parado. Se não tinha um espetáculo, a gente fazia oficina, o Mantovani dava oficina pra gente, o que era muito bom”.³⁸

No entanto, mesmo com a possibilidade do uso de um espaço próprio, as ações culturais não ficavam restritas a ele. Parcerias com diferentes artistas continuavam a resultar em apresentações pela cidade - como a *Semana Artística*, realizada em 1992, fruto de um projeto conjunto entre o diretor teatral Mario Pérsico e o músico Carlos Borgui, e realizado no Bar Bauhaus, Bar Depois, Teatro Municipal Teotônio Vilela e CineSesc. O evento totalmente independente reuniu música, cinema, teatro adulto e infantil, poesia e artes plásticas, divididos entre os diferentes locais, ao longo de alguns dias. Mantovani participou da articulação de saraus de poesia, em que interpretou obras de autores portugueses como Fernando Pessoa, Florbela Espanca e Camões, ao lado da atriz e poetisa Moema Aidar, de Solange Moraes e de Pérsico. Essas apresentações poéticas foram realizadas no Bar Bauhaus, que também abrigou, em outras datas (possivelmente no mesmo ano), performances que Mantovani executou ao lado de Aidar e Pérsico, em torno das obras de Shakespeare e James Joyce.

Em 1994, junto à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, com parceria da Prefeitura de Sorocaba, do Sindicato dos Metalúrgicos do Município e Região e do Sesi, Manto cria o Festival Nacional Curta Teatro, um festival de cenas curtas (entre 10 e 20 minutos) - “O festival foi criado com o objetivo de dar aos grupos que buscam linguagens novas de expressão a oportunidade de mostrar seus espetáculos, além de ter acesso a trabalhos de outros grupos”³⁹. Realizado no Teatro do Sesi de Sorocaba, levava à unidade da capital os espetáculos premiados. Na esteira do Curta Teatro, em 1996 veio o Festival Nacional Curta Dança, nos mesmos moldes. Ambos os festivais receberam espetáculos do país inteiro, promovendo a circulação de produções oriundas de universidades, grupos independentes ou fomentados, iniciantes ou consagrados, e todo tipo de experimentação cênica de linguagem. Os debates ao final de cada dia de festival, mediados por Mantovani, eram frequentados por artistas da cidade e arredores. O próprio diretor montou espetáculos para participar dos festivais, mas não temos registro de todos, já que, em virtude de seu envolvimento na organização, ele não assinou a direção dessas obras, que acabaram ficando em nome de outras pessoas.

³⁸ Entrevista concedida pela atriz Merlin Kern (à época integrante dos dois grupos do Espaço Cultural dos Metalúrgicos) em agosto de 2016.

³⁹ Reportagem do Jornal Folha de São Paulo, de 11/12/2000.

Infelizmente, após a morte do encenador, as ações ligadas aos festivais foram perdendo em força e organização, de modo que, hoje, tanto o Curta Teatro como o Curta Dança estão extintos⁴⁰.

Também em 1994, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura (através da Oficina Cultural Regional Grande Otelo), pela Prefeitura de Sorocaba e pelo Sesc, surge o Festival Terra Rasgada, criado com o objetivo de que artistas da região apresentassem sua produção. O então coordenador da Oficina Cultural Regional Grande Otelo e representante da Secretaria da Cultura, Manoel Ribeiro explica, em reportagem à Folha de São Paulo: "Na verdade, não se trata de um evento e sim de um movimento. Nosso objetivo é produzir uma série de alterações no campo cultural da cidade e abrir espaço para que artistas de Sorocaba se expressem⁴¹". Há registros de participações de Mantovani nas edições do Festival até 2001, através de espetáculos e performances montados especialmente para as ocasiões. O Festival chegou a ter duração de quase duas semanas, com a participação de cerca de 400 artistas, e um público estimado de 30 mil pessoas.

⁴⁰ Em entrevista para a presente pesquisa, em 16 de março de 2021, o ator e diretor Rodolfo Amorim relata uma história que demonstra o quanto a organização dos referidos festivais dependiam do esforço pessoal do encenador. De dois a três meses antes de cada edição, Mantovani começava a juntar seus próprios Tickets Refeição, para que pudesse fornecer aos jurados convidados, já que não havia verba para sua alimentação durante o festival.

⁴¹ Reportagem da Folha de São Paulo de 24 de Setembro de 1999, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2409199942.htm>> Acesso em 14/05/20.

Figura 7 - Apresentação dirigida por Mantovani no Festival Terra Rasgada de 1997.



Fonte: Arquivo de Merlin Kern.

Mantovani também teve participação, através de grupos de discussão entre artistas e organização de pressão popular, em 1998, na criação da Linc - Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba - única lei de fomento cultural da cidade até hoje, e que financiou a produção do documentário que veremos mais adiante, como parte desta pesquisa.

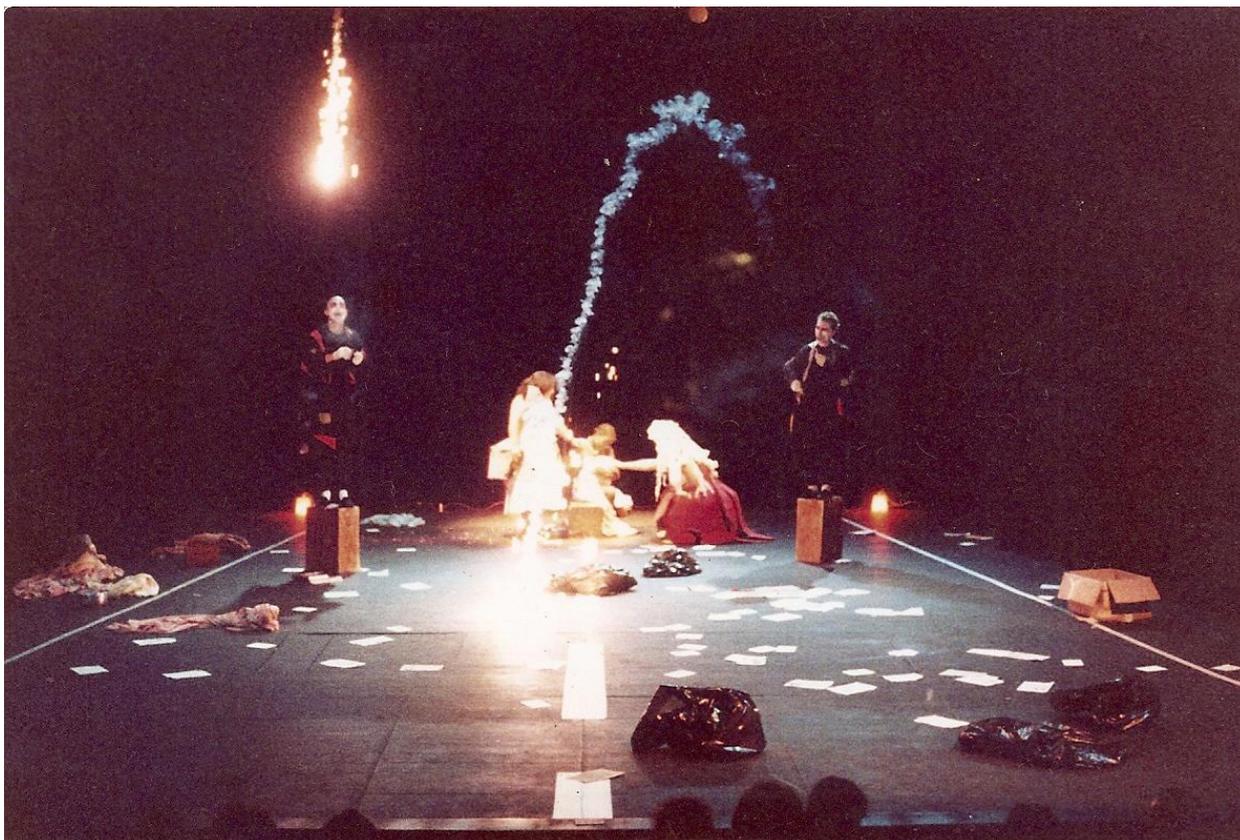
O envolvimento de Manto com políticas culturais - criando festivais, organizando parcerias entre instituições ou participando de fóruns públicos - era paralelo e integrado à criação artística constante. Muitos espetáculos, portanto, foram realizados nessa época. A relação das produções da década de 1990 é relativamente maior que das outras, possivelmente porque os registros são mais acessíveis. São elas:

- *Esparadrapo*, de Carlos Roberto Mantovani, 1990
- *As Palavras na Vidraça*, de W.B. Yeats, 1991
- *Recanto dos Cupins*, de Carlos Roberto Mantovani, 1992
- *O Macaco da Vizinha*, de Joaquim Manuel de Macedo (participação como ator), 1992

- *Semana Artística*, em parceria com Mario Pérsico, Élon Leonidas, Moema Aidar, Solange Moraes, Carlos Borgui e outros; Teatro Municipal Teotônio Vilela, Bar Bauhaus, Bar Depois e CineSesc, 1992
- *Confissões de uma Dama Enjaulada*, de Carlos Roberto Mantovani, Grupo Experimental Ensaio, 1º Festival de Monólogos de Piedade - Vencedor dos prêmios Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Atriz (Matilde Santos), Melhor Texto, Melhor Iluminação e Melhor Figurino, 1993.
- *Prelúdio para Duas Mulheres*, de Carlos Roberto Mantovani, direção de Dimas Vieira (sem data)
- *Qual o Menu*, de Carlos Roberto Mantovani (participação como ator), 1994
- *Retalhos*, de Carlos Roberto Mantovani, 1995
- *Terra Rasgada* (espetáculo sem nome, montado para o Festival), 1996
- *Dialética dos Corpos*, Grupo Dínamo, I Festival Nacional Curta Dança, Prêmio - Primeiro Lugar, 1996
- *O Moço que Casou com a Mulher Braba*, de Dom Juan Manoel (duas montagens), 1996 e 1999
- *Auto de Natal*, 1997
- *Terra Rasgada* (espetáculo sem nome, montado para o Festival), 1997
- *Mana* (dança), Grupo Dínamo, II Festival Nacional Curta Dança, 1997
- *Agamemnon*, de Ésquilo, Grupo de Experimentação Teatral do Espaço Cultural dos Metalúrgicos (participação como ator), 1996 - 1997 e segunda montagem em 1998 (ganhando Prêmio de Melhor Coreografia no Mapa Cultural Paulista)
- *Auto da Páscoa*, 1998
- *O Outro* (dança), Grupo Dínamo, II Festival Nacional Curta Dança, Prêmio - Melhor Sonoplastia, 1998
- *Terra Rasgada* (espetáculo sem nome, montado para o Festival), 1998
- *Histórias Banais*, de Carlos Roberto Mantovani, Grupo de Experimentação Teatral do Espaço Cultural dos Metalúrgicos, 1998
- *Auto de Natal*, 1998
- *Abridores de Lata*, grupo de performance, 1998 - 1999
- *Assassinos de Plantão* (performance), Evento Arte Mix, 1999

- *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos (leitura dramática), Espaço Cultural dos Metalúrgicos (sem data)
- *Terra Rasgada* (espetáculo sem nome, montado para o Festival), com o grupo performático Abridores de Lata, 1999
- *Preto velho João de Camargo*, performance (como ator), 1999

Figura 8 - Espetáculo *Recanto dos Cupins*, 1992.



Fonte: Arquivo de Marcos Assaf.

No ano 2000, Mantovani é dispensado do Espaço Cultural dos Metalúrgicos e convidado a trabalhar na Oficina Cultural Regional Grande Otelo, sempre em Sorocaba. Lá, assume a função de Técnico de Programação Cultural, tendo espaço para pensar toda a grade de ações oferecidas, entre oficinas, leituras dramáticas e cursos, constantemente fazendo com que os resultados desses processos fossem encenações abertas e gratuitas ao público.

Quando ele virou técnico da Oficina Cultural [Grande Otelo], nós fomos pra lá, pra todo mundo dar aula. Eu dei aula oito anos lá. Ele era um epicentro, porque ele era um

homem que estava lá dentro e dava vida a todos que estavam ali. Você levava o projeto pra ele e ele olhava pro seu teatro com muita generosidade⁴²

Nesse período, Mantovani vive o seu momento de maior maturidade artística, com uma rede sólida de colaboradores, um nome consagrado na cidade e já com o histórico de formação de algumas gerações de artistas. Em apenas dois anos (entre 2000 e 2002), o multiartista dirigiu sete peças, participou como ator de uma montagem teatral e de um filme curta-metragem, gravou entrevista para um filme curta-metragem documental e dirigiu cinco performances, participando como ator em uma delas.

- *Gota d'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, Grupo Maré e Grupo de Experimentação Teatral, co-direção com Gill Pinheiro de Mello, 2000
- *Barro* (performance), Festival *Terra Rasgada*, 2000
- *As Troianas*, de Eurípedes, Núcleo de Estudos e Pesquisa Teatral, Oficina Cultural Regional Grande Otelo, 2000-2001
- *Vídeo-Memória - Carlos Roberto Mantovani*, documentário curta-metragem de Miriam Cris Carlos e Werinton Kermes, 2001
- *Os Brancos* (performance), Festival Terra Rasgada, 2001
- *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, (como ator) direção de Nanaia de Simas, 2001
- *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade. Ciclo de oficinas e leituras dramáticas de autores brasileiros, Oficina Cultural Regional Grande Otelo, 2001
- *Todos os Rios de Guimarães Rosa têm Três Margens*, adaptação dos contos *A Terceira Margem do Rio*, *Fita Verde no Cabelo*, *Soroco, sua Mãe, sua Filha e Miguilim*, de Guimarães Rosa. Núcleo de Estudos e Pesquisa Teatral, Oficina Cultural Regional Grande Otelo, 2001-2002
- *Auto do Divino*, Biblioteca Municipal de Sorocaba, 2002
- *A Outra Margem*, filme curta-metragem de Joel Yamaji (como ator), 2002
- *Mortos sem Sepultura*, de Jean-Paul Sartre, Ciclo de oficinas e leituras dramáticas, Oficina Cultural Regional Grande Otelo, 2002

⁴² Depoimento concedido por Benedito Augusto de Oliveira em 8 de março de 2020, durante entrevista para a presente pesquisa.

- *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, Ciclo de oficinas e leituras dramáticas, Oficina Cultural Regional Grande Otelo, 2002
- *Cada um é cada um, mas tem cada um...* (performance), abertura do VIII Festival Nacional Curta Teatro, 2002
- *Com o Suor do seu Rosto ou Performance dos Anjos*, performance, 2002
- *Cortejo do Dia Internacional do Circo*, (participação como ator), performance, 2002

Ao descobrir que estava doente, em março de 2003, estava ensaiando uma nova peça (uma comédia ácida, de linguagem clownesca, com trilha sonora de canções exclusivamente dos Beattles, que não chegou a ter um título), criando uma coreografia para a artista Andréia Nhur, iniciando ensaios para a montagem do espetáculo *E o Céu uniu dois Corações*, de Antenor Pimenta (articulando a participação da família Guaraciaba, tradicional circense), esquematizando o projeto para a montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (realizado posteriormente sob a direção de Rodolfo Amorim, com patrocínio da Linc), e finalizando um livro de poesias - *Escritos Ordinários*, lançado postumamente. Sua morte inesperada, em 8 de maio de 2003, veio após um período muito curto de uma neoplasia aguda nos pulmões, e teve grande repercussão na mídia local.

O conjunto numeroso de ações de homenagem que se deu ao longo de 18 anos em Sorocaba, desde a morte do encenador, atualiza um questionamento que já havia sido levantado anteriormente, no decorrer de sua carreira. Qual seria a razão que levou Mantovani a permanecer em uma cidade do interior, em face da possibilidade de migrar para São Paulo - destino habitual dos artistas sorocabanos desejosos de sucesso, reconhecimento ou maiores chances de realizar trabalhos de maior amplitude midiática? Sobretudo no período anterior à década de 2000, era parte do roteiro da carreira do artista interiorano a mudança para a capital, tanto quanto obtivesse sucesso nas tentativas de construção de sua trajetória.

É certo que Carlos Roberto Mantovani tinha vínculos e compromissos familiares, de ordem financeira e afetiva, que o mantinham ligado à vida em Sorocaba; foi o chefe da família e seu pilar financeiro durante todo o tempo de estudo de seus quatro irmãos mais novos, e cuidador da mãe, já quando em idade avançada. No

entanto, há relatos que atestam que Manto se sentia responsável pela vida cultural de Sorocaba, como agitador cultural que foi, incumbindo-se e realizando-se da e na tarefa de criar e manter oportunidades de desenvolvimento artístico para crianças, jovens e adultos.

Ao assinalar a decisão de ficar em Sorocaba, Mantovani contribuiu para a transformação do pensamento que iguala a permanência no interior a um suposto insucesso. É claramente possível afirmar que a atuação do multiartista na cidade colaborou de forma ativa para a permanência de grupos locais que hoje movimentam a vida cultural sorocabana. Diversas companhias teatrais - como a Trupé de Teatro, Grupo Trança e o próprio Grupo Manto (fundado após a morte do encenador) - têm entre seus fundadores artistas formados primariamente através de ações empreendidas por Mantovani em Sorocaba, tais como oficinas, montagens de espetáculos, performances e vivências de experimentação cênica em geral.

1.6 - Memória de um Nome

Foram mais de 70 espetáculos registrados ao longo de sua carreira, e evidências apontam que o diretor teria participado de mais, dos quais não pudemos encontrar informações. José Carlos de Campos Sobrinho escreve:

Mantovani dirigiu várias performances, como Os Brancos, Preto Velho João de Camargo, Cortejo do Dia Internacional do Circo, Terra Rasgada; dirigiu alguns ShowMed dos alunos da Faculdade de Medicina da PUCSP - Campus Sorocaba; realizou trabalhos de escultura, desenho e pintura; escreveu um livro de contos, ainda inédito; escreveu e dirigiu monólogos como A Dama Enjaulada, encenada nos anos 90; e deixou inúmeros textos teatrais inéditos, como o monólogo Palhaços e a peça Os Míopes Também Amam; o texto Umbigo do Mundo, foi encenado postumamente em 2003, direção de Mario Pérsico. Muitos de seus trabalhos não vieram a público, ficando apenas no processo de pesquisa e elaboração de linguagens cênicas: Álbum de Família, de Nelson Rodrigues, O Sr. Puntilla e seu criado Matti, de Bertold Brecht; Marat-Sade, de Peter Weiss; A Megera Domada, de William Shakespeare. (SOBRINHO in MANTOVANI, 2007)

Como aponta Sobrinho, além do trabalho no campo teatral - como diretor, ator, dramaturgo e bailarino -, o artista também desenvolveu, de forma autodidata, obras nas áreas das artes plásticas, da poesia e da literatura.

Fica evidente o reconhecimento local de seu trabalho através das muitas referências públicas a seu nome que, em homenagens póstumas, foi dado ao Espaço Cultural do Sindicato dos Metalúrgicos, ao Teatro de Arena anexo ao Teatro

Municipal, a uma sala da Oficina Cultural Regional Grande Otelo (quando ainda estava em atividade), e a uma sala da instituição Mário Pérsico Escola de Teatro; todos na cidade de Sorocaba.

Durante sete anos (2003 -2010), a partir da ocasião da missa de sétimo dia de Mantovani, foram realizadas reuniões semanais, sempre às quintas-feiras, na casa da Profa. Dra. Cleide Riva Campelo (PUC – SP) em Sorocaba, chamadas *Quintas Mantovanas* ou *Quintas do Manto*, em que grupos de artistas se reuniam em nome do encenador. Ao se completar seu primeiro aniversário de morte, foi realizado o evento *Quarup para Mantovani*, como homenagem de seus amigos e artistas da cidade. O evento foi repetido no aniversário de 10 anos da morte do diretor, chegando a ter duração de uma semana, com realização de palestras, exibição de filmes e oficinas de teatro, literatura e artes plásticas. Também foram eventos anuais de tributo os *MantoLivre*, por ocasião dos aniversários do encenador, realizados na Biblioteca Infantil Municipal e no Teatro de Arena de Sorocaba, em três edições (2003, 2004 e 2005).

Todas essas citações apontam para o reconhecimento do trabalho desse artista, e continuam a aparecer em diferentes oportunidades. Até o mês de setembro de 2017 havia na cidade um grupo com um espetáculo teatral⁴³ em cartaz em sua homenagem:

Estou nesse projeto incrível “Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani” que me emociona muito. Um orgulho poder homenagear um artista completo e um homem corajoso que fez tudo pela arte em nossa cidade. Em uma época difícil, com pouquíssimos recursos de pesquisa e nenhum incentivo financeiro, ele criou obras memoráveis de grande qualidade. Clássicos como *Agamemnon* e *Fuenteovejuna* ou clássicos revisitados como *Gota d’Água*, *O Rei da Vela* e *Guimarães Rosa*. Sua obra poética serviu de inspiração para nosso espetáculo e seus trabalhos em artes plásticas nos deram o tom das tintas que modelaram nossas ideias.⁴⁴

Em setembro de 2020 foi criado o Fórum Popular de Políticas Culturais Carlos Roberto Mantovani, a partir da iniciativa de um grupo de artistas sorocabanos, com o intuito de organizar um memorial artístico da cidade, criar estratégias de aumento das verbas para cultura e estruturar um espaço de práxis de políticas culturais. De acordo com um dos organizadores, o ator e produtor Túlio Crepaldi, o nome de Mantovani foi escolhido para o fórum:

⁴³ “Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani”, direção de Angela Barros, 2017.

⁴⁴ Silvana Sarti, artista plástica e cenógrafa, colaboradora de Mantovani. Entrevista concedida em 03/08/17.

por reconhecer na figura e legado dele uma tradição, não só teatral - uma vez que ele atuava em várias linguagens -, à qual grande parte dos integrantes se ligam. A figura dele representou não só um produto artístico, mas um momento formativo muito importante para a cultura de Sorocaba⁴⁵

Mesmo com tantos sinais de reconhecimento, há poucos registros formais da obra teatral de Manto. O livro *Escritos Ordinários*, lançado postumamente em 2008, contendo seus últimos poemas, é a única publicação que carrega menções a suas realizações cênicas – em um anexo, ao fim do livro, há uma breve compilação com algumas fotos de sua carreira, desde o início, na dança, até as últimas performances, passando por algumas montagens teatrais, obras plásticas, cartazes e rascunhos de figurinos.

Entre os registros audiovisuais figura o documentário curta-metragem *Vídeo Memória – Carlos Roberto Mantovani*, lançado em 2001, e realizado por Werinton Kermes e Miriam Cris Carlos, que exhibe trechos de algumas montagens teatrais e traz uma longa entrevista, em que o encenador fala de sua infância, conta casos de sua trajetória artística e fala de suas perspectivas para o futuro. Também há outros dois curta-metragens documentais – *Memórias do Teatro Sorocabano Anos 80*, de Roberto Proença e *Memórias do Teatro Sorocabano Anos 90*, de Marcelo Nascimento, lançados respectivamente em 2013 e 2014 - em que a obra de Mantovani é mencionada por alguns dos artistas entrevistados.

Esperamos que esta pesquisa seja capaz de se tornar um registro completo - o mais possível - da obra desse artista múltiplo, para que as novas gerações possam conhecê-la, e para que a historiografia do teatro brasileiro possa acolher a memória de um nome que tanto significou para um incontável número de pessoas.

Como resultado do levantamento de dados e da reunião de registros fotográficos, videográficos, dramatúrgicos e jornalísticos, construímos um pequeno acervo online⁴⁶, que pode ser acessado aqui⁴⁷:

Link para o site:

<https://renatagrazzini6.wixsite.com/mantovani>

⁴⁵ Depoimento concedido em 12 de outubro de 2020.

⁴⁶ Melhor visualizado por desktop.

⁴⁷ Se a leitura desta dissertação estiver sendo feita pelo computador, basta clicar no link para que se abra uma aba em paralelo, com a página do site do acervo. Caso seja preferível acessar pelo celular, é possível utilizar o QRcode. Neste caso, pode ser necessário instalar em seu aparelho um leitor de QRcode, se ele já não vier equipado com essa função. (Para aparelhos Android que necessitem, recomendamos o App gratuito “QR Scanner”. Para Iphonhe, em geral, não é necessário instalar).

QRcode:



1.7 - O Pato Preto

Até o início dos anos 2000, quando da morte de Carlos Roberto Mantovani, as pautas das lutas raciais não estavam tão claramente estabelecidas, organizadas e assumidamente postas, como estão hoje, no Brasil. Não era comum o processo de autodenominação, tampouco o de identificação de práticas racistas veladas. À época, o assunto ainda não era amplamente discutido, ao que não é de se espantar que o diretor não tenha assumido publicamente alguma postura específica no que tange à questão. No entanto, atualmente, há vozes que se erguem a respeito de sua identificação enquanto homem negro. As palavras de sua irmã, Fatima, bem contextualizam a maneira como o ponto era tratado, assim como ele próprio se identificava:

A pauta do racismo é muito recente, embora ela seja antiga. Ele era negro, ele sempre dizia que era o ‘pretinho’, mas não era com a conotação que nós damos hoje a essa questão do racismo. Meu avô nasceu na Lei do Ventre Livre, então nós somos descendentes diretos de escravos, só que isso não era uma abordagem que nós tínhamos. Acho que nem na obra dele tinha essa questão. Efetivamente é uma pauta que nós não trabalhávamos antigamente. Mesmo sendo descendentes diretos de escravos, e muitas vezes sentindo na pele o racismo, a questão era relegada a segundo plano. Não discutíamos a questão⁴⁸

⁴⁸ Depoimento de Fatima Mantovani, irmã de Carlos Roberto Mantovani, em entrevista realizada para a presente pesquisa, no dia 18 de agosto de 2020.

Ainda que, como apontou Fatima Mantovani, a discussão racial tenha permanecido dormente durante o tempo de vida do encenador, colocamos em foco a negritude de Carlos Roberto Mantovani para que não incorramos no erro apontado por diversos teóricos, entre eles Frantz Fanon⁴⁹ (1925 - 1961), que atentam para o fato de que não abordar cor da pele em sociedades marcadas por colonização, subserviência e escravidão de pessoas negras seria, em si, uma forma de afirmar o embranquecimento. Para Fanon, “O problema da colonização comporta assim não apenas a intersecção de condições objetivas e históricas, mas também a atitude do homem diante dessas condições” (FANON, 2008, p.14), o que nos indica que, no contexto atual, não mencionar o tema seria colaborar para o apagamento de diversas lutas empreendidas em busca de espaço e representatividade e, portanto, para a continuidade de um procedimento colonizador.

Assim, consideramos importante salientar a questão urgente da representatividade negra na historiografia do teatro brasileiro, para além da figura enunciada do negro como personagem de peças teatrais e obras literárias sob perspectiva racista ou colonizadora. No contrafluxo dessa perspectiva de hegemonia sociocultural “branca”, Manto emerge como intelectual e agente cultural mobilizador, figurando como representante negro em situação de protagonismo.

Neste ponto, é importante que se estabeleça de forma clara o posicionamento respeitoso de onde parte a reflexão, sendo fundamental entender o lugar adequado para a propriedade de fala da pesquisa - partindo do princípio de que esta pesquisadora, sendo branca, não tem condições de *falar sobre* o tema do racismo, propõe-se a *falar com*. Pretende, para uma abordagem justa das questões implicadas, ouvir e dialogar com os pensadores e depoentes que de fato possuem o direito de refletir sobre vivências e seus impactos. Dessa forma, deter-nos-emos em sondar os aspectos que possivelmente cercaram as ações do diretor devido ao atrito entre sua postura artística e as condições de uma sociedade tomada pelo racismo estrutural.

O diretor teatral Benedito Augusto de Oliveira relata que quando começou a dirigir peças em Sorocaba, no início dos anos 1980, era tratado - em suas palavras - “como um marginal”. Descreve a classe teatral sorocabana da época como formada por homens brancos cis normativos, e praticamente sem diretoras mulheres, num contexto

⁴⁹ Psiquiatra, filósofo e ensaísta francês, foi um influente pensador do século XX sobre os temas da descolonização e da psicopatologia da colonização.

em que sentia ser necessário provar suas capacidades. Seu depoimento ilustra com clareza o sentimento de dúvida a que é submetido o artista negro no início de sua jornada profissional:

Pra todo cidadão negro, quando ele sai da esfera dele - quando ele não toca samba, não joga bola - e ele vai pra uma esfera dita dos homens brancos cis normativos, ou seja, um diretor de teatro, ou um cineasta, isso causa um estranhamento. Então quando a gente começa a carreira, nós somos tratados com desconfianças claras sobre a nossa capacidade. O negro, de uma certa forma, há um questionamento intelectual sobre ele⁵⁰

O abjeto processo de mercantilização dos negros nos períodos de formação das sociedades americanas, em que as práticas escravagistas retiravam-lhes o status de seres humanos, impingindo-lhes um mecanismo de objetificação (MBEMBE, 2014) parece ecoar nos dias atuais através desse tipo de desconfiança e questionamento intelectual, descrito por Oliveira, em que se retira do cidadão negro o lugar apriorístico de sujeito habilitado ao pensamento, capaz de habitar todos os espaços. Para o filósofo e historiador Achille Mbembe, ocorre na modernidade - e ressoa na contemporaneidade - um processo de disfarce da discriminação racial, no qual não se afirma diretamente a causa dessa delimitação de esferas psico-sociais para brancos e negros, delegando-a à cultura ou à religião - “Afirma-se que o universalismo republicano é cego em relação à raça, encerram-se os Não-Brancos em suas supostas origens, e continuam a proliferar categorias totalmente racializadas” (MBEMBE, 2014). Através desse expediente, há uma naturalização da restrição do lugar essencial do negro a esferas e performatividades culturalmente determinadas, como “tocar samba” e “jogar bola” - como descreve Oliveira - ou à ocupação de cargos servis, como o operariado de Mantovani.

Como já vimos anteriormente, o encenador encontrava, no início da carreira, dificuldades para adentrar os círculos sociais da classe artística, devido ao seu cotidiano de operário fabril - diferente dos artistas intelectuais de classe média-alta - e até mesmo por sua timidez. Mas o aspecto racial aparece na fala de alguns entrevistados, como veremos mais à frente, dando-nos a pista de que tal fator pode participar das origens dessa dificuldade, através do mecanismo velado de

⁵⁰ Depoimento concedido por Benedito Augusto de Oliveira em 08 de março de 2020, durante entrevista para a presente pesquisa.

discriminação que acabamos de observar, e que coloca limites nas áreas de atuação em que supostamente seria natural alguém habitar, de acordo com a cor de sua pele.

Para além do âmbito do relato de parceiros, encontramos em palavras do próprio diretor episódios de discriminação que reuniam diversos fatores relacionados ao fazer artístico, e que também abarcavam a característica da negritude em seu bojo, no começo da carreira. Fazer teatro, e sobretudo dança, em seu meio de convivência da época, era motivo de sarro. Ao convidar os companheiros de trabalho da fábrica para assistir a um espetáculo de que participava, como membro do grupo de Janice Vieira, foi jocosamente apelidado - “Isto foi um transtorno durante todo o período. E quando eu dançava era um pouquinho pior, porque aí o apelido era pato preto, eu não sabia se eu continuava na fábrica, e não podia pedir demissão, porque eu dependia daquilo, e tinha que conviver com aquele bando de ridículos”.⁵¹

Entre os depoimentos de colaboradores, a diretora teatral e parceira profissional de Manto, Angela Barros, estabelece uma ligação entre a ascendência negra do encenador e o aspecto de exclusão social de um modo geral:

Ele era um excluído, ele sabia o que era uma vida de exclusão. Porque embora ele fosse miscigenado, a mãe dele não era tão miscigenada quanto ele, e ele sabia na pele o que era ser uma mulher negra no Brasil, o que é hoje ainda, isso nunca mudou. Ele morava num bairro de brancos espanhóis de olhos azuis, filhos de imigrantes, que vieram pobres. O que os unia era a pobreza. Era a pobreza do bairro que unia brancos e negros. Mas se não fosse isso, eu deixo a pergunta...o que seria? Então, eu tenho a impressão de que isso é uma coisa que marca ele.⁵²

Barros reflete sobre a questão racial como fator que colocava o encenador e sua família em condição de discrepância em relação à comunidade de seu entorno. O sentimento de deslocamento, seja dentro do bairro, entre os colegas de trabalho ou ao entrar nos círculos da classe artística, parece ter acompanhado um período da trajetória de Mantovani, possivelmente deixando ecos perceptíveis através de suas posturas artísticas futuras.

Apesar da afirmação de sua irmã, de que a reflexão sobre a questão do preconceito racial não aparece em sua obra, encontramos opiniões divergentes. Certamente é apontado um caráter político em suas criações, caráter esse que estaria sempre ligado à defesa dos menos privilegiados da sociedade de maneira geral.

⁵¹ Entrevista de Carlos Roberto Mantovani ao documentário Vídeo Memória, realizado por Werinton Kermes em 2001.

⁵² Depoimento concedido por Angela Barros em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 16 de junho de 2017.

Observamos que a questão da negritude poderia estar contida nesse conjunto, como observa o artista e pesquisador negro Marco Antonio de Souza:

Mantovani criou uma estética própria – o viés político bem acentuado e revolucionário era característico de seu teatro. Não era alienado sobre as questões da sociedade, contrapondo-se à maioria do corpo teatral da cidade na época. Essas características o colocavam em destaque. Numa época em que o debate racial não havia sido instaurado, Mantovani retratava em suas pinturas a negritude e, posteriormente, em sua dramaturgia, como, por exemplo, no texto “Histórias Banais”, com a criação da personagem “Nego”. (SOUZA, 2016, pág 21)

Para além dos pontos indicados por Souza, na obra poética do diretor, publicada nos livros *Redundâncias* (1984) e *Escritos Ordinários* (2008), há poemas em que é possível suspeitar de uma natureza autobiográfica, embora, como em toda obra poética, não seja possível discernir claramente entre criação e biografia. Entre os poemas que suscitam essa impressão - através de menções que poderiam relacionar-se às suas irmãs, por exemplo -, destacamos um (de *Redundâncias*, sem título) em que há menções à ideia de negro enquanto termo pejorativo, disparado por um ‘outro’ não identificado, em contexto de preconceito racial, como vemos abaixo⁵³:

⁵³ A fim de manter fidelidade à diagramação original, optamos por anexar foto do livro, em lugar da transcrição da obra.

Figura 9 - Poema de Carlos Roberto Mantovani.

O mangueiral, as begônias
antúrios, estrelitzas
damas da noite!
– Tua mãe é mulher da vida!
– E você é um negrinho!
– Tua irmã é à toa lá em São Paulo!
– E você é um negrinho fedido!
Marilice, Paulina, Maria Ângela e Vilma estarão?
– Guia, Cristo, meu barquinho . . .
Não durma, Cidelci, o Reverendo Sabatini,
o Reverendo Oswaldo, David não gostam;
sorria como eu, que sei rezar!
Não durma!
– *Vai, boiadeiro, que a noite já vem . . .*
e a noite veio!

Fonte: Livro Redundâncias, 1984.

Independentemente da suposição em relação a um discurso autobiográfico, o poema traz o retrato de um tipo de tratamento dirigido ao negro, em que se vê uma relação de subjugação e depreciação da identidade de um ser. Carregando em si essa imagem de violência, em contraponto com uma atmosfera de pureza vinculada à religião, a poesia destaca o menosprezo ao caráter humano do negro.

Em outro poema, do mesmo livro, também sem título, Mantovani menciona a negritude como aspecto vinculado à ideia de pobreza:

Figura 10 - Poema de Carlos Roberto Mantovani.

Dora Doralina,
o pai tem o coração do lado direito!
– Nossa! de que lado fica mesmo o coração?
– Na cabeça, moleque burro!
Dora Doralina – Gêneses, Êxodos,
graças a Deus decorei! – Os profetas?
Todos os pobres são negros!
– Ora, Doralina, são os maiores e os menores.
– Cheira corpo humano nesta sala!
Que horror!
– Baruc, Jeremias e o vento será tua herança!
Treme Doralina. Good morning!
– Good afternoon!
É, sorriremos de novo!
É, nos divertiremos por você!
Oh, negra pobre Doralina!
Oh, negra doida Doralina!
Oh, doida negra Doralina!
Bíblia sobre o peito direito,
todos os profetas sobre seu coração!
Ah! Dora Doralina!
O coração fica mesmo do lado esquerdo?
– O meu não!
Good night!

Fonte: Livro Redundâncias, 1984.

As menções expõem um pensamento sobre o tema e, associadas ao conhecimento da história pessoal do encenador, bem como ao caráter político de suas obras, com intencionalidade de transformação social, poderiam significar uma reflexão crítica acerca de comportamentos e ideias racistas.

As dificuldades do início da carreira, relacionadas às manifestações de racismo, parecem ter se dissipado à medida em que o diretor foi estabelecendo-se mais firmemente no cenário cultural da cidade. Tornando-se um nome conhecido e respeitado, esses eventos começam a desaparecer dos relatos - o direito à esfera do fazer artístico havia sido conquistado. Mais do que isso, cada vez mais, sobretudo a partir de meados da década de 1980, Mantovani começa a ocupar um lugar de destaque no panorama artístico, tornando-se um formador de outros artistas e um influenciador para o trabalho de diretores contemporâneos a ele em Sorocaba e região.

Sob o ponto de vista da representatividade negra em situação de protagonismo no contexto da cidade, além do tipo de atuação que acabamos de relatar, encontramos na performance *Preto Velho João de Camargo*, realizada por Mantovani em 1999, um momento simbólico.

João de Camargo (1858 - 1942) foi um homem que viveu a escravidão na infância. Na idade adulta, a partir de uma visão espiritual, criou uma religião sincrética que angariou um enorme número de seguidores no Brasil e no mundo. Tendo vivido em Sorocaba, e fundado sua igreja na cidade, a figura do líder religioso foi estudada por alguns pesquisadores - entre eles o sociólogo Florestan Fernandes - sendo chamado, inclusive por jornais italianos, de “Papa Negro de Sorocaba”. Sobre ele também foi gravado, na cidade, o filme *Cafundó* (2005), de Paulo Betti.

A performance em que Mantovani interpretava o líder negro foi realizada dentro do evento de lançamento do livro *João de Camargo de Sorocaba - O Nascimento de uma Religião*, de José Carlos de Campos Sobrinho e Adolfo Frioli, ao lado de outras atrações como uma banda sinfônica, apresentação e leitura de poemas por Paulo Betti, números musicais da cantora sorocabana Márcia Mah e duplas de violeiros. O evento, de grande público e ressonância midiática, foi apoiado pelo Senac e pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, através da Oficina Cultural Regional Grande Otelo.

Figura 11 - Mantovani na performance Preto Velho João de Camargo, 1999.



Fonte: Arquivo de Edeson de Souza (Grupo Imagem).

A presença de Mantovani como ator dessa performance, dentro de um evento de grande magnitude na cidade, é emblemática no que tange à luta pelo posicionamento do artista negro no contexto sorocabano. Com uma atuação de destaque⁵⁴, ele concentrava ali a simbologia da celebração de um homem negro e, ao mesmo tempo, do artista negro em condição de protagonismo⁵⁵. Se considerarmos a

⁵⁴ José Carlos de Campos Sobrinho, autor do livro lançado durante o evento em questão, comenta em entrevista realizada em em 22 de abril de 2018 a respeito da qualidade da atuação de Mantovani na performance: “Ele era um puta ator (...) Ele ressuscitou João de Camargo”.

⁵⁵ Normalmente descalço nos ensaios e não raro usando camisa branca, a imagem do encenador com os trajes de João de Camargo - terno branco e pés descalços - era facilmente associada à sua imagem pessoal. No documentário que complementa esta pesquisa, e que veremos mais à frente, foi produzida para a figura de Mantovani a mesma indumentária da performance de 1999.

trajetória do encenador como um caso de sucesso frente a diversos tipos de obstáculos, não seria leviano afirmar que sua figura foi inspiradora para diversos artistas negros que vieram depois.

Capítulo II - Na Trilha da Criação

O trabalho da arqueologia, de acordo com o artista plástico e arqueólogo João Carlos Goldberg (1994), é resgatar fragmentos do raciocínio do homem, no acompanhamento de seqüências de gestos ou procedimentos. Fazendo uma analogia com o crítico genético, o estudo do encadeamento de gestos artísticos para se obter uma determinada forma nos aproxima de uma série de operações lógicas, o que possibilita a recuperação, assim, de fragmentos do raciocínio do artista (SALLES, 2007, pág. 62)

O pensamento de Cecília Almeida Salles, imerso na teoria da Crítica de Processo (outrora chamada Crítica Genética⁵⁶), parece-nos conveniente à intenção de analisar as linhas de força do trabalho criativo de Carlos Roberto Mantovani. Baseada na ideia de perseguir os rastros deixados pelo artista para, assim, compreender os caminhos de sua criação, a Crítica de Processo adequa-se bem ao caso em que não há ainda classificações da obra, a serem confirmadas ou contrapostas, ou quando não se deseja incorrer no risco de aplicar rótulos antes de permitir que o objeto fale por si.

A partir de alguns campos de análise, Salles instaura a observação do processo de criação, tentando revelar o caminho percorrido pelo artista. Tais campos poderiam ser sinteticamente explanados da seguinte forma: *Ação Transformadora* observa a percepção artística e a natureza dos recursos criativos do artista em questão, notando a maneira como ele manipula a vida e a transforma poeticamente; *Movimento Tradutório* investiga as conversões entre linguagens que estimulam o desenvolvimento da obra; *Processo de Conhecimento* põe vistas ao desenrolar da aquisição de conhecimentos e autoconhecimentos, bem como a maneira como são processados e reorganizados pelo artista; *Construção de Verdades Artísticas* analisa as leis internas da obra, quando ela começa a tomar corpo no processo de criação, relacionando-as à atitude subjetiva do autor/criador; e, por fim, *Percurso de Experimentação* apresenta um olhar sobre o trabalho contínuo do criador, suas experiências ao longo do processo criativo e como

⁵⁶ Ao longo de um percurso de muitos anos e pesquisas inter-relacionadas, desenvolveu-se, sobretudo no Grupo de Estudos em Processos de Criação da PUC - SP, a linha de pesquisa em torno dos processos criativos em arte (e, posteriormente, em ciência), que se iniciou nos termos da Crítica Genética, a partir de obras literárias. Com a expansão dos objetos de estudo - da literatura para outras manifestações artísticas - foi emergindo a noção da criação como processo contínuo, sem pontos determinados de início e fim, potencialmente compartilhável a qualquer momento do percurso criativo. Como resultado dessa nova perspectiva, julgou-se necessário fazer ajustes metodológicos e terminológicos, que implicaram em novas formas de se acompanhar e entender caminhos de criação, assim como na nomenclatura mais adequada - Crítica de Processo. Ver em "Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão", 2017. Acessível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/27384/21315>>.

elas significam marcas de identidade ligadas à obra de toda uma vida, revelando o projeto poético do artista.

É importante reforçar que essas perspectivas não devem categorizar a obra de Mantovani, mas apenas funcionar como chaves de compreensão, lentes que ajudem na observação do que está posto, sem promover distorções.

Os materiais utilizados nas análises feitas através da Crítica de Processo, chamados *documentos de processo*, são, normalmente, registros produzidos pelo artista no decorrer do processo criador - rascunhos, roteiros, desenhos, anotações e afins. No caso de nossa pesquisa, quase não existem tais documentos, infelizmente. Trabalharemos, portanto, com o cruzamento entre depoimentos de colaboradores (que compreendem descrições de procedimentos criativos, bem como de práticas e treinamentos de atuação, sendo, portanto, testemunhos dos processos) e registros em foto e vídeo das peças acabadas, e também de oficinas e ensaios. Partindo de características estéticas das obras finalizadas, sua fricção com o entorno - que envolve tanto público como panorama de produções de mesma época -, e de testemunhos sobre os modos de operação, tentaremos vislumbrar as escolhas artísticas, recuperar o pensamento criativo e, dessa forma, buscar entender os caminhos e o caráter da criação de Carlos Roberto Mantovani.

2.1 - Ideias Malucas - Ação Transformadora

Ao longo da pesquisa acerca dos espetáculos realizados por Mantovani, diversas vezes encontram-se indicações de que eles seriam dotados de características que os colocariam numa situação de tensão em relação ao que era produzido na mesma época na cidade. Esse é, de fato, o primeiro apontamento que surge à análise, deixando espaço para que se busque o caráter dos fatores que promovem esse tensionamento.

Desde a atuação no Grupo Pró-Posição Ballet-Teatro, o encenador já se habituava a participar de obras “destoantes” em relação às produções hegemônicas sorocabanas que, como vimos, costumavam transitar, em sua maioria, por caminhos mais ligados às tradições teatrais da década de 1950, no espírito do chamado “teatrão”. Levando-se em consideração esse cenário hegemônico baseado em fórmulas teatrais consagradas e bem aceitas, a diferenciação apontada de forma geral parece estar vinculada a uma postura de experimentação. A palavra “experimental” aparece repetidas vezes em menções aos espetáculos de todos os períodos, e mesmo os nomes

dos grupos guardam o termo - como o Grupo Experimental Ensaio ou o Grupo de Experimentação Teatral do Espaço Cultural dos Metalúrgicos.

Figura 12 - Jornal Diário de Sorocaba, 1997.



Fonte: Arquivo de Merlin Kern.

Janice Vieira, diretora do Pró-Posição, relata, a respeito da parceria com Manto: “Ele vinha com umas ideias bem malucas e eu também. Eu dava o respaldo, a moldura, porque eu tinha o pessoal que dançava bem, que enlouquecia bem também, então dava muito certo”⁵⁷.

As “ideias malucas” a que se refere Vieira parecem não se restringir às criações em dança. Benedito Augusto de Oliveira, diretor teatral em Sorocaba, aponta: “Os espetáculos dele, alguns tinham um nível de complexidade, que muita gente falava “ah,

⁵⁷ Depoimento concedido por Janice Vieira em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 07 de abril de 2018.

eu não entendi nada”, (...) e tinha alguns que causavam curiosidade”⁵⁸. O diretor e ator teatral Mario Pérsico e a colaboradora Maria Teresa Bocardi, juntos em entrevista⁵⁹, utilizam termos como “irreverente” e “sofisticado” para falar sobre as produções teatrais de Manto. A diferença entre a linguagem que era trazida pelo encenador, em relação ao que era praticado na cidade, era notada também por outros companheiros de profissão, que hoje analisam e estabelecem conexões entre a estética de Mantovani e a de outros diretores da época, como José Celso Martinez Correia, como elucubra o Prof. Dr. Roberto Gill Camargo - “Ele gostava da coisa meio crua, mais brechtiana, que lembrava um pouco o estilo do teatro que o Zé Celso faz, também meio cru. Eu acho que teve uma influência muito grande o trabalho do Oficina sobre o trabalho dele, embora fossem diferentes, claro”⁶⁰.

Certamente cabem analogias entre obras - como a referência ao Teatro Oficina - que possam colocar parâmetros aproximados de acordo com o entendimento de quem opina. Diversos fatores podem estabelecer traços de similitude transversais entre algumas produções, como determinados processos históricos que geram vivências correlatas a artistas de um mesmo período ou contexto. Também é inegável que o ato criador é atravessado por diferentes textos da cultura, estando o produto artístico sempre exposto a contaminações de artistas contemporâneos ou anteriores, sobretudo se tomarmos a cultura como um processo movediço em que os textos se interconectam⁶¹. Nesse sentido, é interessante observar que as produções de Mantovani apresentavam um fator de diferenciação em relação a seu contexto local, associado à sua sensibilidade particular, mas não se encontram destacadas de todos os contextos, como um suposto gênio capaz de invenções isoladas.

Essa ideia pode ser friccionada com a premissa da Crítica de Processo de que cada criação é única. Tal conceito está ligado à perspectiva da *Ação Transformadora*, que postula que cada artista tem sua própria forma de ligar-se ao mundo como receptáculo de emoções, deixar-se atravessar pelos estímulos e transformar o que recebe, produzindo combinações singulares, de acordo com sua sensibilidade particular. Assim, a originalidade do artista não se refere a uma suposta capacidade de

⁵⁸ Entrevista concedida em 08 de março de 2020, para a presente pesquisa.

⁵⁹ Realizada para a presente pesquisa em 11 de julho de 2018.

⁶⁰ Depoimento concedido pelo Prof. Dr. Roberto Gill Camargo, diretor teatral na cidade de Sorocaba, contemporâneo de Mantovani, em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 07 de abril de 2018.

⁶¹ A respeito do conceito de texto cultural, na visão de Iuri Lotman (1922 - 1993), e a decorrente discussão sobre memória, autoria e citação, trataremos com maior profundidade no Capítulo III desta dissertação.

produzir algo absolutamente novo e isolado, mas à maneira particular como cada criador gerencia entrecruzamentos sensíveis a partir de sua percepção do entorno.

Como mecanismo da *ação transformadora*, a *percepção artística* de cada criador, sendo “a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais” (SALLES, 2007, pág. 90), funcionaria como um canal de captação do mundo. Esses “mundos mágicos” criados na mente seriam então materializados e manipulados através de diferentes modos de expressão, chamados *recursos criativos* do artista.

(...) combinações insólitas acontecem na complexidade da ação criadora que, segundo a perspectiva aqui proposta, abre espaço para as autorias novas. Essas novas formas estão, certamente, relacionadas com os diferentes processos de apreensão do mundo. Encontramos, assim, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza das combinações e no modo como estão concretizadas. (SALLES, 2007, pág. 113)

Vemos, dessa forma, que a natureza da produção de Mantovani habitava um lugar de tensionamento em relação à produção da cidade, e alguma consonância com produções externas a ela. Isso nos diz a respeito da *materialização sensível* em que se imergia o encenador - para Salles (2007), este conceito consiste no processo de imersão do artista em determinado universo de estímulos palpáveis específicos, que possam impulsioná-lo na direção de seu projeto. A partir das possíveis interlocuções entre o fazer artístico de Mantovani e obras externas ao seu meio de atuação, parece-nos possível afirmar que suas fontes de pesquisa e inspiração transcendem os limites geográficos sorocabanos. De fato, sabe-se que o diretor nutria grande interesse pela leitura de forma universal, e que costumeiramente deslocava-se para outros centros, a fim de assistir a espetáculos, filmes e todo tipo de realização artística. Os diversos estímulos e referências, para a Profa Dra Cleide Riva Campelo, eram parte da equação que resultava na característica de originalidade do trabalho de Mantovani:

Ele fazia pontes com tudo que ele tinha conhecimento, fazia ponte com coisas contemporâneas, e é nesse sentido que eu não consigo encaixá-lo. Eu acho que era ele, do jeito que ele fazia. (...) Eu vejo o Manto como algo muito original que brota, e que, como original, ele não está isolado, ele olha tudo e sabe de tudo. De todas as teorias de que conversei com ele, todos os teóricos, ele sempre sabia do que se tratava⁶².

⁶² Depoimento concedido pela Profa.Dra. Cleide Riva Campelo em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 22 de abril de 2018.

A característica de buscar fontes de pesquisa em diferentes ambientes também aparece na fala da artista plástica Silvana Sarti, que relata não saber como e onde Mantovani conseguia acessar conteúdos de livros importados - e, segundo ela, difíceis de encontrar à época - que ela só teria conseguido ler anos depois de formada. Nos termos de Salles, a *materialização sensível* à qual se expunha o encenador parece abranger uma gama ampla de referências, incluindo estímulos externos à produção da cidade, o que poderia ser um indicador da razão pela qual as produções do diretor representavam um tensionamento em relação ao panorama sorocabano.

2.2 - Teatro Paupérrimo - Movimento Tradutório

Ao se lançar o olhar sobre as características das obras, destaca-se um aspecto, que aparece como intersecção entre discursos de alguns entrevistados - o estilo supostamente “cru”, mencionado logo acima por Camargo, quando faz um paralelo com Zé Celso. A “cruza” estética mencionada por alguns colaboradores, como veremos mais adiante, parece ter sido um resultado da maneira como o artista optou por trabalhar com a falta de recursos materiais e logísticos, já que ao longo de toda a carreira do diretor, mesmo depois de amparado por instituições como o Espaço Cultural dos Metalúrgicos ou a Oficina Cultural Regional Grande Otelo, sempre houve dificuldade no apoio financeiro dos espetáculos. Essa realidade influenciava o processo criativo, assim como para todos os outros trabalhadores do teatro na cidade. No entanto, no caso particular de Manto, parece haver uma escolha consciente do manejo da escassez como recurso de eloquência cênica, tendo em vista que as condições adversas são apontadas como um fator gerador de um impulso criativo característico, através de pesquisa de linguagem e experimentação, que gerou uma “marca de estilo”, como pontua a Profa Dra Míriam Cristina Carlos Silva:

Eu não sei se é o melhor termo, mas é um teatro pobre. Um teatro desprovido de grandes recursos pra cenário, pra figurino... era um trabalho muito voltado pro ator, pro corpo, pra coreografia, com uma musicalidade muito grande. Acho que não me lembro de nenhuma peça dele que eu tenha visto que não tenha tido pelo menos um momento em que a música era muito forte. O trabalho com o corpo e com coreografia era muito forte (...) Com poucos recursos ele conseguia uma plasticidade final muito interessante. Dessa ausência de recursos ele criava uma espécie de marca de estilo,

você conseguia identificar que aquilo era dirigido pelo Mantovani, concebido pelo Mantovani, roteirizado por ele.⁶³

Sob outras perspectivas, esse aspecto volta a aparecer. Nas palavras do amigo, médico e historiador José Carlos de Campos Sobrinho:

A estética dele era uma estética despojada de qualquer enfeite. Conforme o ator entendia o que tinha que fazer e desenvolvia sua personagem, mesmo que ficasse, digamos, falso, no sentido do teatro clássico ou coisa assim, pra ele era onde ele trabalhava pra tirar a emoção, pra tirar o aprofundamento que ele queria. (...) E como ele não usava apoiações, então eu disse pra ele: “você faz um teatro pobre, Mantovani”. E ele falou: “Alto lá, não senhor. Teatro pobre é o do polonês, o meu teatro é paupérrimo”⁶⁴

A anedota do “teatro paupérrimo” sugere uma relação com uma certa linhagem teatral, mas, intensificando a adjetivação, realoca a discussão para uma realidade local tomada pela precariedade com que o artista brasileiro está acostumado a lidar. Um exemplo interessante do manejo da escassez de recursos como concepção criativa, no caso de Mantovani, é a elaboração do espetáculo *As Troianas* (2000). Em seu folheto de divulgação, lê-se:

A concepção do espetáculo acredita na inventividade dos participantes, reaprendendo a transformar materiais inusitados em adereços cênicos, por exemplo - nossos escudos foram confeccionados com tampas de fogão, nossa urna funerária com uma carcaça de geladeira, nossas lanças com cabos de enxadas, nossas armaduras peitorais de espuma expandida de poliuretano, a carruagem de Menelau um carro para transportar tecidos, os figurinos com tecidos “pestanda”, que são utilizados como prova de cores nas nossas tecelagens, as máscaras de papier macher, etc. Criamos um coro especial das mulheres que choram os parentes mortos, as carpideiras, e são as únicas figuras que tratam dos arquétipos universais. Procuramos uma arte de transformação, valorizando a pesquisa, a experimentação e a criação, priorizando sempre para o jovem artista sorocabano a importância da teoria, da técnica e da estética.

Para além da reutilização de materiais em si, chama-nos atenção a forma como ela está vinculada à ideia de experimentação amparada por pesquisa, profundamente ligada a simbologias da estrutura sociopolítica da cidade, à elaboração estética e à capacidade inventiva dos atores. Não há a pretensão de esconder a precariedade dos recursos, pelo contrário, é intencional revelar o desamparo da arte em nossa sociedade e, ao mesmo tempo, a vitória da criatividade sobre ele. Reutilizar materiais, ou mesmo

⁶³ Depoimento concedido pela Profa Dra Míriam Cris Carlos, em 12 de julho de 2018, em entrevista para a presente pesquisa.

⁶⁴ Depoimento concedido por José Carlos de Campos Sobrinho em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 22 de abril de 2018.

apresentar o palco nu, parece ser uma escolha baseada em uma certa fidelidade às origens do Brasil enquanto país que sofreu colonização, e em discursar sobre a capacidade do artista brasileiro em transformar a precariedade através de estudo, da técnica e da beleza estética.

O discurso da beleza da escassez parece estar ligado a um impulso de transformação social, operado pela figura do ator, como elemento central do mecanismo cênico. É com base na figura humana que as estruturas da cena se erguem. Assim como na linhagem teatral de Jerzy Grotowski, mencionada há pouco, quase em tom de anedota, também aqui o ator exerce a força motriz do funcionamento teatral. Tanto Silva como Sobrinho mencionam o aspecto de “pobreza” da estética de Mantovani, apontando para o fato de que essa economia de recursos materiais servia ao propósito de levar o foco ao trabalho do ator, sobre quem o encenador “trabalhava”. O ator como ponto focal da cena, dispensando adereços, no caso de Mantovani, parece ser parte de uma construção que revela que o encenador, a partir de suas fontes referenciais múltiplas, exerce sua *ação transformadora* no ato da criação escolhendo a figura humana em sobreposição à maquinaria técnica teatral. Essa será uma característica presente em todos os seus espetáculos.

Há ainda outro aspecto que parece estar relacionado à maneira específica como o diretor faz o manejo da escassez material, também mencionado de forma recorrente por seus colaboradores. A multidisciplinaridade aparece como característica fundante dos espetáculos, revelando a grande quantidade de *recursos criativos* do encenador. Ou seja, diferentes linguagens artísticas misturam-se à teatral - frequentemente a pintura, a música e a dança vêm complementar a construção da cena, fornecendo bases para a constituição de uma linguagem semanticamente múltipla, que dispensa a utilização de grande quantidade de objetos.

Na foto abaixo, vemos uma cena do espetáculo *O Despertar da Primavera* (2002), de Frank Wedekind, em que aparece o único elemento cênico da peça (uma cama), um ator sobre ele, e a projeção do quadro *Puberdade*, de Edvard Munch.

Figura 13 - Cena do espetáculo O Despertar da Primavera, 2002.



Fonte: Arquivo de Merlin Kern.

A cena exemplifica a situação em que há uso de poucos elementos de cenário, o ator está no centro da dramatização e há uso de outras linguagens a serviço da teatral. Dentro do contexto da dramaturgia de Wedekind, que trata do período da adolescência dos personagens, e da descoberta de sua sexualidade, a projeção do quadro carrega significativa carga simbólica, estando bem em frente ao personagem Hanschen, que se masturba de costas para a plateia. A figura humana retratada por Munch, bem maior que o ator, ganha contornos oníricos, a expressão de seu rosto assume novas conotações. A mistura das artes plásticas à teatral preenche de significados a cena que, acrescida do texto falado e da trilha sonora, torna-se eloqüente. A fricção entre as linguagens, da maneira como é posta, abre uma gama de leituras possíveis.

São numerosos os exemplos desse tipo de mistura de linguagem entre os espetáculos de Mantovani. Em *Todos os Rios de Guimarães Rosa* (2002), havia grandes painéis, pintados pelo próprio elenco junto ao diretor, que traziam reproduções de imagens de Tarsila do Amaral - *A Lua* (1928), *Palmeiras* (1925), *Sol Poente* (1929), *O Lago* (1928), *O Touro* (1925) e *O Pescador* (1925) - o que inseriu o espetáculo na

semana de comemorações em homenagem aos 80 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, promovida pela Fundec Sorocaba em 2002. No início da peça, permaneciam cobertas por tecidos pretos e, após o personagem Miguilim colocar óculos e conseguir enxergar o mundo, elas eram reveladas, causando impacto.

As obras entravam no contexto do espetáculo compondo a atmosfera caipira dos personagens de Guimarães, em diálogo com a intencionalidade da pintora modernista, que declara: “Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinararam-me depois que eram feias e caipiras... Vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante...”⁶⁵

Figura 14 - Cena final de *Todos os Rios de Guimarães Rosa*, 2002. Painéis ao fundo.



Fonte: Foto de Adilson Incao, Livro *Escritos Ordinários*, 2007.

Não apenas as ‘cores caipiras’ e as figuras retratadas nos painéis permeavam o contexto dramático, mas também a música utilizada. *As Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos, na versão de Egberto Gismonti, traziam sons de bois (que conversavam, por exemplo, com a imagem do animal do quadro *O Touro*, nos painéis), ou de trens, como em *O Trenzinho do Caipira*⁶⁶ (que pautava a cena em que avó e neta vão embora num trem para nunca mais, no conto *Soroco, sua mãe, sua filha*). Assim,

⁶⁵ Fala de Tarsila do Amaral, retirada do site oficial da artista, disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928/>> Acesso em 01/12/20.

⁶⁶ Composição de Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959), é parte integrante da peça *Bachianas Brasileiras* nº 2. Foi gravada em livre adaptação por Egberto Gismonti em 1985.

música, pintura e dramaturgia entrecruzam-se para gerar sentidos poéticos em cena, dispensando o uso de qualquer outro acessório.

No espetáculo *Era uma vez John, Paul, Ringo e George* (1981 - 1982), a música exercia função fundante da narrativa dramática, sendo inseparável dela. A artista plástica Silvana Sarti, que participou da montagem, relata: “As músicas foram criadas para o espetáculo, então tinha cenas assim de ‘flower e power’, dança, e sempre muito completo, uma coisa que envolvia várias artes. Já ele tinha essa visão de utilizar várias linguagens no teatro”⁶⁷.

A partir da reconstrução do pensamento criador oriundo da observação processual da criação, seguindo a trilha do pensamento de Salles, nos parece possível afirmar que a inserção de outras linguagens artísticas nas obras teatrais nunca se restringia a uma função decorativa ou meramente ilustrativa, mas eram *recursos criativos* que resultavam do filtro da *percepção artística* particular do criador, com finalidade comunicacional. Cada elemento posto em cena deveria ter sua função expressiva e/ou simbólica, engajada aos outros elementos cênicos, aos personagens, ou ao contexto do espetáculo. Nada que não fosse dotado de um significado ou função específicos seria colocado em cena, pois cada objeto era constitutivo de linguagem.

Neste ponto, os *documentos de processo* a que temos acesso - relatos de exercícios em ensaios, e depoimentos acerca do procedimento de construção das cenas - unem-se aos registros das obras acabadas e, assim, revelam que o caráter multilinguagem permeava também o processo de montagem dos espetáculos. Desta maneira, reconhecemos uma outra perspectiva para o estudo do processo de criação, dentro do pensamento da Crítica de Processo. Chamada *Movimento Tradutório*, tal perspectiva recomenda a observação justamente da utilização de outras linguagens artísticas dentro do ato criador. O artista cerca-se de materiais inspiradores (*materialização sensível*) que frequentemente fazem parte de naturezas artísticas diferentes, empreendendo um processo de conversão entre linguagens, para que possa utilizá-los em sua criação.

Sabe-se também de trocas de linguagens no papel de estimuladores do percurso, impulsionando ou não o trabalho. E há, ainda, a diversidade de linguagens nas imagens geradoras, que propiciam o desenvolvimento da obra, ao passarem pelo processo de tradução. (SALLES, 2007, pág 117)

⁶⁷ Entrevista realizada para a presente pesquisa, no dia 17 de março de 2019.

De acordo com a teoria da análise genética (ou processual), compreende-se o percurso da criação como naturalmente híbrido, já que o artista passa por etapas nas quais atravessa, ou é atravessado, por impulsos dos mais diversos, experiências que lhe imprimem sensações e pensamentos, e que se originam em diferentes meios físicos, nem sempre na linguagem de sua área de exercício habitual. Mesmo as anotações, reflexões e tentativas de capturar uma ideia fugidia nem sempre são registradas pelo artista na mesma linguagem da obra pretendida. Dessa forma, faz parte do processo criador a constante prática de tradução entre linguagens, chamada *tradução intersemiótica*.

Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação, um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras, palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo. (SALLES, 2007, pág 115)

No caso específico de Manto, o *movimento tradutório* opera com visível destaque. Era sua prática constante cercar-se de todo o material artístico que pudesse relacionar ao tema central do momento - poesia, dança, artes visuais, música, cinema, mitologia e até a psicologia, tudo era conclamado a participar do processo de criação teatral, e levado aos participantes do espetáculo. Tais referências eram trazidas para dentro da construção cênica, às vezes de forma direta (como vimos no caso da projeção do quadro *Puberdade*, de Edvard Munch), e por vezes de forma indireta, através de inspirações para a elaboração de figurinos, eventuais cenários, trilha sonora, etc.

É o que nos exemplifica Silvana Sarti, de quando foi incumbida da concepção dos figurinos para o espetáculo *Fuenteovejuna* (1985 - 1986). Ela relata que o diretor dava-lhe liberdade para criar, mas mantinha-se em diálogo constante sobre os rumos do processo, fazendo intervenções que direcionassem as escolhas no caminho do que se pretendia para a peça. A artista plástica, que havia feito seu primeiro trabalho como figurinista na ocasião da montagem de *Concerto n.10 em Dor Maior para 4 Atores* (1985), buscava, sob orientação de Mantovani, quadros que pudessem servir como parâmetro para as vestimentas do início do séc. XVII, mas encontrava somente retratos relacionados à nobreza. O diretor, então, indicou-lhe as obras de Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, que retratavam o povo, acrescentando ainda às recomendações o filme *Decameron* (1971), de Pier Paolo Pasolini - alegando que o diretor italiano (admirado

por Manto) também havia utilizado os pintores como inspiração para seu filme. De fato, as referências são identificáveis na visualidade do espetáculo, como podemos conferir abaixo:

Figura 15 - Cena do espetáculo Fuenteovejuna (1985 - 1986).



Fonte: Arquivo de Aparecida Arruda.

Figura 16 - A Dança dos Camponeses (1567), Pieter Bruegel.



Fonte: Retirado da internet (<https://virusdaarte.net/pieter-bruegel-o-velho-a-danca-dos-camponeses/>)

Figura 17 - O Carro de Feno (1512), Hieronymus Bosch.



Fonte: Retirado de internet (<https://santhatela.com.br/hieronymus-bosch/bosch-o-carro-de-feno-unico/>)

Figura 18 - Imagem do filme Decameron (1971), Pier Paolo Pasolini.



Fonte: Retirada da internet. (https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Decameron#/media/File:Il_Decameron.png)

Além do relato de Sarti, encontramos um rascunho de Mantovani, batido à máquina e corrigido à caneta, em que ele cita as referências, explicando a intenção de retratar cores e figuras populares em cena, já que a escolha por esses autores revelaria um desejo de liberdade em relação a determinados padrões vinculados à nobreza.

Também revela a proposta de deixar transparecer a simplicidade de recursos da produção (utilizando, inclusive, a palavra “pobreza”) e, ao mesmo tempo, de trazer à encenação o traço plástico dos mestres a quem recorreu. As palavras do próprio diretor, desculpando-se com Picasso e agradecendo aos companheiros de trabalho, enfatizam a importância da pesquisa e revelam o caráter afetivo da condução do processo (aspecto importante, que veremos mais detalhadamente no Capítulo 3). É interessante observar a grafia do encenador:

No caso de *Fuenteovejuna*, foi possível nomear as referências plásticas utilizadas como inspiração, já que o processo de criação visual foi compartilhado. Mas há outros relatos que apontam para esse *modus operandi* criativo como um mecanismo utilizado nas produções de forma geral. A irmã do encenador, Fatima Mantovani, afirma que “tinha muitos quadros lindos em tudo o que ele fazia”. Em entrevista realizada em 2018, ela indica uma preocupação com a beleza estética, vinculada a um olhar de artista plástico:

O que eu acho é que ele tentava deixar tudo muito limpo, e é claro que cada traço das peças dele eram quadros de autores famosíssimos, entendeu? Às vezes quando você via um figurino ou uma iluminação, via-se que existia uma beleza - o que era mais importante era a beleza estética - de artista plástico, era uma pintura. Se parasse naquele momento, e fotografasse ou filmasse, talvez você tivesse um belo quadro.

Dessa forma, vemos que o processo de *tradução intersemiótica* estava nas raízes do pensamento criativo de Mantovani, e chegava às formas estéticas finais por diferentes caminhos - sobretudo no que tange à visualidade.

2.3 - Multiartista - Processo de Conhecimento

Tendo em vista a trajetória do encenador, podemos afirmar que o uso de diversas linguagens artísticas na manipulação da criação teatral estava intrinsecamente ligado ao seu domínio e exercício prático de algumas dessas linguagens - o diretor possuía habilidades em dança, pintura, escultura, escrita literária, dramaturgic e poética. A utilização de conhecimentos prévios, ou a obtenção de novos saberes durante o ato criador são alvo do estudo de Salles, por meio da perspectiva chamada *Processo de Conhecimento*. Tal perspectiva postula que o percurso da criação é um caminho que leva o artista à obtenção de aprendizado, seja por via intencional ou não intencional.

Pela via não intencional, o artista faz uso de sua percepção - que é o momento em que o criador tateia o seu entorno com olhar sensível e particular -, realizando uma sondagem do mundo e, conseqüentemente, adquirindo novas informações para si. Nas palavras de Cecília Almeida Salles: “A percepção é um modo de conhecimento não-controlado, no sentido de que não se dá, na maioria dos casos, de modo consciente.” (SALLES, 2007, pág. 122). Assim, o olhar sensível promove maneiras singulares de aproximação em relação aos estímulos e, portanto, de apreensão de saberes.

Mas há também o modo consciente como o artista procura e pesquisa. Nesse caso, pode-se falar de coleta de informações de toda ordem, seja a respeito dos conteúdos abordados na obra, seja sobre técnicas utilizadas em sua execução. Para isso, anotações, recortes de jornais, ou trechos de livros copiados frequentemente são reunidos pelo artista em seus apontamentos pessoais - “De um modo geral, pode-se dizer que o artista faz provisões: recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário” (SALLES, 2007, pág. 123)

Sabe-se, através do relato de sua irmã Fátima, que Mantovani mantinha, na infância, um caderninho em que anotava as informações de todos os filmes que via - nomes dos diretores e atores, e um roteiro do que acontecia na história. Esse caderno poderia habitar, na verdade, um terreno híbrido entre a busca intencional e não intencional por conhecimento, já que, sendo criança, o encenador não poderia ainda empreender um processo de pesquisa para a produção de uma obra específica, e estava sendo guiado por sua curiosidade e interesse espontâneos. No entanto, o que se mostra mais relevante na existência do caderninho é o fato de que ele aponta para um interesse de pesquisa e representa uma postura que se manterá ao longo da vida do diretor. Apesar de os registros terem-se perdido, infelizmente, é repetidamente afirmado por antigos parceiros que Mantovani tinha por hábito a leitura incessante, e a busca ativa pelo contato com variadas referências possivelmente relacionadas ao tema trabalhado no momento, ou que simplesmente lhe interessassem. Isso chega ao ponto de tê-lo tornado, de acordo com diversos colaboradores, um erudito autodidata. O *processo de conhecimento* empreendido de forma autônoma durante toda a vida do encenador é descrito pelas palavras da diretora teatral Angela Barros:

Sempre ele foi um autodidata. Ele não tinha interesse na escola formal. Ele era um pesquisador, um artista, ele era tudo isso. Isso acho que é a coisa mais importante a se dizer do Mantovani, ele é um cara que, na solidão, ele descobriu o mundo, a partir das suas descobertas intelectuais. Ele não precisou de nenhum orientador. Acho que foi a arte que fez isso com ele, a necessidade da arte⁶⁸

O interesse pela prática artística, como aponta Barros, parece ter exercido a função de uma força motriz para a aquisição de conhecimentos, não só teóricos, mas também práticos, como o desenvolvimento de habilidades na área da pintura, por exemplo. A esse respeito, Mantovani relata: “Eu sou muito abelhudo. Se eu não sei, eu

⁶⁸ Depoimento concedido por Angela Barros em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 16 de junho de 2017.

vou aprender. E vou na raça. Pode ser até que apanhe muito, me borre inteiro, mas eu vou aprender.”⁶⁹

Especialmente o domínio das artes plásticas parece prover o encenador de ferramentas para atuar nas diversas funções do evento teatral, como a iluminação e o figurino. O figurinista Felipe Cruz relata sua experiência em observar o processo de criação da indumentária de um espetáculo da década de 1990, em que identifica, por parte de Manto, habilidades na concepção de formas e cores:

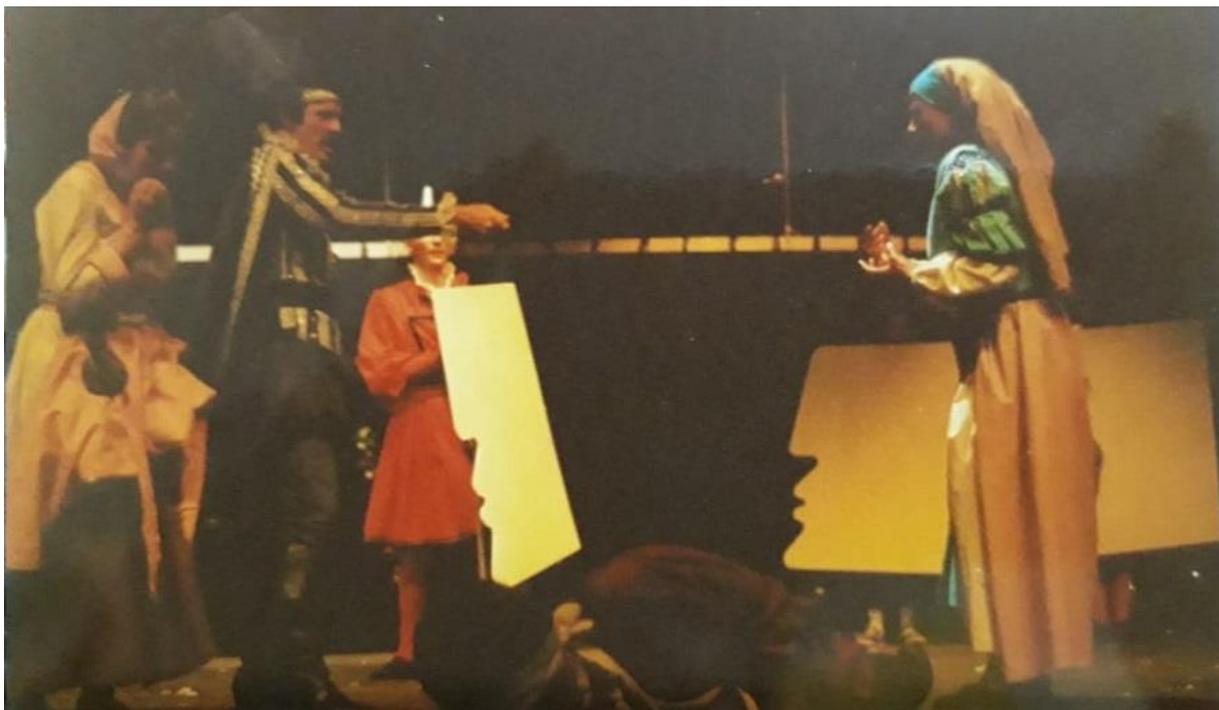
Depois ele escreveu e montou *Histórias Banais*, e ali eu já vi ele desenhando, ele desenhou o figurino inteiro do *Histórias Banais*. Eu lembro dele coordenando a confecção. (...) E foi a primeira vez que eu vi o domínio dele sobre isso. Era algo muito pensado, ele sabia exatamente qual era a imagem de cada personagem, tinha uma proposta de cor o tempo todo⁷⁰.

Vemos, a seguir, mais uma vez o exemplo do espetáculo *Fuenteovejuna* (1985 - 1986), em que a pesquisa empreendida pelo encenador junto a seus colaboradores e, ao mesmo tempo, o conhecimento posto em prática por via das habilidades em artes plásticas unem-se à perspectiva do *Movimento Tradutório*, resultando em diferentes meios de execução e manifestação das referências buscadas.

⁶⁹ Depoimento de Mantovani no documentário *Vídeo-Memória*, de Werinton Kermes e Miriam Cris Carlos, 2001.

⁷⁰ Depoimento concedido pelo figurinista Felipe Cruz em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 2017.

Figura 20 - Cena do espetáculo Fuenteovejuna (1985-1986)



Arquivo de Aparecida Arruda.

Figura 21 - Filipeta do espetáculo Fuenteovejuna (1985-1986)


PROJETO MEGERA
 Apresenta:
FUENTEOVEJUNA
 Lope de Vega

Direção: CARLOS ROBERTO MANTOVANI
 Dias: 21, 22, 23 e 24 de novembro de 1985.
 Horário: 20,30 hs.

**VENDA ANTECIPADA
 NA BIBLIOTECA
 MUNICIPAL E NO
 TEATRO DO SESI
 Cr\$ 5.000**

TEATRO DO SESI

Ingressos: Cr\$ 7.000

PATROCÍNIO Apoio: Teatro do Sesi e Prefeitura Municipal de Sorocaba
SOROMAQ Peças e Serviços Ltda. Rua Hermelino Matarazzo, 169
 (Além Linha)
 Tels.: (0152) 33-9456 e 33-9554.

Acervo da Biblioteca Municipal de Sorocaba.

Figura 22 - Artistas sorocabanos pintam muro para divulgação de Fuenteovejuna (1985-1986)



Arquivo de Silvana Sarti.

A figura 20 mostra uma cena da peça, em que se vê os atores utilizando escudos com formato de um rosto. O mesmo rosto aparece na figura 21, na filipeta de divulgação do espetáculo e, na figura 22, é pintado em um muro localizado em rua central da cidade de Sorocaba (Mantovani pinta à esquerda). O formato de rosto é oriundo da obra de Pablo Picasso, conforme nos explica Silvana Sarti, esclarecendo também outros aspectos do processo de criação - como a música - que revelam a pesquisa e intenções do diretor:

Os escudos foram uma ideia do Manto, que escolheu um desenho do Picasso. Nós ampliamos e fizemos esses retângulos de Eucatex, recortamos o perfil e pintamos de branco. Fizemos alças atrás para segurar de forma segura e na altura correta. A ideia era que o moderno e o antigo convivessem na mesma obra, que fosse uma montagem atemporal. Os figurinos eram medievais, a música era de diversas épocas, tinha trechos medievais com flautas e tambores, tinha Joaquín Rodrigo⁷¹; então o figurino e acessórios tinham também essa permissão de pertencer a épocas diversas, como uma preocupação estética da cena, que o contraste entre o novo e o antigo trouxesse o entendimento de que aquela história medieval poderia ter acontecido na Espanha de 1400 ou na Espanha do século XX, ou em qualquer parte do mundo. O cartaz e as filipetas tinham esse "perfil" desenhado pelo Picasso, com as cores da Espanha que são as cores de Sorocaba também, amarelo e vermelho.⁷²

⁷¹ Joaquín Rodrigo Vidre (1901 - 1999) foi um compositor espanhol, também pianista e violonista virtuoso, autor de Concerto de Aranjuez - um dos expoentes máximos da música espanhola. (<https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/en/>)

⁷² Entrevista concedida em 1 de agosto de 2020 para a presente pesquisa.

Figura 23 - Forma utilizada em Fuenteovejuna (1985-1986), inspirada na obra de Pablo Picasso. Edição a partir da figura 21.



Fonte: Edição produzida por esta pesquisa.

A criação dessa identidade visual e da concepção que relativiza o conceito de época no espetáculo, nesse caso, são possíveis graças ao processo de pesquisa das referências tangentes ao contexto dramaturgico e às habilidades de confecção dos elementos cênicos - o que se liga, respectivamente, a conhecimentos teóricos e práticos.

Partindo ainda da perspectiva do *Processo de Conhecimento* da Crítica de Processo, reconhecemos que, no caso de Mantovani, a aquisição de aprendizados a partir do percurso criativo não se restringia à sua pessoa. Talvez pela natureza coletiva da arte teatral, mas sobretudo por conta dos muitos apontamentos de parceiros e testemunhas, não se pode ignorar o fato de que a articulação de saberes empreendida dentro de suas montagens atingia também os artistas participantes. E, assim como a teoria da análise genética estabelece distinções entre aquisição de aprendizado por via intencional ou não intencional, também no caso da transmissão do conhecimento essa distinção parece valer.

De fato, havia intencionalidade por parte do encenador no ato da construção e difusão de conhecimento por meio do processo artístico. Isso se confirma através de inúmeros relatos que, recorrentes, chegam a apontar para a identificação de uma

postura pedagógica. Esse aspecto opera com tal destaque na trajetória de Mantovani, que teremos de abrir um parêntese na linha analítica que utilizamos até aqui, já que a Crítica de Processo abarca a relação do criador com sua obra, sem maiores discussões sobre os possíveis desdobramentos de transmissão de conhecimento de um artista para outro.

2.3.1 - Um parêntese sobre pedagogia

Ao se realizar uma primeira busca do nome de Carlos Roberto Mantovani em publicações, o que se encontra são citações que apontam para seu papel de pedagogo⁷³. Na dissertação de mestrado de Carmen Silva Machado (UNISO, 2014), Mantovani aparece como professor no curso de iniciação ao teatro, no Espaço Oficina das Artes, em Sorocaba, na década de 1980:

O curso era ministrado por vários professores: Marcelo Marra, que cuidava da preparação vocal dos atores, Carlos Roberto Mantovani que, além da intensidade, voracidade e paixão pelo teatro, trazia o trabalho corporal com os textos *As Bacantes* e *Medeia*, de Eurípedes, além da pesquisa com o texto *Gota D'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes. (MACHADO, 2014, pág 33)

Carlos Alberto Doles Junior também o menciona como formador em sua dissertação de mestrado sobre “O ator e seu trabalho de criação no espaço vivo da rua ou o espaço como potência criadora para o ator” (Unicamp, 2017):

Nas décadas de 1970, 1980 e 1990, a cidade viveu um grande furor criativo com oficinas, cursos e o nascimento de inúmeros grupos amadores de teatro. Roberto Gil Camargo, Carlos Roberto Mantovani, Nanaia de Simas, entre tantos outros nomes, foram responsáveis pela formação de inúmeros atores. (DOLES JUNIOR, 2017, pág 20)

Em seu trabalho de conclusão do curso de licenciatura em teatro, pela Universidade de Brasília (2014), a atriz Quitéria Maria da Silva atribui ao multiartista uma parte de sua trajetória de formação artística, dedicando-lhe a monografia: “Ao mestre Carlos Roberto Mantovani - meu Manto - por antes de tornar-se encantado, ter

⁷³ É oportuno explicar aqui que o termo “pedagogo” refere-se a uma compreensão relacionada à noção de pedagogia teatral - que gira em torno da “reflexão sobre as finalidades e as modalidades de conhecimento implicadas em processos de aprendizagem envolvendo as artes da cena” (Puppo, 2008) - e não a qualquer outra noção de pedagogia. Na esfera do teatro, o termo remonta aos grandes encenadores (sobretudo a Stanislavski), que inauguraram essa função de diretor-pedagogo.

me levado pelas mãos até o caminho das tábuas que cantam, onde os corpos, grávidos de contos, dançam”. (SILVA, 2014, pág 4)

No apêndice do livro *Escritos Ordinários* (2007), José Carlos de Campos Sobrinho também discorre sobre o aspecto formativo do trabalho do encenador, indicando que ele se dava de uma maneira interdisciplinar, com “desfronteirização de saberes”, que teria ressonâncias nos dias atuais:

Mantovani formou toda uma geração de atores e atrizes e trabalhou com muitos dos artistas de Sorocaba. Buscou a interdisciplinaridade, a desfronteirização dos saberes, e deixou um exemplo de criatividade e reflexão: seu trabalho de operário diligente representa fértil fonte de inspiração para a continuidade dos sonhos que ele projetou para o futuro. (CAMPOS SOBRINHO in MANTOVANI, 2007, pág 120)

De fato, praticamente todos os entrevistados também mencionam o fato de que a atuação do diretor teria resultado na instrumentalização de diversos artistas, e que muitos deles, em decorrência disso, teriam seguido a carreira artística de forma profissional.

Neste ponto, torna-se importante observar que a participação no corpo docente do Espaço Oficina das Artes, citado logo acima por Machado, parece ser a única oportunidade em que Manto teria atuado oficialmente como professor de uma escola. Não há outros registros que apontem para uma atuação junto a instituições de ensino. Isso nos leva a refletir a respeito dos meios pelos quais essa ação formadora era exercida, que parecem, portanto, ligados ao processo de construção das obras.

A ideia de que o aprendizado das práticas teatrais dá-se no campo do fazer, no seio da criação artística, mais do que em instituições formais de ensino, está ligada à própria construção da noção de Pedagogia Teatral. Desde a atuação dos grandes encenadores, como Stanislavski e Meyerhold, quando se inicia a prática da direção teatral como orientação de um processo poético em que se opere a compreensão do fenômeno teatral por parte daqueles que o exercem, o diretor vai tornando-se um guia de processos de instrumentalização e conscientização, como reflete o pesquisador Gilberto Icle: “Aos poucos, o diretor vai se convertendo num diretor-pedagogo, pois a necessidade de pesquisar ou criar instrumentos para lograr êxito na encenação requer um ambiente “pedagógico” no qual a pesquisa da linguagem teatral perpassa a investigação dos atores” (ICLE, 2009).

Para lançar o olhar sobre a condução desses processos por Mantovani, encontramos no depoimento da socióloga Giorgia Sabrine Soares Oliveira da Silva -

que trabalhou como atriz no espetáculo *Todos os Rios de Guimarães* (2001 - 2002) - uma descrição bastante completa do cotidiano de ensaios. Transcreveremos na íntegra o relato para, em seguida, destacar-lhe alguns pontos específicos. Segue:

Mantovani prezava bastante pela disciplina, ser pontual era uma das regras para se manter no grupo. Estar atento ao todo, e não apenas ao que você tinha que fazer, não fazer brincadeiras ao iniciar o processo do ensaio. Iniciava pontualmente, fazíamos alongamento, aquecimento vocal, exercícios, conversávamos sobre os exercícios. E então íamos para as cenas. No processo do conto Fita Verde no Cabelo, de Guimarães Rosa - parte da peça *Todos os Rios de Guimarães Rosa*, meu personagem era a Fita Verde, a Fita Verde Poliana, a Sonhadora. Tínhamos também as Fitas Verde Medrosa (Assustada), a Sensual e a Realista⁷⁴. Desde o início, me foi orientado que a minha Fita era a menina alegre, sonhadora, inocente e que essas características tinham que estar presentes no comportamento da personagem. Não tínhamos fala, assim como na peça inteira, somente ao final do ato que nos deparávamos com a morte e dizíamos : - Eu tenho medo do lobo! Interpretávamos com os gestos, com o olhar. Mantovani dirigia cada detalhe, até como sentar, como segurar a cesta, soltar as flores no palco, como andar. Lembro que sempre corrigia meu corpo, minha postura. Ele era atento a tudo. Ao fim da cena, onde nos deparávamos com a morte (não a física, mas sim a de ideais, sonhos, conforme ele nos orientara) precisávamos expressar o que aquilo significava e ele pediu para pensarmos - se aquilo fosse verdade, como me sentiria? Como seria a minha fala diante do fato? Lembro que ele pediu para eu buscar algo que me tocasse, mas era pra eu sentir a cena e não sofrer.

Antes dele iniciar o processo de limpeza da cena, lembro-me que tínhamos total liberdade de criação, apresentávamos a ele, e com muita sutileza ele fazia as alterações, e até mudanças caso nossa proposta não dialogasse com a realidade do texto. Mantovani estava sempre 100% presente, muitíssimo atento, cuidadoso com a arte, preocupado em entregar ao teatro o melhor que cada ator e atriz tinha a lhe oferecer. Levava tudo muito a sério, tinha um respeito à arte e ao palco, seu lugar sagrado. Dizia-nos que era preciso estudar, que não existia outro caminho, estudar e ensaiar. Ele era incansável.

Para mim, o trabalho do Mantovani não compreendia apenas a cena, e sim o todo. Ele não ia com a técnica “x” ou “y”, ele tinha todas as cartas na manga e usava com cada ator o que era adequado a ele. Nas diferentes peças de que participei, lembro que a cada personagem ele tinha um caminho.

Eu frequentava muito a G.O.⁷⁵ fora dos horários de ensaio e tive bastante contato com o Mantovani, o grande mestre, e lembro de várias referências. Ele citava muito Carl Gustav Jung (consciente coletivo). Sempre sentado nas escadas, falava de metafísica (da qual eu não tinha a mínima noção na época) e também de Peter Brook. Lembro muito vivamente de um sábado à noite ele colocar um VHS com um exercício onde o ator/atriz (não lembro) voltava a fazer a cena inúmeras vezes, até a exaustão. E quando o Peter disse que o ator tinha conseguido, ele vibrava, ele confirmava que era aquilo.

Exploraremos alguns pontos levantados pela fala de Silva, por vezes abrindo aspas para repetir algumas de suas palavras - como enunciados para alguns campos de reflexão - e retornando, em seguida, à sequência de seu pensamento. Inicialmente, o depoimento mostra uma estrutura de elaboração dos ensaios que, de fato, assemelha-se

⁷⁴ No conto original de Guimarães Rosa, há apenas uma personagem chamada “Fita Verde”. Na adaptação, o diretor multiplicou a personagem, dividindo-a em quatro figuras representativas de quatro aspectos possíveis da personalidade humana.

⁷⁵ A sigla utilizada refere-se à Oficina Cultural Regional Grande Otelo, em Sorocaba.

a uma aula - há a exigência de disciplina no cumprimento de horários e de concentração no trabalho, aquecimento para corpo, voz e outros exercícios (que perscrutaremos mais à frente), com a prática da discussão após sua realização. A respeito dessa etapa inicial de preparação, pode-se dizer que ela revela uma preocupação do encenador em promover a capacidade técnica dos atores. Isso se confirma em relatos de outros colaboradores, como o diretor teatral Benedito Augusto de Oliveira, que afirma: “Ele ensinava o ator a ler uma partitura, ter uma boa partitura, andar, falar, respirar. Isso fazia parte do contexto pedagógico, do movimentar o ator dele. E isso fazia diferença.”⁷⁶

Essas ações de caráter pedagógico a que se refere Oliveira não se restringiam ao momento inicial dos ensaios. Muitas vezes eram ampliadas para a realização de oficinas das mais diversas naturezas - feitura de máscaras e outros objetos cênicos, canto coral, história da arte, enfim - de acordo com as demandas dos espetáculos que estivessem em desenvolvimento. Por vezes, o próprio encenador as conduzia, como vemos abaixo:

Figura 24 - Mantovani, à esquerda, conduzindo oficina de feitura de máscaras, década de 1990.



Fonte: Arquivo de Merlin Kern.

Outras vezes, buscava instrutores para a tarefa, como quando solicitou ao tenor William Dolfini que desse aulas de canto ao elenco de *Todos os Rios de Guimarães*, a

⁷⁶ Entrevista concedida em 08 de março de 2020, para a presente pesquisa.

fim de que a cena final do espetáculo, em que todos cantavam, pudesse ser realizada com mais precisão.

Havia também ocasiões em que as oficinas eram pensadas por ele como parte da estrutura de um projeto maior, como foi com *As Troianas* (2000 - 2001). Tratou-se de um grande projeto realizado na Oficina Cultural Regional Grande Otelo (onde, à época, Mantovani ocupava o cargo de programador cultural), “pensado e criado para oferecer aos atores sorocabanos a oportunidade de participar de um projeto preocupado com todas as etapas que formatam um espetáculo teatral e suas peculiaridades⁷⁷”. Para a realização do projeto, o encenador criou o Núcleo de Estudos e Pesquisas Teatrais da Oficina Cultural Regional Grande Otelo, formado por um grande número de inscitos - suficiente para montar três elencos para o espetáculo - que passaram pelas seguintes oficinas, numa primeira etapa de preparação:

- Cenografia - coordenação de Pedro Lopes
- Expressão Vocal - coordenação de Cadmo Fausto e Nilcéia Recio
- Produção Teatral - coordenação de Mario Pérsico e Daher Celidônio
- Comunicação Corporal - coordenação de Cleide Campelo
- Direção/ Preparação do Ator - coordenação de Carlos Roberto Mantovani
- Som e Luz - coordenação de Alvaro Mestre Ramos e Claudinei Jesus Rosa
- Coordenação Geral - Manuel Ribeiro Rodrigues e Carlos Roberto Mantovani.

A intenção pedagógica do projeto era claramente colocada ao público, com a descrição das etapas de execução do trabalho no folheto de divulgação do espetáculo:

O trabalho teve seu início em março e os participantes foram selecionados com teste de improvisação, texto e voz, entre 300 candidatos, na maioria atores iniciantes e pessoas interessadas no fazer teatral. Compreendendo ao todo 120 pessoas envolvidas no processo. Primeira etapa - definida como etapa de formação e embasamento teórico - os participantes tiveram a oportunidade de entrar em contato com a história da arte, mitologia, consciência corporal, primórdios da cenografia e os exercícios de preparação do ator. Segunda etapa - a partir do segundo semestre - foram escolhidos os atores que, segundo características individuais, se aproximavam e melhor se adequavam aos personagens, levando em conta a juventude dos participantes, visto

⁷⁷ Texto retirado do panfleto de divulgação do espetáculo. Arquivo de Melany Kern.

que o elenco é formado por pessoas de várias faixas etárias e, em sua maioria, por jovens iniciantes.

Na segunda etapa, os atores seguiram tendo apoio de preparação vocal e consciência corporal, com os mesmos profissionais das oficinas, e ainda aulas com um professor de grego - Charalampos Ilias Boutsivaras - para ajudar na pronúncia de trechos falados pelo coro nessa língua. O espetáculo ficou em cartaz com toda a estrutura de produção, revezando os três elencos entre os dias das apresentações.

Todo o empenho no sentido da capacitação técnica dos elencos possivelmente relaciona-se com o fato de que Mantovani normalmente recebia em seus grupos qualquer pessoa que se interessasse pela prática teatral. Em geral, não havia testes para participar das montagens (exceto quando era protocolo das instituições, como no caso que acabamos de relatar, na Oficina Cultural Regional Grande Otelo e, mesmo assim, não era impossível conversar e “renegociar” o resultado da seleção, caso o interessado demonstrasse muita vontade de participar), de forma que havia, normalmente, ampla participação de jovens em formação. O ator e pesquisador Marco Antonio Rodrigues de Souza explica:

Manto, como também era conhecido, foi responsável por iniciar e manter nas artes cênicas vários atores que, de início, desconheciam seu potencial artístico. Uma marca de Manto era não segregar e, sim, possibilitar a todos aqueles que se interessavam o acesso e a experiência do teatro. Ele acreditava na arte como construção humana e experiência. (SOUZA, 2016, pág. 21)

A artista plástica Silvana Sarti também discorre sobre essa característica: “Ele tinha uma preocupação muito grande com a formação, e ele pegava sempre pessoas que na verdade nunca tinham feito teatro. Era difícil isso pra ele, porque a cada montagem ele tinha que recomeçar todo o trabalho de voz, de corpo, de leituras.”⁷⁸

Além da preparação técnica, mais relacionada ao ferramental físico do ator, havia também a preocupação com o desenvolvimento de sua maturidade intelectual e emocional, dentro da prática artística, como podemos observar retornando à fala de Giorgia Sabine Soares Oliveira da Silva. Após mencionar a etapa inicial de aquecimentos, ela relata o processo de orientações individuais que recebia de

⁷⁸ Entrevista realizada em 17 de março de 2019 para a presente pesquisa.

Mantovani, no sentido da compreensão da psiquê de sua personagem, Fita Verde, e da forma como esse aspecto psicológico deveria estar expresso em seu corpo.

As orientações individuais eram uma prática recorrente nos processos de montagem, momentos em que diferentes abordagens eram adotadas, como aponta Silva: “Ele não ia com a técnica “x” ou “y”, ele tinha todas as cartas na manga e usava com cada ator o que era adequado a ele”. A direção de atores de maneira individualizada ocorria durante os ensaios, junto ao grupo, ou em momentos separados. Frequentemente o encenador pedia a alguns atores, em particular, para chegarem mais cedo aos ensaios, para que pudesse trabalhar com eles questões específicas acerca da interpretação de um ou outro personagem, ou tentar resolver dificuldades individuais.

Pedimos licença para trazer, dessa vez, um relato pessoal, também acerca do processo de montagem de *Todos os Rios de Guimarães*, para exemplificar essa prática. Em 2001, durante os ensaios para o referido espetáculo, Mantovani pediu-me para chegar mais cedo. Eu estava designada para a personagem ‘filha’, do conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, que fechava o espetáculo. Aos 15 anos, eu tinha pouca experiência e muita timidez, o que parecia estar atrapalhando a cena em que a filha louca, em sua despedida, cantava e rodopiava, assustando os moradores da cidade.

Apesar de se tratar de uma mulher supostamente portadora de transtornos mentais, o encenador não apontou esse aspecto em nenhum momento, instruindo-me a pensar a personagem sob sua ótica interna, em que cada ação era justificada. Orientou-me a considerar a personagem sob uma perspectiva de beleza e leveza, de infância, e a pensar como se eu fosse aquela pessoa, sem me importar com quem estava vendo. A personagem ignoraria os olhares sobre si, estaria encantada com a beleza do mundo que via, feliz, a ponto de transbordar a alegria através do canto, e acharia divertido ver os rostos assustados do coro em volta. Eu não deveria passar nem um instante em cena com a mente vazia, deveria pensar ativamente.

Meus movimentos eram rígidos e pequenos, demasiadamente controlados, ao passo que ele queria que fossem amplos e soltos, livres. A voz saía baixa e tímida, quando deveria ser alta e um pouco descontrolada. A música que eu deveria cantar era *Azulão*⁷⁹, então pediu-me para repeti-la muitas vezes, movimentando-me livremente pela sala e, depois, para correr pelo espaço cantando. Com a persistência da minha

⁷⁹ Canção de Jayme Ovalle (1894 - 1955) sobre texto de Manuel Bandeira (1886 - 1968).

dificuldade, pediu-me para que fizesse uma corrida em linha reta, sem controlar o momento de parada - eu deveria acelerar sem parar, ele me pararia antes de bater contra a parede, colocou-se como anteparo, para que eu corresse ao seu encontro, num ato de confiança. Eu deveria correr sem controle, gritando. As primeiras tentativas foram tímidas mas, ao cabo de muitas repetições, fui conseguindo soltar-me. Comecei a compreender o exercício da cena como uma elaboração separada da minha imagem pessoal, em que eu poderia explorar um comportamento muito diferente do meu. Nesse exercício de sair de mim residiria o prazer de interpretar uma personagem. Assim, ainda que dentro das limitações interpostas por minha pouca idade e experiência, pude aproximar-me do aspecto de liberdade concedida pela loucura e pela ausência de autocensura da personagem, necessárias à cena. A partir desse momento, a cena dos rodopios passou de difícil a prazerosa para mim, e fiquei um pouco mais consciente dos mecanismos do pensamento do ator em cena.

Giorgia Sabine Soares Oliveira da Silva, após discorrer sobre as orientações que recebeu acerca de sua personagem, menciona o fato de que o elenco tinha liberdade para criar e sugerir cenas, que seriam posteriormente lapidadas pelo diretor. O processo de improvisação e proposição de cenas por parte do elenco, como observamos em relatos de outros colaboradores, era instigado por Mantovani através de variados expedientes.

A atriz Melany Kern aponta que as propostas cênicas eram elaboradas, normalmente, de maneira coletiva: “os processos eram muito de ritual de grupo, e de construção de criar cena junto⁸⁰”. Ela relata que exercícios eram elaborados pelo encenador para trazer aos atores as sensações e percepções do ambiente ficcional, no intuito de capacitá-los a serem propositivos em relação a seus personagens. Tais exercícios criariam o ambiente propício para que o trabalho criativo do espetáculo fosse coletivo, para que cada um trouxesse sua contribuição. Dessa maneira, desenvolver-se-ia entre os participantes um sentimento de apropriação, o envolvimento emocional, intelectual e físico de cada um seria estimulado, e aproveitado como material de criação.

Na busca por um exemplo que esclareça esse processo de estímulo à criação coletiva, encontramos no depoimento do ator e diretor Rodrigo Scarpelli o relato de

⁸⁰ Entrevista realizada em 22 de março de 2019 para a presente pesquisa.

um exercício utilizado para ajudar os atores a compreender melhor seus personagens, ao mesmo tempo em que também era um dispositivo para construção da cena.

O grupo era posto em roda, cada um portando nas mãos um bastão ou cabo de vassoura. Dois atores, que tinham alguma relação ou diálogo no espetáculo trabalhado no momento, colocavam-se no centro. O jogo apelidado de “carrasco e vítima” propunha que os atores disputassem fisicamente pela sobrevivência (em simulação, obviamente), até que o carrasco subjugasse a vítima. Enquanto isso, o grupo ao redor batia os bastões no chão, ditando um ritmo coletivo que estimulava o confronto e ajudava os atores a se engajarem emocionalmente. Durante o exercício, Mantovani ditava a cada ator estímulos referentes a seu personagem e, em determinado momento, pedia que os atores comesçassem a dar os textos de seu diálogo no espetáculo.

De acordo com Scarpelli, os diálogos ganhavam enorme vivacidade, podendo transformar totalmente a cena. O exercício propiciaria aos atores a possibilidade de vivenciar física e emocionalmente a situação dramática, de aprofundar seu entendimento a respeito do conflito posto e de propor novas formas, que eram aproveitadas na construção cênica final.

O grupo em roda comandando o tempo-ritmo do confronto constituir-se-ia como uma bolha de proteção aos atores-jogadores, e também seria uma maneira de engajar todo o grupo em uma vivência coletiva. Os pares da disputa alternavam-se no centro da roda, de maneira que todos pudessem experimentar a luta cênica improvisada.

A condução com estímulos e orientações pontuais aos jogadores daria margem para que os atores se sentissem seguros no jogo e, ao mesmo tempo, livres para se entregar ao calor da experimentação, acessando chaves importantes de compreensão de seus personagens. Estar na roda em situação ativa de participação e, ao mesmo tempo, observando seria um tipo de envolvimento que fortaleceria os vínculos do grupo, colocando os participantes em situação de análise crítica e empatia, concomitantemente.

Figura 25 - Mantovani conduzindo exercício com atriz em ensaio para a montagem de *As Troianas* (2000-2001).



Fonte: Arquivo de Merlin Kern.

Os exercícios eram normalmente seguidos de um debate, em que Mantovani pedia aos atores para relatarem suas impressões e analisarem os efeitos, estimulando o uso de vocabulário elaborado, para que os aprendizes melhorassem sua capacidade de expressão. Os ensaios eram recheados de vivências como essa, afirma Scarpelli, direcionadas a cada necessidade do espetáculo. Dessa maneira, criando exercícios específicos para cada demanda da peça, o encenador guiava o grupo a desenvolver habilidades específicas, que agregavam à estética do espetáculo e ao conhecimento pessoal de cada participante.

Rodrigo Scarpelli, que participou do processo criativo de cerca de seis espetáculos dirigidos por Mantovani, ressalta a importância desse exercício em sua memória, e afirma: “Viver aquilo e fazer aquilo, pra mim, era sempre um desbunde, era sempre uma descoberta⁸¹.”

O estímulo à criação autônoma dos artistas envolvidos nos processos de montagem parece relacionar-se com uma intenção de suscitar neles uma emancipação artística de maneira geral - não apenas através de práticas em sala de ensaio, mas também pela via da instrumentalização intelectual. De volta à descrição feita por Silva

⁸¹ Entrevista concedida em março de 2019 para presente pesquisa.

acerca do cotidiano de trabalho, aparece a afirmação de que Mantovani incentivava seus atores a estudar: “Dizia-nos que era preciso estudar, que não existia outro caminho, estudar e ensaiar”. Encontramos também na fala de outros colaboradores menções a essa conduta de estimular o estudo entre os integrantes dos processos. A atriz e diretora Angela Barros comenta:

A partir do conhecimento que ele foi desenvolvendo, ele foi fazendo com que esse conhecimento chegasse às pessoas, na medida em que ele trabalhava com os grupos que ele tinha. Ele montava seus próprios grupos. Ele forçava a barra pra todo mundo estudar, pra todo mundo conhecer, pra todo mundo ler, pra todo mundo ver filme⁸²

O incentivo à leitura e à aquisição de conhecimento pelo contato com produtos artísticos - como filmes, exposições, concertos, peças, etc - de fato é reiterado em diferentes depoimentos como uma postura habitual do encenador em relação a seus parceiros, chegando ao nível de uma exigência. As conversas nas escadarias da Oficina Cultural Regional Grande Otelo, citadas por Silva (e por muitos outros depoentes), eram recheadas de referências literárias, exigindo dos participantes conhecimentos prévios - por vezes, os jovens iniciantes estudavam em casa para poder conversar com Mantovani nas escadas.

Parece possível afirmar que, ao estimular ou mesmo exigir dos elencos a prática da leitura, promover discussões acerca de diversas teorias do conhecimento (teatral ou não), ou proporcionar vivências de experimentação em diferentes técnicas, o encenador estava empreendendo um processo de formação artística junto às pessoas que com ele trabalhavam. O conjunto de práticas formado por oficinas, instrumentalização corpo-vocal, orientações particulares e estímulo ao estudo e à criação autônoma parece compor um *modus-operandi* pedagógico que serve a um desejo de emancipação dos artistas envolvidos, mais do que a uma adequação a moldes previamente estabelecidos.

O diretor de teatro Benedito Augusto de Oliveira avalia essa conduta, classificando Mantovani como um pedagogo teatral, nos seguintes termos:

Ele era um homem que procurava a pedagogia teatral como centro do seu exercício, do seu fazer teatral. Ele era um homem de pedagogia, de ator, de pesquisa de ator, ele tinha essa profundidade. (...) O Mantovani, ele era um pedagogo teatral, e isso fez com que ele fosse provedor de várias gerações. O fato das pessoas citarem muito o

⁸² Depoimento concedido por Angela Barros em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 16 de junho de 2017.

Mantovani como seus aprendizes é justamente por essa pedagogia que ele desenvolve. Ele foi talvez o grande pedagogo teatral da cidade, ele cumpriu esse papel na cidade, talvez o único, de formar o ator.⁸³

De fato, o encenador é apontado como responsável pelo desenvolvimento de considerável número de artistas atuantes hoje em diversos grupos teatrais brasileiros, como o Grupo XIX, Grupo Folias, Tablado de Arruar, Grupo Satyros, Grupo Trança, Trupe Koskowich, Trupé de Teatro, Cia Barracão da Vó, entre outros.

2.4 - Palco fronteira, palavra fuzil - Construção de verdades artísticas

Uma obra de arte nos arrasta para seu mundo; no entanto, é uma revelação sobre a realidade que nos rodeia. Os universos ficcionais não pertencem à realidade externa à obra; no entanto, oferecem seu mais autêntico testemunho. Pois a arte se aproxima da complexidade das “tessituras inabordáveis” dessa realidade. (SALLES, 2007, pág. 139)

De volta às categorias de estudo de processos criativos, estabelecidas pela teoria da Crítica de Processo, de Cecília Almeida Salles, chegamos à *Construção de Verdades Artísticas*. Essa perspectiva observa a lei interna de cada obra, e a leitura que ela transmite do mundo. Cada obra seria dotada de uma verdade interna, uma “alma”, que carregaria uma “mensagem” (como se costuma dizer popularmente), um testemunho da relação de seu autor com o mundo que o rodeia, ou uma leitura da realidade a partir de certos prismas.

Esses prismas seriam, na verdade, o filtro do olhar sensível de cada criador, sua capacidade de observar o mundo e a maneira como essa observação estaria manifesta artisticamente. Dessa forma, a natureza peculiar de cada produção estaria intimamente ligada à subjetividade do autor e, portanto, às suas escolhas estéticas individuais, que marcam a obra. Chegamos, assim, à própria presença do autor na verdade de sua criação. Nas palavras de Salles: “O ato criador mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista. (...) O criador estabelece, portanto, uma ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade” (SALLES, 2007, pág. 138)

Para tentar discorrer sobre a *Construção de Verdades Artísticas* nas obras de Mantovani, portanto, mostra-se necessário lançar um olhar sobre algumas de suas posturas potencialmente reveladoras de crenças e concepções, no que tange à sua

⁸³ Entrevista realizada em 8 de março de 2020 para a presente pesquisa.

relação com o entorno. A esse respeito, encontramos nas palavras de José Carlos de Campos Sobrinho não apenas uma pista sobre a concepção do diretor sobre si mesmo, mas sobre como esse indício apontava para uma direção político-ideológica na construção da identidade de suas obras:

Mantovani considerou-se sempre um operário e, nesse sentido, exercia uma consciência de classe em seus trabalhos, colocando em seus textos as reivindicações socialistas de uma vida mais digna para todos: sua vocação humanística levava-o a estar sempre ligado aos trabalhadores, sempre ocupado em levar suas montagens aos menos favorecidos da vida, sempre escrevendo para desnudar as lutas sociais e da classe operária, com a esperança de estar contribuindo para maior consciência política das pessoas e da sociedade. (SOBRINHO in MANTOVANI, 2007)

O depoimento indica uma preocupação com um procedimento de conscientização através da arte, sugerindo um intuito de esclarecimento das estruturas sociais. De fato, considerando-se um operário, e tendo exercido essa função dentro de uma fábrica por mais de vinte anos, o encenador poderia manifestar na coerência interna de sua criação uma relação com esse universo. É comum encontrar nos depoimentos de colaboradores menções a Mantovani enquanto um artista que se colocava como um “operário da arte”, transferindo o contexto da fábrica para uma postura diligente do fazer artístico, e entendendo-o como algo tão necessário à sociedade quanto um produto fabril.

No entanto, não se pode afirmar que a característica que poderíamos adjetivar como “política” das obras do diretor seja oriunda exclusivamente de sua experiência como funcionário da CIANÊ, sendo mais adequado considerar essa vivência como um fator apenas, entre outros. Sejam quais forem os fatores geradores, entre condições profissionais ou episódios da vida pessoal, o que se observa como lei interna nas obras do encenador, de maneira geral, na visão de seus colaboradores, é uma intenção de revelar o que está por trás das situações sociais e dos dramas humanos. A dramaturga Débora Brenga, em seu depoimento no documentário elaborado junto a esta pesquisa, e que veremos mais à frente, identifica como intenção das obras de Mantovani abrir, através da encenação, uma janela pela qual se pudesse vislumbrar algo para além da situação dramaturgica, algo capaz de esclarecer, instruir ou sensibilizar.

Remontando ao início da carreira do diretor, em meados da década de 1960, encontramos o relato a respeito do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, em que Manto afirma que a frase do protagonista - ‘o homem só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino’ - teria influenciado sua opção pelo

caminho da arte, que passaria, a partir de então, a ser sua arma. A concepção do fazer artístico como arma de transformação social parece ter acompanhado o encenador ao longo da vida, e reaparece na fala da atriz e diretora Angela Barros. Ela vincula a natureza da produção teatral de Mantovani a um processo de conscientização acerca da miséria humana e a uma visão crítica do mundo. Em sua fala, ela discorre sobre as intenções artísticas do diretor, fazendo referência à ideia de guerra:

Ele fazia questão de colocar as questões da injustiça. Por isso que eu comecei com a fala ‘O palco é minha fronteira, minha palavra é o meu fuzil’. Porque era isso que o Mantovani achava que ele devia fazer no palco. Ter esse lugar simbolicamente como uma fronteira, como uma guerra contra aquilo que nos avassala, que nos toma, que nos deixa paupérrimos⁸⁴.

A forma particular com que esse processo de combate se instaura no teatro de Mantovani também é citada por entrevistados. No contrafluxo de uma linhagem teatral reconhecidamente política, como a brechtiana - que pressupõe um distanciamento emocional do espectador em favor de seu esclarecimento sobre as estruturas do próprio teatro, como metáfora instrutiva dos mecanismos de ilusão da sociedade - o teatro de Manto lida com o envolvimento sensível do espectador, ancorando-se, normalmente, na estrutura dramática. A identificação psicológica e emocional com o drama humano vivido pelos personagens seria a força motriz para a reflexão por parte do espectador acerca de sua própria condição. Maria Teresa Bocardi, que atuou em espetáculos do encenador na década de 1980, afirma: “A crítica social era embutida dentro de uma história que mostrava a questão humana⁸⁵”.

É oportuno ressaltar, nesse contexto, que não se trata de abordar sempre temas como estruturas governamentais - como foi, por exemplo, em *Era uma vez John, Paul, Ringo e George* (1981 - 1982) em que se falava sobre a repressão da ditadura, ou nos clássicos gregos, que normalmente expõem estruturas de poder -, mas que, através de figuras humanas e seus conflitos pessoais, seria possível sensibilizar-se em relação a temas diversos, como a pobreza e a ignorância - como se vê nos personagens singelos de *Todos os Rios de Guimarães* (2001 - 2002) -, a educação castradora de liberdades - presente em *O Despertar da Primavera* (2002) -, ou a agressividade do sistema

⁸⁴ Depoimento concedido por Angela Barros em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 16 de junho de 2017.

⁸⁵ Entrevista realizada em 11 de julho de 2018 para a presente pesquisa.

manicomial brasileiro - retratado em *Concerto n.10 em Dor Maior para 4 Atores*⁸⁶ (1985). Assim, a tentativa de revelar estruturas sociais, sejam elas ligadas a quaisquer mecanismos de opressão do ser humano, completar-se-ia no processo de identificação do público com os personagens; o envolvimento emocional com a situação dramática, bem como a sensibilização a partir do contato com a beleza plástica da cena, seriam mecanismos potencializadores da conscientização e do esclarecimento racionais.

Em algumas matérias do jornal sorocabano *Cruzeiro do Sul*, a respeito do espetáculo *Recanto dos Cupins*⁸⁷ (1992), encontramos falas do próprio diretor que expõem a intenção da obra: “O que eu proponho na peça é um questionamento de conceitos essenciais, como a dignidade da vida”⁸⁸. Em outro trecho, o autor explicita o uso da estrutura dramática a serviço de uma reflexão histórica e social: “O relacionamento das mulheres, entretanto, é apenas o pano de fundo para a discussão de certos conceitos, conforme explica o diretor. “É um balanço de quinhentos anos de Brasil”, define.”⁸⁹ A artista plástica Silvana Sarti também descreve a maneira como a situação ficcional era alocada num contexto de revelação de estruturas históricas, ao falar sobre uma cena do espetáculo *Era uma Vez John, Paul, Ringo e George*: “O drama íntimo dentro de um drama muito maior que era a história do Brasil”⁹⁰,

Ainda no contexto de *Recanto dos Cupins*, outras falas de Mantovani em jornais nos permitem sondar a existência de preocupações com temas como a opressão das mulheres. O texto do espetáculo (de autoria de Manto), tendo como figuras centrais quatro mulheres, propõe uma inversão da estrutura patriarcal, revelando uma postura ideológica compatível com pautas que se estabeleceriam décadas mais tarde:

Segundo o autor, a peça gira em torno de mulheres porque são elas que têm o poder da “maternidade”. Na sua opinião, as mulheres são mais fortes que os homens. “Elas têm o poder da sedução e da emoção”, justifica. O espetáculo também traz em cena dois homens, interpretados por Marcos Assaf e José Antônio Sanzonetti. São os serviços da casa, que estão em cena “à mercê das vontades das donas da casa”, na definição de

⁸⁶ No documentário *Vídeo Memória - Carlos Roberto Mantovani* (2001), de Miriam Cris Carlos e Werinton Kermes, o diretor revela que escreveu o texto do referido espetáculo após passar por um período trabalhando no hospital psiquiátrico Jardim das Acácias; trabalho que teria procurado como forma de estudo antropológico, após sofrer uma forte decepção amorosa. O texto trata de um caso amoroso dentro de uma instituição psiquiátrica.

⁸⁷ Texto de autoria de Carlos Roberto Mantovani, encenado no Teatro Municipal Teotônio Vilela e na sede do Recreativo Campestre, em Sorocaba.

⁸⁸ Reportagem do jornal *Cruzeiro do Sul*, do dia 25/01/92. Arquivo de Marcos Assaf.

⁸⁹ Reportagem do jornal *Cruzeiro do Sul*, do dia 25/03/92. Arquivo de Marcos Assaf.

⁹⁰ Entrevista realizada em 17 de março de 2019 para a presente pesquisa.

Mantovani, que concorda com uma inversão da história comum da “mulher objeto”, aqui com o “homem objeto”⁹¹

Encontramos no processo de montagem do espetáculo *Antígone* (1979), de Sófocles, outro exemplo representativo da maneira como a crítica social foi alocada na situação dramática e, mais além, apresentada aos próprios atores de forma contundente. O espetáculo trouxe uma versão atualizada do clássico grego, descrita pelo crítico sorocabano Armando de Oliveira Lima como “vista pela ótica atual, sem formalismos, popularizada, embora fiel, numa concepção que nos pareceu absolutamente correta. Mais que isso, inteligente.⁹²” Na versão, foram acrescentadas ao coro figuras populares, conhecidas na cidade, e também prostitutas, homossexuais e excluídos de forma geral da época. Para que esses personagens fossem adicionados à montagem de forma humanizada ou não estereotipada pelos atores, o diretor levou o elenco a fazer um exercício de observação no aterro sanitário municipal. A experiência é descrita por Débora Brenga que, à época, atuava no espetáculo:

A ideia de ir pro lixão era conhecer, observar o espaço, como é que era aquilo tudo. Eu me lembro que eu era muito jovem, e fiquei chocada de ver as pessoas lá catando lixo com naturalidade, como um acontecimento cotidiano da vida delas. A gente não tinha ainda essa consciência do lixão. Era a céu aberto, e nós fomos todos fazer um exercício de observação, uma constatação de como era aquela realidade. Na sequência acredito que nós fomos pro ensaio, e no ensaio acredito que o Manto deliberou algum exercício a partir daquela observação, trabalhou a nossa sensibilidade, a nossa percepção a partir do que vimos e sentimos lá no lixão, no intuito de tentar tirar da gente o que a gente tinha alcançado, sentido nesse lugar. O objetivo dessa visita ao lixão foi bem definido pelo Manto, a intenção dele era fazer com que as atrizes e os atores que faziam parte do coro conhecessem essa realidade. Porque se a gente pensar em *Antígona* como um enredo, a gente sabe se tratar de narrar uma realidade de pessoas nobres, que estão num contexto social de status elevado, mas a grande atualização de *Antígona* foi o coro. O Manto optou em dar voz a essas pessoas que são invisíveis na nossa sociedade, que são anônimas⁹³.

A intenção de dar visibilidade a figuras desprivilegiadas da sociedade, de forma humanizada, dentro de um contexto dramático, é representativa da manifestação estética através da qual Mantovani revela sua relação com o mundo. A verdade artística interna da obra se mostra pela via de escolhas formais e conceituais. É interessante notar ainda que o processo de sensibilização dos atores, no caso de *Antígone*, relaciona-se diretamente com a intenção de sensibilizar os espectadores -

⁹¹ Reportagem do jornal *Cruzeiro do Sul*, do dia 25/03/92. Arquivo de Marcos Assaf.

⁹² Crítica publicada no jornal *Cruzeiro do Sul*, de Sorocaba, no dia 19 de agosto de 1979.

⁹³ Depoimento concedido em 9 de junho de 2020 para a presente pesquisa.

para que se atingisse a forma artística pretendida, capaz de gerar a identificação humana com os personagens, na concepção do encenador, era necessário primeiro aprofundar a compreensão dos próprios atores acerca das figuras que iriam representar.

Apesar de Salles, em sua teoria da Crítica de Processo, vincular à perspectiva da *Construção de Verdades Artísticas* apenas o conteúdo relacionado à matéria artística manipulada pelo criador, é preciso considerar que, no caso do teatro, a maneira através da qual a obra faz contato com seu público também fundamenta decisivamente a leitura proposta pelo autor. As vias pelas quais o espectador acessa um espetáculo são um dos fatores determinantes do modo como ele será lido e, portanto, são representativas da intencionalidade de comunicação do artista. No caso de Mantovani, há exemplos contundentes de uma intenção ideológica manifesta através da maneira como os espetáculos eram levados a público. Além das frequentes apresentações em praças públicas, ou abertas gratuitamente, ou a preços populares, o espetáculo *Proibido Proibir* (1984) é um caso em que se confirmam as palavras de José Carlos de Campos Sobrinho, que vimos há pouco, que afirmam que Mantovani estaria “sempre ocupado em levar suas montagens aos menos favorecidos da vida”. Realizada com o Grupo Sena⁹⁴, a peça foi levada à Febem (hoje Fundação CASA), e à cadeia municipal, como vemos na matéria intitulada “O Teatro para a Periferia”:

O Grupo Sena da Biblioteca Municipal de Sorocaba vem realizando um trabalho pioneiro e elogiável a nível de teatro na região. Pela primeira vez um grupo de teatro parte para apresentações ao público da periferia e também a pessoas que nunca viram ou têm dificuldades em assistir a um espetáculo, como são os casos dos internos da Febem e presidiários.⁹⁵

⁹⁴ O Grupo Sena foi criado através da Oficina de Teatro da Biblioteca Municipal de Sorocaba, dentro do projeto Seleção de Novos Atores, encabeçado por Mantovani. O grupo, formado majoritariamente por jovens, misturava iniciantes e atores com alguma experiência.

⁹⁵ Jornal não identificado (provavelmente Cruzeiro do Sul), sem data exata mas circunscrito ao ano de 1984 (provavelmente agosto). Arquivo de Marcos Assaf.

Figura 26 - Reportagem do jornal Cruzeiro do Sul sobre "Proibido Proibir" (1984).



Fonte: Arquivo de Marcos Assaf.

De acordo com outra matéria jornalística, a respeito do mesmo espetáculo, “Este é o segundo trabalho do diretor Carlos Roberto Mantovani que é levado para a Febem. O primeiro foi a I Mostra de Poesias da Fafi⁹⁶ e a experiência, segundo ele, “foi única”⁹⁷. A prática de levar obras artísticas a detentos parece representativa do desejo de comunicação com públicos submetidos a condições opressivas, de expansão dos limites de alcance da arte e da busca por um teatro capaz de gerar reflexão. A característica do espetáculo levado também versa sobre a intencionalidade da ação:

Dentro da linha experimentalista proposta por Carlos Roberto Mantovani, o espetáculo fala de sexo, política, amor, repressão, educação, fome, violência, drogas e outros comportamentos do consumismo. “Proibido Proibir” é na verdade uma troca de emoções.⁹⁸ / Nele os atores trabalham basicamente com a emoção, chegando a envolver a platéia e trocando com ela emoções variadas.⁹⁹

Levar tais temas para dentro de prisões, através de uma linguagem experimental e de engajamento emocional, parece ser compatível com a visão da arte como arma de transformação social, como vimos há pouco, dentro do manejo artístico de Mantovani. Essa postura demonstra um entendimento do fazer artístico como instrumento de mudança de pensamento ou sensibilização, e discursa sobre a característica de verdade artística pretendida como construção na obra do diretor. Dessa maneira, suas palavras a respeito da montagem de *Recanto dos Cupins*, em reportagem do jornal Cruzeiro do Sul, parecem valer para o âmbito geral de sua obra, que parece ter como proposta “achar uma forma de teatro que seja popular sem ser paternalista, que seja lazer sem ser alienante, e que provoque polêmica sobre os caminhos culturais do país, questionando a função da arte frente ao quadro caótico que vivenciamos”¹⁰⁰.

⁹⁶ Faculdade de Filosofia, em que Mantovani atuava promovendo ensaios de teatro. Atualmente, tornou-se a Uniso (Universidade de Sorocaba).

⁹⁷ Jornal não identificado (provavelmente Cruzeiro do Sul), sem data exata mas circunscrito ao ano de 1984 (provavelmente agosto). Arquivo de Marcos Assaf.

⁹⁸ Caderno Arte e Lazer do jornal Cruzeiro do Sul, sem data, logo depois da apresentação na Febem. Arquivo de Marcos Assaf.

⁹⁹ Jornal Cruzeiro do Sul, sem data precisa (mas restrita a 1984), do dia da apresentação na Febem. Arquivo de Marcos Assaf.

¹⁰⁰ Matéria do jornal Cruzeiro do Sul, de Sorocaba, a respeito do espetáculo *Recanto dos Cupins*, sem data. Arquivo de Marcos Assaf.

2.5 - Pedagogia estética, estética pedagógica - Percurso de Experimentação

No ato criador, os artistas experimentam, fazem rascunhos, tentativas, desviam e corrigem o curso da caminhada. Em todas as áreas artísticas esse procedimento acontece, é inerente ao processo criativo, seja entre artistas plásticos, atores, escritores, enfim. O que distingue o trajeto de experimentação entre diferentes áreas é a materialidade específica de cada uma, que determina o modo particular como as testagens serão feitas em cada caso. É o que postula a última perspectiva de análise estabelecida pela Crítica de Processo, de Cecília Almeida Salles, chamada *Percurso de Experimentação*.

De acordo com essa categoria de observação, o criador não conhece a priori o caminho que o levará à realização de sua obra, mas vai guiando-se através de tentativas orientadas por uma *tendência*. Para Salles, a *tendência* é o impulso que norteia a criação, aquilo que imanta as escolhas do artista no trajeto confuso do processo de ordenação do seu material.

O trabalho de experimentação pode ser físico, mas também mental. É bastante comum que artistas passem muito tempo elaborando e lapidando sua obra em pensamento, de forma que, para alguns, no momento de colocar as ideias em prática, tudo acontece de forma rápida e, muitas vezes, a criação parece nascer pronta. Não é raro também o procedimento de eliminação de partes criadas previamente - por vezes, no processo de tentar novas formas ou aprimorá-las, muito do que é criado acaba descartado, e destruir vira parte inseparável do processo de construção. Da mesma maneira, algo que foi cortado pode reaparecer futuramente, mostrando a maneira não-linear como o ato criador se dá. Todas essas variações são parte do caminho da criação, que muitas vezes é multi-estratificado, ramificado, cheio de idas e voltas.

Salles afirma que a experimentação é movimento, mas não necessariamente evolução, já que não é garantido que uma determinada tentativa tenha um resultado melhor do que a precedente. A respeito disso, consideramos importante refletir e rever a concepção de 'evolução' que queremos utilizar. No contrafluxo do pensamento de Salles, Helena Katz (2011) vincula a ideia de evolução à mudança constante, mais ligada à adaptação do que à melhora, ao passo que um crescimento linear, do pior para o melhor, estaria relacionado à ideia de 'progresso'. Sob essa ótica, o *percurso de experimentação* de um criador estaria, sim, sempre ligado ao conceito de evolução, já

que as inúmeras tentativas - construções, cortes, retomadas, reelaborações - significam adaptação e movimento, mas não necessariamente progresso.

No contexto da Crítica de Processo, as permanentes modificações fazem parte do processo com tendência, que vai ficando mais claro para o artista na medida em que ele percorre o caminho da criação. O critério que orienta as escolhas ao longo desse percurso em que tantas possibilidades se apresentam é a vontade do artista, o sentimento que discerne entre o que é compatível ou não com o projeto que ele tem em mente - “Ao corrigir ou rasurar uma possível concretização de seu grande projeto, o artista vai explicitando para ele próprio o que espera da obra e, assim, seus propósitos ganham contornos mais nítidos” (SALLES, 2007). É em meio à tensão “projeto x percurso”, no embate entre o que o artista já tem construído e aquilo que ele quer realizar, que aflora o desejo do criador como grande balizador das escolhas, como aspecto que confere unidade à obra. A emersão desse sentimento norteador aponta para o *projeto poético* do artista, que é, na concepção de Salles, a “alma” do conjunto de sua obra, a revelação de seu propósito e do sentido geral de sua criação¹⁰¹.

Seja qual for a leitura que se faça do *projeto poético* de um artista, é importante que se diga que ela seria sempre fruto de uma observação subjetiva - como o é a própria produção artística - e, como tal, não pode possuir o status de uma constatação matemática, irrefutável. Embora muitas informações possam ser colhidas em pesquisas sobre criações em arte, não há uma verdade absoluta que se possa comprovar como se faz com testes químicos, ou medir como se faz com as distâncias e os tempos. Por isso, propor-se à identificação de uma linha mestra na obra de Mantovani é um risco para o qual queremos apontar, lançando questionamentos que abram discussões, mais do que afirmações que as fechem.

Para tanto, é necessário olhar para o modo com que o diretor operava seu percurso de experimentação, a partir da natureza da matéria-prima de seu tipo de arte, já que “cada matéria tem suas propriedades que apontam para determinados modos de manuseá-la” (SALLES, 2007). Para um diretor de teatro, há diferentes materiais em jogo - o mental, que se processa através de estudos teóricos, concepções estéticas e tomadas de decisão, e o físico, que se realiza através dos corpos e psiquês de outras pessoas - atores -, e do arranjo de objetos cênicos.

¹⁰¹ O termo *projeto poético* deve distinguir-se do uso que fizemos da palavra ‘projeto’, mais acima, e que referencia o plano que o artista faz em relação ao que irá desenvolver. Katz (2011) entende o projeto como fator ordenador de ações, numa atitude de planejamento, de enunciação.

O trabalho mental de um artista é insondável em sua totalidade, já que tudo o que se pode empreender é a observação dos seus efeitos. Contudo, sabemos que a busca de referências em múltiplas artes fazia parte do processo de estudos para a criação cênica de Mantovani, assim como a leitura de muitas obras literárias a que o encenador relacionava seu tema do momento. Vimos, quando olhamos para o tópico *Processo de Conhecimento*, que Manto costumava aprofundar-se em literatura, psicologia e metodologias teatrais como uma prática cotidiana, o que lhe dava bases para a realização de atividades em sala de ensaio, e para atingir determinadas concepções estéticas; assim como o domínio de técnicas em outras linguagens artísticas contaminava seu pensamento criativo, ampliando possibilidades. O *Percurso de Experimentação* inicia-se nessa etapa de estudos, leituras, ideias e contatos com múltiplas referências, pois é já nesse momento que a criação começa a nascer e a passar por transformações.

É nessa etapa de pesquisas e primeiras concepções que se desenha o projeto da obra na mente do artista. Aqui novamente o pensamento de Katz pode auxiliar na compreensão das especificidades de um projeto artístico, especialmente, neste caso, em direção teatral. A pesquisadora diferencia um tipo de projeto mais adequado às ciências exatas - com etapas estabelecidas e ordenadas, carregado de previsibilidade e que se processa linearmente, pela lógica da indução - de um outro tipo, mais compatível com a natureza artística, em que opera a lógica da abdução, há validação do conhecimento corpóreo e da sensibilidade, e que se desenvolve não-linearmente, através de uma sequenciação evolutiva (sempre considerando que evolução é adaptação e movimento, e não progresso).

No primeiro tipo de abordagem, há distinções claras entre projeto - como ação de enunciar -, processo - a exploração das hipóteses -, e produto - como comprovação da teoria enunciada. Já no segundo caso, projeto, processo e produto acontecem com certa simultaneidade. Esta última concepção interessa-nos sobremaneira, por acreditarmos que, num contexto de criação teatral, o planejamento está amalgamado ao percurso vivido que, por sua vez, confunde-se com o resultado final. Dessa maneira, observaremos o *percurso de experimentação* do encenador, compreendendo que essa trilha percorrida é inseparável do planejamento mental a respeito do trabalho, e que as formas finais são um recorte dos processos de manejo artístico.

Para um diretor de teatro, o trabalho físico de experimentação liga-se ao mental na medida em que ele pensa a cena fora do ensaio e nele testa suas ideias. No caso de

Mantovani, isso parece acontecer de diferentes formas. Em algumas ocasiões, havia uma concepção prévia sobre a cena, que ele trazia para testagem, e que poderia mudar completamente, a depender do que surgisse por parte dos atores - como foi, por exemplo, em *O Despertar da Primavera* (2002), em que uma cama, como único elemento cenográfico, foi trazido como proposta do diretor para que se desenvolvesse a cena em seu entorno, a partir de seu manejo. Outras vezes a proposta cênica apareceria somente a partir da experimentação coletiva, no momento do encontro - como acontecia por vezes nas práticas do grupo de performance *Abridores de Lata* (1998 - 1999). A transposição das ideias para o palco - seja a partir de uma concepção prévia ou não - era ponto de partida para o trabalho físico com os atores e de levantamento da visualidade do espetáculo.

Para compreender melhor as maneiras como esse trabalho desenvolvia-se, buscamos depoimentos que exemplificam as ações mais concretamente. A atriz Matilde Santos relata - mencionando o processo de montagem de um monólogo escrito e dirigido por Mantovani, e protagonizado por ela - a intensidade e o grau de detalhamento com os quais o diretor empreendia variadas tentativas de aprimorar a criação, guiando os atores num processo de lapidação de corpos e gestos, a fim de atingir as formas pretendidas:

Em *Confissões de uma Dama Enjaulada* [1993], a gente ensaiava aqui [casa da atriz]. Ele vinha depois da fábrica e a gente ensaiava a noite inteirinha. Então enquanto ele não tirava de dentro de você o que ele queria, ele não parava. Ele despiá totalmente a gente, pra tirar o que você tinha de melhor pro personagem (...) Ele fazia muita coisa de pular, de gritar, de rolar no chão, ele tentava exorcizar o atores dele (risos). Você chegava em casa assim quebrada, moída, de tanto rolar no chão e pular pra fazer exercício. Muita gente desistia porque não alcançava o pique dele. (...) Ele via até o dedinho, seu dedo, ele olhava tudo, pé, corpo, tudo. Então eu tinha mania de andar assim [postura], e ele batia na minha bunda pra que eu endireitasse. Ele trabalhava a sobancelha da gente, trabalhava o cabelo, o corpo inteiro. Era um ator de gestos. Mas ele não ia em cena e falava “faça assim”, entendeu? Ele fazia você descobrir. O Mantovani fazia você descobrir seu personagem. Isso era muito importante.¹⁰²

Vemos, na fala de Santos, uma verticalização por parte do encenador no processo de busca de uma determinada qualidade cênica, vislumbrada por ele no campo da reflexão, e que surgiria como resultado não somente do trabalho físico e formal do ator, mas também da compreensão sobre seu personagem. Parece haver uma relação de codependência entre exercício e cena, entre percurso de aprendizado e

¹⁰² Entrevista realizada em 28 de outubro de 2020 para a presente pesquisa.

criação cênica, que vincula o grau de amadurecimento psicológico do ator ao tipo de processo empreendido nos ensaios, com vistas a um resultado cênico específico.

Outro exemplo dessa conduta vem do depoimento da atriz Danny de Oliveira. Ela relata um exercício bastante particular, realizado durante os ensaios para o espetáculo *Gota d'Água* (2000), em que fazia a personagem Joana. Ela conta as dificuldades encontradas no caminho de construção de sua personagem, e a maneira como o diretor direcionou-a a encontrar o tom desejado da interpretação. Transcreveremos o depoimento na íntegra:

Fizemos vários exercícios de interpretação e eu tinha dificuldades em compreender a personagem, ou talvez eu tivesse mesmo dificuldade em defendê-la. Nos meus 25 anos de idade eu mantinha uma opinião particular sobre Joana, que não me permitia entender nem defendê-la para poder viver a personagem como deveria. Era um processo inconsciente. Esse bloqueio não passou despercebido à sensibilidade do diretor de elenco Carlos Roberto Mantovani, o nosso Mantovani. Então ele iniciou trabalhos específicos para que eu descobrisse a razão dessa recusa em me envolver com alguns sentimentos que ela nutria.

Foi então que em uma tarde no barracão em que ensaiávamos, depois de repetir não sei quantas vezes o mesmo texto, ele pediu para eu parar. Colocaram uma música para me acalmar, pediu para algumas pessoas saírem, e com uma desculpa qualquer me fez entrar em uma sala usada para guardar objetos. A sala não tinha janelas, estava escura, muito escura, eu não conseguia visualizar coisa alguma à minha frente. Quando tropecei em algumas coisas, eu ouvi atrás de mim a porta se fechar e o barulho da chave girando na fechadura. Uma sensação de pânico se apoderou de mim, me joguei contra a porta e bati pedindo que abrissem, achando se tratar de alguma brincadeira sem graça. Não houve respostas, continuei batendo na porta e passei a gritar. Nem uma fresta de luz eu podia visualizar e, talvez por causa do meu desespero, nenhum barulho externo eu conseguia ouvir. Quando eu resolvi me acalmar, estava por minha conta e não adiantava eu continuar gritando.

Comecei a sentir uma raiva surda. Então estávamos ensaiando e resolveram fazer uma brincadeira estúpida daquelas? Comecei a chorar, passei do desespero à raiva e da raiva à tristeza, me senti sozinha com tantas dúvidas e frustrações sentidas por não conseguir fazer meu personagem ser crível e tudo que ganhava era uma brincadeira idiota, quando o que eu precisava era de ajuda. Não sei quanto tempo passou até que consegui me acalmar, mas estranhamente aquele lugar escuro me dava muita tristeza. Talvez pela sensação de estar sozinha, comecei a ouvir barulhos e pensei logo em ratos, me deu medo, mas não gritava mais, nem falava nada para quem estava lá fora. Quando o silêncio parecia não ter mais fim, ouvi a voz do Mantovani me pedindo para dizer o texto que eu tanto tinha ensaiado, achei que ele estava brincando e pedi para me tirar de lá. Ele repetiu o pedido. Obedeci como um autômato até que, naquela escuridão, com barulhos imaginários ou não, comecei a chorar e com um misto de raiva fui dizendo o texto, a sensação era que o texto pela primeira vez parecia ser meu e não de alguém fora de mim, a sensação de raiva, solidão e medo sentidas ali vinham carregando cada palavra.

Foi como se uma luz se acendesse na minha cabeça e no meu coração, Joana nascia naquele momento. Sai de lá e dei um abraço em Mantovani. Em cada personagem que ele me dirigiu foi como se ele me ajudasse a descobrir quem eu era.¹⁰³

¹⁰³ Depoimento concedido pela atriz Danny de Oliveira em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 23 de março de 2020.

A atriz descreve com clareza o movimento emocional que a levou à compreensão da lógica interna de sua personagem, e trouxe maior segurança para sua interpretação. A proposta de surpreender a atriz trancando-a num depósito, e assistindo-a de fora, parece uma aposta ousada na experiência subjetiva que ela poderia ter, e a assistência do direcionamento de suas emoções para a situação dramática teve papel importante para a condução do processo em direção à construção da figura da personagem. De maneira geral, os exercícios e procedimentos, das mais variadas naturezas, guiados pelo encenador, parecem servir a uma lógica de emancipação do processo criativo dos atores, como etapa necessária para atingir uma determinada forma e, ao mesmo tempo, configuram-se como propostas abertas ao desconhecido, que será desvendado através de uma construção conjunta entre direção e atores.

Parece-nos fazer parte do *Percurso de Experimentação* de Mantovani, na trilha que segue em direção à criação teatral, um processo de aprimoramento de formas inseparável da maturação psico-emocional do ator acerca de seu próprio fazer. Ao ligar, de maneira decisiva, a evolução do ator à proposta estética da criação, o diretor desenvolvia tanto um *modus operandi* particular para a condução dos processos de montagem quanto uma estética particular para os espetáculos. O processo de preparação do ator está imantado pela idealização estética pretendida, assim como a forma final da obra é ancorada no seu processo de montagem muito contaminado pela prática pedagógica, e bastante centrada na figura humana do ator (como vimos também no item sobre o *Movimento Tradutório*). Dessa maneira, nos moldes propostos por Katz (2011), o *processo* de lapidação cênica acontece simultaneamente em relação ao *projeto* mental do criador e configura-se como *produto* artístico, numa trilha permeada por mudanças, imprevisibilidade, sujeita à falibilidade e imantada pela lógica da abdução.

Diferente dos tipos de processos guiados pelo mecanismo da indução - em que se almeja um fim determinado e percorre-se etapas previsíveis, operadas com linearidade, causalidade, em uma lógica de *progresso* - no percurso criativo de Mantovani parece predominar a lógica da *evolução*, em que não há um fim previamente determinado a ser atingido. Nesse contexto, as ações formativas direcionadas aos atores, diferentes entre si e específicas a cada indivíduo, compõem a construção da obra, de maneira que se desfaz a separação entre pedagogia e produção cênica, e as fronteiras entre o trabalho formativo e criativo de Mantovani confundem-se, mesclam-se no território híbrido do experimento.

É oportuno ponderar que, ao afirmar que o diretor não privilegia o resultado em detrimento do processo (como se vê em inúmeras linhas em que o ator é mero instrumento de um organismo maior que ele), não afirmamos que ele privilegia o processo em detrimento do resultado (como acontece em diversos meios onde a intenção pedagógica em si é o foco da apresentação teatral). O que se aposta aqui é em defender que o intento das práticas formativas dentro dos processos não se limita a proporcionar unicamente a experiência do aprendizado aos atores, mas que compõe um sistema estético que pressupõe sua participação autônoma e consciente. Dessa forma, a apresentação que chega ao público configura-se um recorte do processo, regido por lógicas estéticas e rigor cênico.

Encontramos no jornal *Cruzeiro do Sul*, de Sorocaba, em matéria (sem data) sobre o espetáculo *Recanto dos Cupins* (1992), uma frase do diretor que parece condensar nossas reflexões sobre seu mecanismo de trabalho, sobre a união entre pedagogia e estética, sobre a simultaneidade entre projeto, processo e produto, e que nos parece uma chave de compreensão de seu *projeto poético* - é sua intenção “propor um trabalho de atores que possa desenvolver a consciência política no ato de representar”.

A partir dessas palavras, compreendemos que trabalhar pela consciência do ator sobre seu próprio fazer parece integrar a intencionalidade estética das obras de Manto, pois a ‘consciência política’ deveria estar presente na representação. Exercer a função artística deveria, na visão do encenador, supomos, ser um ato conscientemente político, e essa seria a matéria prima com a qual os espetáculos deveriam ser construídos. A introdução do termo ‘política’ nos leva à ideia de que a transformação do ator está ligada à intenção de transformar o público, de propor reflexão e fricção com a realidade, como vimos com mais densidade no item sobre *Construção de Verdades Artísticas*. No entanto, o que nos parece importante observar nesta etapa das reflexões é o fato de que a proposição da consciência do fazer artístico pauta a elaboração das formas finais, como observa o diretor teatral Benedito Augusto de Oliveira:

Isso é próprio desses dramaturgos e diretores pedagogos, por que ele te traz para o exercício do raciocínio da construção teatral, do saber e da construção, ele traz você pra esse raciocínio, porque isso está na linha em que ele desenha o próprio espetáculo. Ora, você não vê isso em todos os diretores¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Entrevista realizada em 08 de março de 2020 para a presente pesquisa.

Oliveira classifica Mantovani como um diretor pedagogo e afirma que, ao assistir a um espetáculo, era possível refletir sobre a sua elaboração, já que o raciocínio da construção delineia o que é levado a público. Esse relato reforça o caráter sistêmico do trabalho do encenador, em que a instrumentalização dos atores e atrizes é necessária ao funcionamento do todo - conhecimento do texto, raciocínio, linhas de ação, gestualidade, atuar em situação, capacidade propositiva são requisitos para que os participantes possam integrar conscientemente o sistema teatral instaurado. A consciência do fazer, sendo parte do processo constitutivo da obra, transparece na composição do produto, o que, novamente, parece borrar fronteiras entre pedagogia (no que tange ao desenvolvimento do saber da construção cênica) e estética. Esse aspecto conferiria ao trabalho uma suposta diferenciação, na visão de Oliveira.

Ao amalgamar as ações formativas aos gestos constitutivos de linguagem cênica, o diretor faz emergir de seu *percurso de experimentação* - aberto a mudanças, percalços e desvios - um *modus operandi* identitário, capaz de compor, no conjunto de sua obra, um traço igualmente carregado de autoria. Parece-nos possível afirmar, assim, que Mantovani, como um diretor pedagogo, operou em sua prática o desejo de criar uma pedagogia estética, e uma estética pedagógica.

Capítulo III - O Dragão que me Queima é o Mesmo que me Salva

Por volta de 2013, tive a ideia de reunir materiais sobre Carlos Roberto Mantovani em uma plataforma acessível e durável. Um filme seria o ideal, por ser um veículo capaz de reunir as imagens que eu pudesse coletar e, sobretudo, por ter a possibilidade de chegar às pessoas sem exigir delas um conhecimento prévio sobre o tema. Um instrumento democrático, portanto.

A vontade foi sendo maturada ao longo dos anos, e fui buscar por parceiros, já que nunca havia tido experiências por trás das câmeras do cinema. Apenas em 2016 encontrei o apoio que buscava, na parceria com o cineasta Bruno Lottelli, que poderia ajudar na execução técnica. Iniciei então o processo de entrevistas que poderiam fazer emergir as primeiras informações necessárias à pesquisa. Em meados de 2017, escrevi paralelamente o projeto para o processo seletivo da pós-graduação na ECA e o projeto para execução do curta-metragem pela Linc (Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba). Meu desejo era de que as duas ações acontecessem de forma complementar e simultânea, já que a pesquisa de uma alimentava a outra.

Foi surpreendente perceber a maneira como os dois projetos tornaram-se um, rapidamente. As reflexões e eixos da pesquisa definidos em conjunto com a orientadora foram estruturantes do roteiro do filme, ao mesmo tempo em que suas cenas finalizadas revelaram as características estéticas e processuais que estavam sendo buscadas no estudo teórico. Desta forma, o documentário é, de fato, parte inseparável desta pesquisa. Ele traz a materialização dos pontos observados, o “espírito” da pesquisa, sua face estética.

3.1 - Fazendo um filme

Era importante para a elaboração do trabalho que todas as áreas técnicas audiovisuais fossem executadas de forma coerente com os pilares desvendados pelo estudo teórico. Da mesma forma, as etapas da produção cinematográfica deveriam devolver à pesquisa novas informações. Por conta dessa preocupação, todas as escolhas de equipe foram guiadas pelo critério de proximidade com o artista retratado.

A direção de arte do curta-metragem foi encabeçada pelo figurinista Felipe Cruz, que trabalhou em diversos espetáculos de Carlos Roberto Mantovani, tendo sido iniciado na arte do figurino por ele. O profissional buscou indumentária e adereços originais das peças e, quando não foi possível encontrar, recriou-os com o máximo de fidelidade possível, a partir de fotos, vídeos e memórias relatadas.

A trilha sonora foi composta pelo músico Humberto Vicente, a partir de um direcionamento vindo da pesquisa das sonoridades utilizadas nas peças originais.

O ator escolhido para representar Mantovani, Rodrigo Scarpelli, também iniciou-se no teatro através das oficinas oferecidas em Sorocaba pelo encenador. Trabalhou por vários anos com ele, e chegou a dirigir um texto de sua autoria, chamado *Histórias Banais*. Scarpelli estudou os movimentos corporais de Manto, a partir de suas memórias, para poder reproduzi-los no vídeo.

As cenas apresentadas pelas atrizes no filme são trechos dos trabalhos que elas mesmas fizeram, cada uma à sua época, nos espetáculos originais. Além das entrevistadas, os atores que compõem os dois coros entre cenas também trabalharam com o encenador em diferentes épocas.

Para organizar o roteiro do documentário, foram escolhidos alguns trechos de montagens de Mantovani para serem reencenados, em conjunção com seis áreas que deveriam ser abordadas - *afeto, estética, política, multilinguagem, pedagogia e processos* do trabalho do diretor - relacionadas com os eixos que estavam norteando a pesquisa no início (com exceção da primeira, talvez, que não se manifestava na escrita de forma explícita). Essas áreas serviriam de guias para que a abordagem dos temas fosse a mais completa possível, ainda que não estivessem didaticamente separadas no filme. Mais à frente, destrincharemos os aspectos relacionados às referidas áreas, certamente contemplando todo o conteúdo necessário, mas sem a obrigação de discorrer longamente sobre cada uma delas, já que algumas - como pedagogia ou multilinguagem - já foram exploradas nos capítulos anteriores.

As cenas e depoimentos seriam costurados pelo que foi nomeado de ‘Ilhas da Memória’ - um espaço de colocação da própria pesquisadora - e também por aparições do próprio documentado, representado pelo ator Rodrigo Scarpelli.

Todo o trabalho prático necessário para a realização do documentário durou um ano e meio, entre pré-entrevistas, elaboração de roteiro, produção e finalização. Foi gravado durante uma semana no mês de julho de 2019. Sua estreia (uma das contrapartidas obrigatórias à Secretaria de Cultura de Sorocaba) foi feita no dia 22 de

novembro do mesmo ano, seguida de palestra e debate com artistas locais, incluindo a orientadora Profa Dra Andréia Vieira Abdelnur Camargo. Também houve exibições seguidas de debate em escolas públicas da cidade.

O título do filme - “O Dragão que me Queima é o Mesmo que me Salva” - foi extraído de um poema de Mantovani, contido no livro “Redundâncias”, de 1984, e representa o caráter conflituoso e feérico do encenador.

Sinopse:

O que continua dos artistas depois que eles morrem? Como suas vidas e obras ecoam nos corpos e territórios afetados por eles após tanto tempo? "O Dragão que me Queima é o Mesmo que me Salva" é um estudo cinematográfico da obra de um dos mais importantes artistas contemporâneos do interior paulista, Carlos Roberto Mantovani, morto prematuramente em 2003. O filme, de natureza fragmentária, revive trechos das obras originais, reconstruídos a partir de memórias das atrizes e colaboradoras, que entrelaçam às cenas seus relatos e testemunhos.

A seguir, o filme.

Link para acesso no Youtube:

<https://youtu.be/KRM4N6GLOK8>

QRcode:



3.2 - Ilha da Memória

O material essencial de que partiu toda a pesquisa, tanto para a elaboração da dissertação quanto do filme, foi a memória. Como já vimos, devido à escassez de registros formais ou estudos previamente realizados acerca da obra de Mantovani, a memória pessoal de seus colaboradores funcionou como sustentáculo do pensamento sobre suas produções e processos. Havia, no entanto, a necessidade de encontrar ilhas de solidez em meio ao mar instável das lembranças fragmentadas das testemunhas, já que fatores como a passagem do tempo ou a maturidade emocional de cada depoente podem provocar distorções significativas, ou deixar lacunas. Surgem então os documentos - fotos, trechos de vídeos, textos, notícias de jornal - como pontos de ancoragem na investigação. Buscar informações entre esses registros físicos mostrou-se, assim, uma forma para que se iniciasse o filme da mesma maneira como foi iniciado o estudo.

Vemos então, na primeira cena, a materialização dessa busca entre registros, que condensa em imagem as funções da pesquisadora e da atriz. Minha presença nesse momento é uma tentativa de colocar-me fisicamente em relação à pesquisa cinematográfica e acadêmica, e dar sentido ao dispositivo de costura entre as cenas. Assim como faz a pesquisadora de pós-graduação, a figura do filme procura entre registros e, ao acessar os materiais de arquivo reunidos ao seu redor (que são verdadeiros e não cenário), puxa os fios dos depoimentos que vêm em seguida, como se abrisse passagem para a atuação da memória que deles emana.

O intento de materializar a memória através de todos os detalhes visuais (como figurinos¹⁰⁵ e materiais de arquivo originais), e sonoros (com a verbalização das datas e nomes de espetáculos) era cercar a criação audiovisual de um caráter de legitimidade em relação a seu objeto; trazer, através da materialidade dos adereços e da objetividade dos dados históricos, a maior proximidade possível com o universo real de Carlos Roberto Mantovani.

¹⁰⁵ A indumentária nesse momento também traz significados - é o figurino original que usei no espetáculo *Todos os Rios de Guimarães Rosa Têm Três Margens* (2001 - 2002), composto de adaptações dos contos *A terceira margem do rio*, *Sorôco, sua mãe, sua filha*, *Fita verde no cabelo* e *Miguilim*, de João Guimarães Rosa. Tal encenação foi dirigida por Mantovani e realizada na Oficina Cultural Regional Grande Otelo, como parte de um grande projeto em torno da obra do consagrado autor brasileiro, que englobava ações do audiovisual, da poesia e das artes plásticas, além do teatro.

Um pouco mais além, a simbologia que essa cena inicial carrega ao ilustrar o movimento de busca discursiva ainda sobre a intenção do filme como um todo, bem como da própria dissertação - combater o silenciamento que promove o apagamento da memória e, portanto, da cultura. Para o semioticista da cultura Iúri Lotman¹⁰⁶, a cultura é a memória longa, em constante mutação, de uma comunidade; sua memória não-hereditária, expressa por um sistema de regras; é a partilha coletiva da existência e da experiência. O pensador considera que a existência da cultura está diretamente ligada com a sua memória, já que “uma cultura concebe-se a si mesma como existente, identificando-se com as normas constantes da própria memória” (LOTMAN, 1978). Uma grande luta social da esfera da cultura, portanto, seria a favor da longevidade da memória coletiva e contra o apagamento de determinados aspectos da experiência histórica, por vezes imposto por instituições hegemônicas como sistemas políticos ou comunicações de massa.

A historiografia do teatro brasileiro, é sabido, normalmente privilegia o registro de obras e autores baseados nas capitais, onde estão mais cobertos pelos olhares da grande mídia. Esse mecanismo contribui para a não perpetuação de determinadas obras no tempo, promovendo o processo de descontinuação da memória coletiva sobre elas, do apagamento que, para Lotman, significa a destruição da cultura¹⁰⁷.

Ao reunirmos materiais para a reconstrução de determinada realidade da cultura, ao utilizarmos mecanismos de significação ligados a ela estamos, na visão do semioticista, produzindo textos culturais e dirigindo-nos, em essência, contra o silenciamento. A transformação da vida em texto significa, nessa perspectiva, a introdução de eventos na memória coletiva, a captação do mundo mediante o seu registro enquanto signos da existência.

No entanto, para que algo se estabeleça enquanto texto cultural é necessário que aconteça a comunicação entre o indivíduo e a unidade do material simbólico

¹⁰⁶ Iúri Mikháilovich Lotman (1922 - 1993) pensador semioticista e historiador cultural, fundador da Escola Semiótica de Tártu - Moscou.

¹⁰⁷ Embora estejamos aqui atuando em defesa da perpetuação da memória, e contra o silenciamento de maneira geral, não queremos incorrer no risco de sugerir uma leitura reducionista do pensamento de Lotman, em que, erroneamente, estaria inserida a ideia do “resgate”. A perspectiva do “resgate” pressupõe a noção do passado como um bloco monolítico e da memória como patrimônio, o que difere totalmente da concepção dinâmica de cultura e memória defendida pelo semioticista. Sua teoria defende uma perspectiva pancrônica, em que esquecimento e lembrança atuam em complementaridade, de modo que um texto da cultura pode desaparecer numa época e reaparecer em outra, num regime de “todos os tempos”. Dessa maneira, nosso exercício é movimentar o tecido da cultura, fazendo emergir determinados elementos, e compreendendo essa ação como parte de uma dinâmica viva, em que nenhum elemento é perdido e resgatado, mas todos permanecem em fluxo constante.

contido no sistema representante da cultura que se apresenta. Para que essa comunicação se dê e, em seguida, possa tornar-se coletiva, é preciso que haja algum grau de memória comum, “e o texto se define pelo tipo de memória que ele necessita para ser entendido. Reconstruindo o tipo de memória comum que partilham o texto e seu consumidor, descobre-se a imagem da leitura escondida nele” (FERREIRA, 2003).

Com isso, reconhecemos no movimento de busca mimetizado pelo filme e percorrido pela dissertação uma tentativa de reconstrução de memórias comuns, de inserção de novos dados no manto da memória cultural, para que se ampliem as possibilidades de comunicação entre indivíduos e uma parte da memória de sua comunidade, estabelecendo-se um novo texto cultural.

A primeira cena recriada no filme é extraída do espetáculo sobre Guimarães Rosa, já mencionado, e é apresentada pela atriz Melany Kern. Ela reproduz sua atuação na adaptação do conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Neste momento, buscou-se apresentar aos espectadores o mecanismo de funcionamento das cenas-entrevista - em que as atrizes reproduzem cenas que já fizeram no passado e, a partir disso, trazem seu relato pessoal sobre o trabalho.

O processo de recriação das cenas baseou-se na escolha de elementos principais oriundos das montagens originais, já que uma reprodução completa seria, ao mesmo tempo, impossível e desprovida de sentido. Essa seleção necessária à elaboração de um produto da memória, no vídeo, relaciona-se diretamente com a concepção do conceito de esquecimento, na perspectiva de Lotman (1996). Diferente do entendimento do esquecimento como desorganizador e destruidor da cultura, ele também poderia ser compreendido como um instrumento da própria memória, na medida em que opera como seletor de informações ‘memorizáveis’, frente à impossibilidade de se armazenar a realidade em sua totalidade. Por isso, para Lotman (1996), o texto cultural contribui tanto para a memória como para o esquecimento, visto que caminham paralelos; à criação de novos textos culturais é simultânea a retirada de outros da reserva da memória coletiva, numa dinâmica recriadora.

A criação do roteiro cinematográfico é uma metáfora bastante exata dessa dinâmica - para que se possa ter um produto audiovisual representante de uma determinada realidade, é preciso escolher apenas alguns de seus elementos. Sem a seleção que acaba por deixar de fora diversos detalhes, não seria possível nenhuma representação, nenhuma recriação e, portanto, no caso, nenhuma memória.

Também é representativo da dinâmica do esquecimento enquanto instrumento constitutivo da memória, no filme, o fato de que a equipe preocupou-se em produzir um efeito de iluminação específico, em que a pequena cena ao centro do palco fosse cercada por escuridão - não se vê contornos do espaço, cortinas ou limites espaciais. Assim, foi intenção trazer a sensação de que o fragmento de memória ali apresentado, através dos poucos elementos simbólicos escolhidos, emergisse do mar do esquecimento que o rodeia.

Abaixo vemos, na primeira foto, a cena original em que figuram a atriz Melany Kern, com sua cadeira-trem, o coro de atores que simbolizavam a cidade, e vários dos painéis pintados para o cenário do espetáculo. Em seguida, na cena do documentário, temos Melany Kern, a cadeira e um painel apenas, num espaço bem mais reduzido; tudo - figurino e elementos de cenário - elaborado pelo diretor de arte Felipe Cruz com o máximo possível de similitude em relação ao referente original.

Figura 27 - Cena do espetáculo Todos os Rios de Guimarães, 2001- 2002



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 28 - Cena do documentário *O Dragão que me Queima*, 2019



Fonte: Documentário *O Dragão que me Queima*, 2019

É interessante notar o processo de recriação da obra - ou de criação de outra, a partir da original - através do exemplo dos painéis do cenário. Pintados em conjunto por diretor e elenco, eles reproduziam quadros de Tarsila do Amaral - as pinturas dialogavam com a atmosfera do espetáculo, em que se retratava o povo caipira e seu ambiente. Já a pintura feita por Cruz para o filme não mimetiza a obra da pintora modernista, mas seleciona e concentra elementos observados em fotos do espetáculo, organizados pela memória do diretor de arte. Assim, o painel presente na cena do documentário é uma criação original, e pode lembrar o estilo de Amaral, mas evoca primordialmente a natureza da montagem de Mantovani, de 2002.

Dessa maneira, a cena do curta-metragem condensa em imagem os elementos selecionados da obra original, aqueles com maior carga referencial, que melhor possam representar a ideia central e a atmosfera da criação do encenador; e cria-se um novo produto estético, capaz de evocar seu referente.

3.3 - Estética e Citação

Caminhando através da sequência de cenas do documentário, entra nova atmosfera. Da preponderância da cor verde da cena de Guimarães Rosa, passamos ao vermelho, e da leveza ao tom de severidade. Aqui, mais uma vez, vemo-nos às voltas

com o processo de seleção de elementos a serem inscritos no produto que almejamos ser gerador de memória. Numa tentativa de captar usos de determinados elementos que, por serem recorrentes, possam desenhar uma certa identidade estética, dessa vez não será apenas um espetáculo que servirá de fonte para a recriação, mas três. As montagens de *Antígona*¹⁰⁸, de Sófocles (1979), *Agamemnon*¹⁰⁹, de Ésquilo (1996 - 1997) e *As Troianas*¹¹⁰, de Eurípedes (2000 - 2001) revelam também a relação de Manto com o teatro grego, tão ligado com a criação do próprio teatro. O diretor nutria uma relação próxima com os clássicos gregos, e entre as três encenações realizadas por ele havia traços que apontam para uma continuidade do pensamento, como um gesto artístico que passa através do tempo, de um trabalho para o outro.

A consonância entre alguns elementos cênicos como figurinos e certos adereços, nas três montagens, permitiu a criação de uma quarta obra - a cena recriada no filme -, capaz de evocar todas as originais ao mesmo tempo, pois sua coesão acontece na união dos elementos selecionados de cada uma. Um pouco mais adiante esmiuçaremos alguns deles, mas, por hora, parece importante pensar esse processo de reencenação não como a exumação de partes de obras já findas, mas como a construção de um novo objeto, constituído de textos artísticos anteriores.

Essa concepção dialoga com a investigação empreendida pela pesquisadora Isabelle Launay acerca da sobrevivência de um gesto de dança, que alimenta a presente reflexão sobre a elaboração da memória. Com a licença de transportar o pensamento da dança para o gesto da criação teatral (o que parece possível se considerarmos que ambos partilham a experiência do palco, do corpo, da criatividade e da efemeridade), podemos aceitar que os mesmos mecanismos operem no momento da transmissão e da perpetuação de sua memória. Para Launay, a memória é o “processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente” (2013, pág 89) e não estaria restrita ao momento em que tentamos recriar um gesto de forma consciente, mas presente em todos os gestos atuais, inescapavelmente.

Em dança, para a pesquisadora, não haveria um ‘novo’ que vem depois de um ‘velho’, mas um original que carrega em si a própria história, aquilo que esteve em transmissibilidade através do tempo, pelos corpos que carregam técnicas aprendidas ao

¹⁰⁸ Realizada pelo Grupo Teatro dos Três, sob direção de Mantovani, cumpriu temporada no Teatro Fantoche em agosto de 1979, além de apresentações esporádicas, como no Colégio Objetivo Sorocaba.

¹⁰⁹ O trabalho foi encenado com o Grupo de Experimentação Teatral do Espaço Cultural dos Metalúrgicos, na sede da categoria.

¹¹⁰ Espetáculo realizado na Oficina Cultural Regional Grande Otelo.

longo do desenvolvimento da dança, relativizando assim a perspectiva cronológica da história dessa arte. Em teatro também pode-se considerar que as técnicas desenvolvidas ao longo de séculos, as tradições e o repertório inscrito na memória coletiva estão, ainda que inconscientemente, presentes na mente e no corpo de todo criador e, portanto, manifestos em suas criações. Dessa forma, todo texto artístico teatral seria imantado por contaminações de textos passados, como também afirma Roland Barthes em seu livro *Théorie du Texte*: “(...) todo texto é um tecido novo de citações ultrapassadas” (1973, p. 1013).

Então, ao elaborarmos um registro de memória referente aos espetáculos de Mantovani, estamos lidando com um material que carrega em si a história do próprio teatro, como seria com qualquer obra teatral, mas levando adiante alguns gestos específicos de sua feitura particular. Assim como para Lotman (1996), também para Launay (2013) o mecanismo de escolha de elementos memorizáveis de uma determinada realidade cultural se dá através do esquecimento, que ela considera um componente da memória. Essa forma de funcionamento é fundamental para o processo de transmissão da memória a que a pesquisadora refere-se como *citação* e que, cremos, é o que estamos fazendo através do filme. O termo remonta a um vasto campo de reflexões no território da história, carregado por Walter Benjamim, em que se define o ato de citar como forma de colocar o passado em movimento.

Dentro desse espectro de discussões, para citar, na prática artística, presume-se o esquecimento da totalidade da obra, destacando-se trechos simbolicamente representativos, e transferindo-os para outro contexto, no intuito de criar um novo produto artístico, capaz de referenciar o primeiro.

Em seguida vemos como se deu o processo de pesquisa e escolhas para cada momento de recriação das cenas, para que se dêem a conhecer as características estéticas das montagens retratadas, bem como o mecanismo de citação utilizado em suas reencenações.

Uma característica geral marcante das montagens de Carlos Roberto Mantovani era a presença de coros cênicos. Como já vimos, os elencos eram sempre muito numerosos, o que era explorado tanto no modo estruturante dos processos de criação, quanto na plástica final das encenações. Era, portanto, necessário pinçar essa informação e colocá-la no contexto cinematográfico, de maneira condensada, como um dado a ser passado adiante mediante sua representação simbólica. Formou-se, então,

um pequeno coro, composto por duas atrizes e dois atores, que desempenhou seu papel em dois momentos distintos do documentário. O primeiro deles é o que introduz este ‘episódio’ acerca das montagens de textos gregos e, por isso, devia-se buscar nos três referidos espetáculos os pontos utilizados na caracterização visual e atmosfera de interpretação desse coro. A seguir vemos registros dos coros numerosos de *As Troianas*:

Figura 29 - Cena do espetáculo *As Troianas*, 2000.



Fonte: Arquivo de Merlin Kern

Figura 30 - Cena do espetáculo *As Troianas*, 2000.



Fonte: Arquivo de Merlin Kern

As imagens mostram com clareza a ausência de cenários (a apresentação ocorria ao ar livre, em frente ao prédio da Oficina Cultural Regional Grande Otelo, que servia bem ao propósito, com suas escadarias e colunas imponentes), os adereços característicos - as máscaras colocadas nas pontas de bastões, o uso de tecidos, uma carcaça de geladeira que foi utilizada como câmara mortuária no contexto da peça - e, por fim, a indumentária dos personagens. Sobre essa, para além do arquétipo das roupas gregas, com seus tecidos suspensos no corpo como lençóis, na montagem vemos a utilização de coturnos e bermudões, que sugerem uma atualização da vestimenta de guerra grega. Também o texto em grego declamado pelo mini-coro do filme foi trazido pela atriz Melany Kern, a partir de lembrança de sua participação no coro de *As Troianas*.

Contrariando a ordem cronológica, como propõe Launay (2013) em sua forma de leitura da história e da memória em arte, seguiremos da encenação mais recente para a mais antiga, observando a maneira como as produções posteriores contém traços das anteriores. Nesse sentido, é interessante notar que em *As Troianas* há traços do figurino utilizado em *Agamemnon*, cujas características são explicadas por Felipe Cruz:

Era um figurino que provocava, que saía do tradicional de uma tragédia grega. Eram bermudões de skatista, coturnos, tinha uma armadura, mas essa armadura era o formato do próprio corpo do ator. Tinha uma proposta de maquiagem que era muito interessante e, pelo que eu entendi do processo, que eles contavam, a criação visual toda também era do Mantovani¹¹¹.

¹¹¹ Depoimento concedido pelo figurinista Felipe Cruz em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 2017.

Figura 31 - Cena do espetáculo *Agamemnon*, 1996-1997.



Fonte: Arquivo de Merlin Kern.

A indumentária do coro do curta-metragem não é a original utilizada nos espetáculos citados (como acontece no momento da Ilha da Memória), mas foi produzida de forma extremamente fiel, sobretudo se considerarmos que o diretor de arte Felipe Cruz foi o responsável pelo figurino de *As Troianas* (foi seu primeiro trabalho como figurinista, sob a orientação de Manto), e também testemunhou a concepção e feitura de figurinos de algumas montagens anteriores de Mantovani, como *Histórias Banais*, *Auto da Paixão*, *O Moço que Casou com a Mulher Braba*, *O Despertar da Primavera* e o próprio *Agamemnon*. A reprodução do peitoral no formato do corpo humano, mencionado por Cruz, do bermudão de skatista e das vestimentas femininas compostas com amarrações de tecido pode ser vista na foto abaixo:

Figura 32 - Cena do documentário *O Dragão que me Queima*, 2019



Fonte: Documentário *O Dragão que me Queima*, 2019.

Voltando ainda mais no tempo, a montagem de *Antígona*, apesar de ter sido realizada quase duas décadas antes, já trazia a proposta de atualização que observamos nos outros dois espetáculos, mas talvez de forma ainda mais contundente - sobretudo para o coro -, como nos conta o jornal *Cruzeiro do Sul*, cuja reportagem intitula-se “Antígone nos tempos atuais” :

Neste trabalho, que Carlos Mantovani estreia no Fantoche, ele pretende, com recursos contemporâneos, dar uma conotação popular ao clássico. O coro do espetáculo se divide em atos históricos e atos reais. Os atos históricos são apresentados com as personagens de Sófocles, que protestam e agitam, e os atos reais são os personagens populares sorocabanos, como Alzira Sucuri e outros elementos que compõem a nossa sociedade - como as prostitutas, homossexuais, alienados que, quando iluminados, apenas se calam e ficam estáticos. Conforme Carlos Mantovani, “diziam ser ‘Antígone’ a Grécia, mas para mim hoje é o Brasil”¹¹².

Como vemos, em *Antígone* não é apenas através de alguns elementos de figurino que se propõe uma aproximação com a contemporaneidade. A encenação acrescenta ao texto de Sófocles personagens e situações, em diálogo com a realidade brasileira, estabelecendo uma comunicação entre a Grécia antiga e o Brasil contemporâneo ou, mais especificamente, a sociedade sorocabana da década de 1970.

¹¹² Reportagem do jornal *Cruzeiro do Sul* de Sorocaba, de 3 de agosto de 1979. Arquivo de Aparecida Arruda.

Infelizmente, há pouquíssimos registros imagéticos da encenação, apesar de haver sobre ela mais críticas de jornal do que foi possível encontrar a respeito das outras que aqui observamos. No entanto, entre as fotos a que tivemos acesso, nota-se novamente a presença de um número considerável de atores, a economia de cenários - compostos apenas por tecidos e, ao fundo, uma cadeira - e máscaras. Chama atenção dessa vez o seu uso específico, encontram-se posicionadas na parte de trás da cabeça dos atores, criando um efeito curioso. No filme, essa imagem foi recriada.

Figura 33 - Cena do espetáculo *Antígona*, 1979.



Fonte: Arquivo de Maria Ligia Rodrigues Alves.

Figura 34 - Cena do documentário *O Dragão que me Queima*, 2019.



Fonte: Documentário *O Dragão que me Queima*, 2019

Toda a reflexão em torno da condensação de características dessas três montagens de textos gregos foi necessária para que se chegasse às escolhas concernentes à recriação do coro, assim como da segunda cena do curta-metragem - o momento em que a personagem Cassandra, de *Agamemnon*, pressente a aproximação de sua morte. A atriz Laura Guedes, que atua no filme, encontrou o texto exato da cena realizada por ela mesma em 1996 em suas anotações pessoais, num caderno onde escrevia para facilitar o processo de decorar o texto. O cenário composto para o momento é formado por máscaras apoiadas sobre bastões, e os adereços utilizados - o grande tecido que envolve a atriz, a coroa de louros e o cetro de madeira - foram recriados a partir da referência da cena do espetáculo original, *Agamemnon*, de Mantovani.

Figura 35 - Cena do documentário *O Dragão que me Queima*, 2019.



Fonte: Documentário *O Dragão que me Queima*, 2019.

O processo de citação foi o mecanismo fundamental para a recriação das cenas no documentário, realizando-se através do estudo das características estéticas mais marcantes ou estruturais das peças originais e, posteriormente, o seu pinçamento e realocação para nova plataforma. Dessa maneira, pretendeu-se obter um registro de especificidades da obra de Mantovani, numa espécie de portfólio vivo.

3.3.1 - Um parêntese sobre tecido

Um olhar acerca das principais características estéticas das obras de Carlos Roberto Mantovani não poderia deixar de abarcar o uso de tecidos, tão reiteradamente apontado nos depoimentos como um ponto identitário do encenador. A atriz e diretora teatral Angela Barros afirma: “Isso fazia parte da estética dele, muito. A estética dele eram panos”¹¹³.

Num exercício de imaginação, é de se supor que, enquanto funcionário de uma indústria têxtil por muito tempo de sua vida, o diretor estivesse constantemente cercado desses materiais, que fariam parte de seu cotidiano. Na entrevista para o documentário *Vídeo-Memória* (2001), de Miriam Cris Carlos e Werinton Kermes,

¹¹³ Entrevista realizada em 16 de junho de 2018 para a presente pesquisa.

Manto relata que costumava comprá-los com ‘vale’ na fábrica, para usar nos espetáculos. Fosse por conta dessa possibilidade, fosse por outras razões, o fato é que o diretor parece ter encontrado no uso dos tecidos uma forma de criar seus mundos em cena.

Os exemplos são inúmeros - praticamente todas as montagens parecem ter pelo menos um momento tomado por esse elemento, ou operar através dele transições de cena e caracterização de personagens. Em *As Troianas*, que destacamos há pouco, o personagem Poseidon foi inteiramente substituído por uma construção a partir de um enorme tecido - “Era uma lycra de 6mx6m azul marinho, e tinha 15 pessoas em baixo, ora baixos ora subiam uns em cima dos outros, desenhavam o rosto contra o pano. Acho que eu nunca vi até hoje Poseidon tão grandioso, saía da Grande Otelo, era incrível”¹¹⁴. Um mesmo grande tecido vermelho aparece de diferentes formas nos registros de *Agamemnon* (1996 - 1997), *As Troianas* (2000), *Gota d'Água* (2000), *Todos os Rios de Guimarães* (2002), e em performances do grupo *Abridores de Lata* (década de 1990). De diversas edições do Festival Terra Rasgada (década de 1990), há imagens de espetáculos de Mantovani em que enormes tecidos são usados de variadas formas. Citamos aqui algumas das montagens mais recentes, das quais há registros em foto e/ou vídeo, mas sabe-se que produções mais antigas também enquadram-se nos exemplos possíveis, já que na entrevista mencionada logo acima, em que Manto explica as compras com ‘vale’ na fábrica, ele falava a respeito da encenação de *A Casa de Bernarda Alba*, de 1974, uma das primeiras direções de sua carreira¹¹⁵.

Além da fala de colegas, colaboradores e testemunhas, outros indícios evidenciam a utilização de tecidos como característica do trabalho do encenador. O espetáculo *Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani* foi realizado em 2017 com a Cia Imediata, de Sorocaba, sob direção de Angela Barros, e tinha como objetivo trazer às novas gerações a sua identidade. De forma semelhante ao procedimento do documentário que aqui trazemos, a equipe envolvida na peça teatral era ligada ao diretor. A dramaturgia foi desenvolvida a partir de uma seleção de poesias suas, e a parte visual a partir de suas obras plásticas. A diretora da encenação

¹¹⁴ Depoimento concedido por Felipe Cruz em entrevista para a presente pesquisa, em 20 de julho de 2017.

¹¹⁵ É interessante observar que entre 1973 e 1974, junto ao Grupo Pró-Posição, Mantovani participava de investigações em torno da utilização de tecidos na experiência do corpo na dança, a partir da inspiração em fotografias da obra do coreógrafo norte americano Alwin Nikolais (1910 - 1993). Tais estudos compuseram figuras presentes nas obras de estreia do Pró-Posição. Ver “Cartografias Midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança” (CAMARGO, 2012, pág. 33).

relata que o manejo de grandes tecidos foi um ponto de ancoragem para que se cumprisse a função almejada pelo projeto. De acordo com Barros, o processo de montagem encontrou um norte apenas a partir da introdução de exercícios de improvisação dos atores com panos, e o elemento tornou-se protagonista em grande número de cenas.

Figura 36- Cena do espetáculo Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani, 2017.



Fonte: Foto de Antonio Zardos.

Figura 37- Cena do espetáculo *Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani*, 2017.



Fonte: Foto de Antonio Zardos.

Não apenas nas encenações acabadas os tecidos eram utilizados, mas também eram parte constituinte de práticas durante os ensaios. A atriz Danny de Oliveira, no filme, ao mostrar à equipe de filmagem alguns exercícios de que se lembrava da época de convívio com o encenador, acabou por dar origem à cena do documentário que trata de processos de montagem e modos de trabalho. Ela explora movimentos por baixo de um tecido elástico vermelho, moldando-o ao rosto, esticando-o, imprimindo-lhe expressões. A cena configura-se amostra visual bastante representativa das práticas do encenador.

3.3.2 - Um parêntese sobre música

É durante a performance de Danny de Oliveira que aparece pela primeira vez, no filme, uma trilha sonora que acompanha uma cena recriada. Embora os tecidos sejam mencionados primeiro - talvez por sua natureza material, mais evidente à observação - a importância da música nos espetáculos é igualmente identificada por colaboradores como fator identitário, e deveria ser representada no documentário. Pedimos licença para repetir as palavras da Profa Dra Miriam Cris Carlos, que aponta que as obras de Manto eram dotadas de “uma musicalidade muito grande” - “Acho que

não me lembro de nenhuma peça dele que eu tenha visto que não tenha tido pelo menos um momento em que a música era muito forte”¹¹⁶.

Enquanto componente imaterial de uma criação cênica, a música é aspecto difícil de se retratar em vídeo, se não puder ser reproduzida em sua versão original. Como não nos era acessível utilizar obras protegidas por direitos autorais, foi preciso empreender uma pesquisa acerca da musicalidade utilizada nos espetáculos, selecionar alguns temas e compor algo que pudesse remeter a eles.

A pesquisa apontou, num momento inicial, para duas referências principais, que acabaram pautando as escolhas do que foi produzido pelo músico Humberto Vicente para o documentário. A primeira delas, a mais emblematicamente citada pelos entrevistados, é Beatles. As canções do grupo inglês foram utilizadas em alguns espetáculos de que se tem registro (e talvez a lista se ampliasse ainda mais, se os arquivos fossem mais numerosos). Em *O Despertar da Primavera* (2002) e em *O Moço que Casou com Mulher Braba* (década de 1990), a trilha utilizada foi integralmente Beatles. A comédia que estava em processo de ensaios quando da morte do diretor, em 2003, também servia-se das canções do grupo e, voltando algumas décadas no tempo, também serviram como base para a dramaturgia de *Era uma Vez John, Paul, Ringo e George* (1981 - 1982). Essa referência musical esteve igualmente presente em alguns espetáculos apresentados nos festivais Terra Rasgada, além de permear as práticas de inúmeras oficinas e ensaios.

A segunda vertente da musicalidade adotada por Mantovani, encontrada pela pesquisa, foi a música clássica. Profundo conhecedor do repertório erudito, ele encontrava em alguns parceiros a chance de trocar impressões sobre essas obras - entre eles a atriz Laura Guedes, que relata: “Ele gostava muito de música erudita, as oficinas eram sempre com muita música, sobretudo erudita. Ele adorava Mozart, ele gostava muito de Beethoven também. Ele gostava muito de Ravel, de Rachmaninoff, de Mahler, Carl Orff”¹¹⁷. Guedes nos indica algumas referências que agradavam o diretor de maneira particular na época em que conviveram, e que achamos rico colocar para sua apreciação:

Mahler - Adagietto Symphony 5 - Karajan

Link para vídeo do Youtube:

¹¹⁶ Entrevista realizada em 12 de julho de 2018 para a presente pesquisa.

¹¹⁷ Entrevista realizada em 2018.

<https://youtu.be/Les39aIKbzE>

QRcode:



Mozart - 2o movimento (Adágio) do Concerto para Clarinete em A maior

Link para vídeo do Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=aiBR5dO6Ty0>

QRcode:



Para o momento da performance de Danny de Oliveira com o tecido, o tema escolhido como base para a composição foi outra referência, muito utilizada em oficinas e ensaios para a montagem de *Todos os Rios de Guimarães*, assim como em cena do próprio espetáculo - as *Bachianas Brasileiras n.5*, de Heitor Villa-Lobos:

Link para vídeo do Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=0mnHoXkhkzw>

QRcode:



As duas referências utilizadas como inspiração para as criações musicais do filme, tão diferentes entre si, apontam para um ecletismo a que, de fato, o encenador permitia-se em diversas montagens. O ator Leandro Almeida lembra-se das escolhas musicais de Manto para uma apresentação no Festival Terra Rasgada - “Tinha Mahler, depois acabava com Skank”¹¹⁸. Em matéria jornalística sobre o espetáculo *Proibido Proibir* (1984), em que o diretor elabora a trilha sonora em parceria com o colega e jornalista Gai Sang, lê-se:

[o espetáculo] traz músicas como o Prelúdio e Morte de Amor de Tristão e Isolda, de Wagner, rocks-pauleira e até mesmo fragmentos de discursos políticos e artísticos, desenvolvendo-se um questionamento estético/ comportamental da sociedade urbana da atualidade¹¹⁹.

A avaliação da trilha como propositora de questionamentos parece compatível com uma postura perceptível também em outros espetáculos, em que o ecletismo justifica-se numa coerência de linguagem ou de discurso. Outro exemplo dessa postura é a montagem de *Fuenteovejuna* (1985-1986), já mencionada no item sobre *Processo de Conhecimento* (capítulo II), a respeito da qual a artista plástica Silvana Sarti relata uma mistura de épocas na trilha sonora:

O Necyr Xavier, que fez o papel do comendador, nos ensinou algumas canções populares espanholas, como La Tarara. Nós tínhamos um grupo de músicos clássicos que nos acompanhavam, formado por uma camarata com o Ney Alexandre, irmão do Necyr, e Yasushi Matsumoto. Mas, como músicos clássicos que eram, não suportaram essas misturas, pois eram puristas, e acabaram abandonando o projeto¹²⁰.

¹¹⁸ Depoimento concedido em 5 de dezembro de 2020 para a presente pesquisa.

¹¹⁹ Jornal não identificado, matéria intitulada ‘Proibido Proibir no CSU da Barcelona’ (Centro Social Urbano do bairro Barcelona, em Sorocaba), 1984.

¹²⁰ Entrevista realizada em 1 de agosto de 2020 para a presente pesquisa.

Como já vimos anteriormente, a mistura temporal das canções do espetáculo tinha a função de relativizar a inscrição de época da situação dramaturgica, suscitando o sentimento de que o conflito posto poderia passar-se a qualquer tempo, inclusive no momento presente em que a montagem era apresentada.

Outras vezes o amálgama de referências distintas servia à construção de uma atmosfera, como em *Agamemnon* (1996 - 1997), em que sons de instrumentos aborígenes dividiam espaço com canções do grupo Jamiroquai¹²¹ - que utilizavam arranjos com o instrumento didgeridoo¹²² -, compondo um clima lúgubre.

Mesmo quando não havia misturas sonoras contrastantes, ou proposições explícitas de questionamentos, era presente na música posta em cena um pensamento que a engajava à situação dramática, fazendo com que nunca a escolha de trilhas fosse aleatória, ou meramente ilustrativa. Em *O Despertar da Primavera* (2002), não havia ecletismo; a sonoridade de toda a peça vinha de apenas dois álbuns dos Beatles - *Abbey Road* (1969) e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Inseparável de sua carga histórico-cultural, uma canção dos Beatles traz consigo o espírito de uma época, uma mensagem de juventude, subversão, descobertas e liberdade que convinha à temática dramaturgica. Além disso, na avaliação do produtor Tiago Oliveira, os dois álbuns escolhidos conectam-se à dramaturgia do espetáculo por serem discos que “marcavam momentos de mudanças na composição e na maneira de produzir dos Beatles, e aí cabia o paralelo com o momento da adolescência, a mudança da infância para a vida adulta”¹²³. Oliveira destaca ainda um momento marcante para ele na montagem, a morte da personagem Wendla, em que se ouvia *She's leaving home*. A canção atua de maneira lírica, marcando um traçado paralelo que fortalece a carga dramática posta, mas também pode ser lida, se for possível ao espectador compreender a letra em inglês, como um comentário acerca da partida da menina, do sentimento de incompreensão dos pais e, sobretudo, do conflito de gerações que está no centro gerador dos problemas das personagens. De acordo com o produtor, a exemplo dessa cena, constantemente havia uma conexão semântica entre o conteúdo das músicas

¹²¹ Jamiroquai é uma banda britânica de funk e acid jazz formada em 1992, liderada pelo cantor Jay Kay. Seu som é inspirado na música negra da década de 1970, e suas letras e conceitos visuais ocasionalmente lidam com o idealismo social e ambiental. Fonte: Wikipedia - disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Jamiroquai>>, acesso em 18 de dezembro de 2020.

¹²² O didgeridoo (ou didjeridu) é um instrumento de sopro dos aborígenes australianos. É um aerofone, ou seja, um instrumento onde o som é provocado pela vibração do ar. O som no didjeridu é produzido pela vibração dos lábios e por outros sons produzidos pelo instrumentista. Fonte: Wikipedia - disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Didjeridu>>, acesso em 18 de dezembro de 2020.

¹²³ Depoimento concedido por Tiago Oliveira para a presente pesquisa, em 5 de dezembro de 2020.

adotadas na trilha sonora e o conflito cênico exposto - “você sempre percebe uma ligação entre o que está sendo cantado, o que está na canção, na letra, e aquele momento no espetáculo”¹²⁴.

De volta ao documentário *O Dragão que me Queima*, após o fim da cena de Danny de Oliveira, apresenta-se um coro com vestimentas hippies, que dança freneticamente e canta. Neste ponto ouve-se, na trilha sonora, a criação musical feita para o filme, com a função de evocar Beatles. O pequeno coro revive o que havia no espetáculo *Era uma vez John, Paul, Ringo e George* (1981 - 1982) e a canção entoada pelos atores é a recuperação de um trecho da que foi escrita para a peça. O canto nos foi trazido pela memória de duas atrizes componentes do elenco da época - Débora Brenha e Silvana Sarti. A letra, assim como todo o texto da peça, foi escrita coletivamente pelo Grupo Experimental Ensaio e organizada por Mantovani. Aqueles que estão familiarizados com a natureza de seus escritos poéticos, ou o conheceram em vida, reconhecem nas palavras da canção uma marca identitária do diretor:

Bem-vindas todas as doenças
 Enças, enças, enças
 Todas varonis
 Nada como dar em nada
 ‘Quá’ puta na estrada
 Em busca do pariu

O linguajar direto e subversivo era, além de característico do encenador, uma manifestação compatível com o período de combate à ditadura em que a obra se realiza.

Débora Brenha, hoje dramaturga, é quem participa da recriação de cena do mesmo espetáculo, em seguida, representando a personagem ‘namorada’ - a mesma que interpretou à época. Ao centro da cena, a estrada de tecido figura como único elemento cenográfico, selecionado com base na observação das poucas fotos disponíveis.

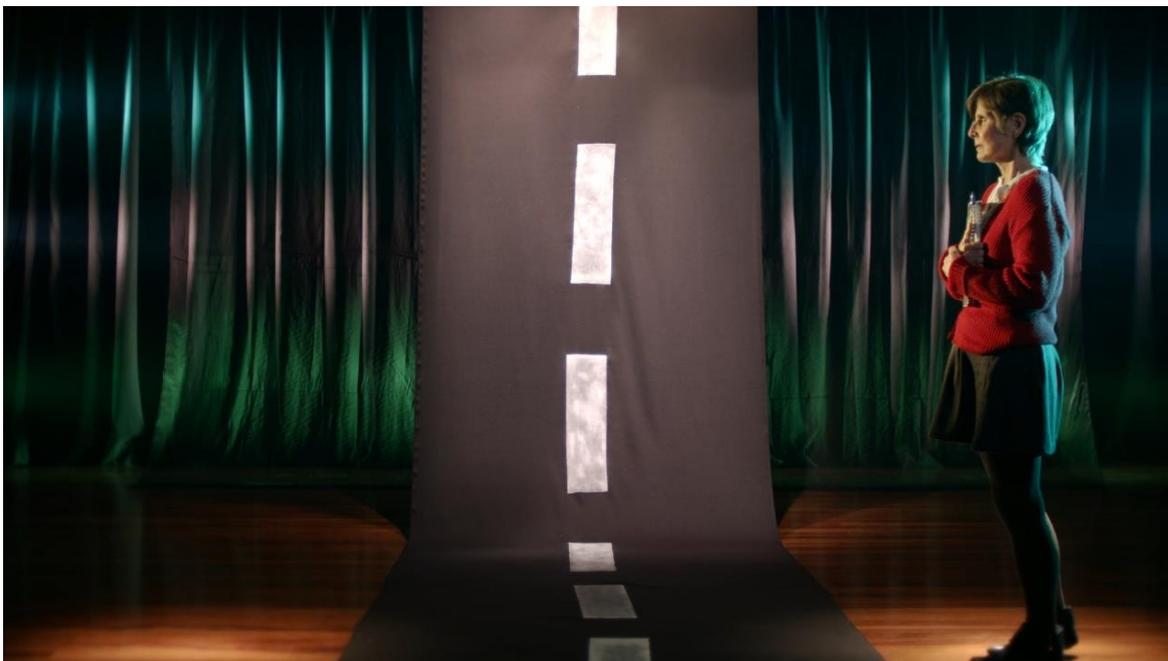
¹²⁴ Depoimento concedido por Tiago Oliveira para a presente pesquisa, em 5 de dezembro de 2020.

Figura 38 - Cena do espetáculo *Era uma vez John, Paul, Ringo e George*, 1981 -1982. Débora Brenga é a segunda da direita para a esquerda, abaixada.



Fonte: Arquivo de Aparecida Arruda.

Figura 39 - Cena do documentário *O Dragão que me Queima*, 2019.



Fonte: Documentário *O Dragão que me Queima*, 2019.

3.4 - Multilinguagem e Pedagogia

Os temas relacionados às cenas que vêm na sequência do documentário são Multilinguagem (no caso da participação da artista plástica Silvana Sarti) e Pedagogia (quanto à atuação de Fatima Mantovani). Foram eixos organizadores e disparadores do pensamento criativo do roteiro, mas como já foram abordados com maior densidade no capítulo II desta dissertação, sobretudo no tópico sobre *Processo de Conhecimento*, não seria necessário explaná-los novamente.

De qualquer maneira, complementamos com algumas informações. Silvana Sarti lê um poema extraído do livro *Redundâncias* (1984), de autoria de Manto, e que termina com a frase que dá nome ao filme: “O dragão que me queima é o mesmo que me salva”. Este “capítulo” do documentário não traz recriação de cenas, sua função é mostrar algumas obras de Mantovani em áreas artísticas fora do teatro, como o desenho e a escrita poética.

No caso da entrada da irmã do diretor, há recriação de cena, através da personagem Lourença, de Fuenteovejuna. Como todas as outras entrevistadas, Fatima também está repetindo uma atuação que de fato realizou em outra época.

Figura 40 - Cena do espetáculo Fuenteovejuna, 1985 - 1986. Fatima Mantovani à direita.



Fonte: Arquivo de Aparecida Arruda.

Figura 41 - Cena do documentário O Dragão que me Queima, 2019.



Fonte: Documentário O Dragão que me Queima, 2019.

3.5 - Afeto

O aspecto do afeto é o único que não teve origem na estrutura da pesquisa, que não aparece nela de forma explícita até aqui, já que a natureza da escrita acadêmica, normalmente, orienta o olhar para questões mais objetivas do que subjetivas (apesar de que, de fato, seja o fator disparador do estudo). Numa obra cinematográfica, no entanto, a afetividade é bem-vinda, funcionando como disparadora de mecanismos importantes para a comunicação artística. É preciso considerar, porém, que no caso desta pesquisa, a criação do filme e do estudo confundem-se, num processo de mútua alimentação. Assim, o aspecto afetivo, tendo ficado manifesto em todos os relatos filmados, apontou para o fato de que estabelecer vínculos relacionais profundos era uma das características marcantes de Mantovani, um fator inerente a seu modo de criação e um elemento gerador de reverberações específicas, no que tange à continuidade de sua obra através do tempo.

É comum a vinculação do diretor a uma figura paterna, por parte de seus colaboradores mais jovens ou aprendizes, não à toa nomeados “crias de Mantovani”, e que ele mesmo costumava chamar de “crianças”. Entre parceiros de idades mais próximas à do encenador, a palavra empregada em muitos relatos é “irmão”. Quando da morte de Manto, surgiu ainda o termo “viúvas de Mantovani”, em relação a atrizes e

parceiras profissionais. Em todos os casos, os termos denotam a existência de vínculos que ultrapassam limites profissionais e adentram territórios familiares, em diferentes períodos.

Fatima Mantovani, irmã do diretor, reflete sobre esse processo de envolvimento afetivo, associando-o a uma preocupação pedagógica, mas também humanística - “Essa questão de criar vínculos tem a ver com o desejo de que as outras pessoas também crescessem, não só como atores, mas como pessoas”.¹²⁵ Tal afirmação sugere um entendimento, por parte do encenador, da necessidade de desenvolvimento do artista de maneira global, sem distinções entre capacidades técnicas, intelectuais e emocionais - entendendo todas como humanas. A formação do ator, assim, dar-se-ia não apenas no momento das práticas de corpo, voz e atuação, mas também estimulando-se a sensibilidade, o senso crítico e o caráter, através, por exemplo, de conversas¹²⁶ sobre todos os assuntos e, sobretudo, no compartilhamento afetivo de suas visões de mundo.

É importante esclarecer que não se trata de borrar fronteiras entre a vida pessoal e a postura profissional - visto que o diretor era extremamente reservado em relação a seus assuntos particulares - mas de operar os mecanismos da produção artística profissional de maneira afetiva, colocando-se de modo próximo em relação aos parceiros de trabalho. Na fala da atriz Matilde Santos, vemos claramente uma vinculação entre a dimensão do afeto e a prática pedagógica:

Essa coisa de paizão, de proteger o ator dele. O Mantovani protegia os atores dele, profissionalmente. Então muita coisa que você não conhecia ele te dava, em termos de trabalho de corpo, de texto, sabe? Se ele colocava uma palavra: “batata”, então ele dizia da onde vem a batata, porque que nasceu a batata, ele explicava tudo¹²⁷.

As ideias de proteção e de paternidade são associadas ao amparo intelectual e à preparação técnica oferecidos no decorrer do processo de criação.

Inserir no filme a figura do próprio encenador foi uma tentativa de exemplificar essa atitude, mostrando algumas formas com que Mantovani costumava portar-se no

¹²⁵ Entrevista realizada em março de 2018 para a presente pesquisa.

¹²⁶ As conversas nas escadarias do prédio da Oficina Cultural Regional Grande Otelo são repetidamente mencionadas por muitos depoentes como momentos de grande troca intelectual e formação artística. Não apenas nesse local, mas em todos os espaços ocupados pelo diretor - e até pelo telefone, no caso de amigos mais próximos - as conversas aparecem como ocasiões de relevante compartilhamento de conhecimento.

¹²⁷ Entrevista realizada em 28 de outubro de 2020 para a presente pesquisa.

ambiente de trabalho. Durante a cena de Laura Guedes, vemos uma figura que espia por trás das cortinas. O ator Rodrigo Scarpelli representa Carlos Roberto Mantovani, vestido com os trajes utilizados pelo diretor em sua performance *Preto Velho João de Camargo*¹²⁸. Como era seu costume durante as apresentações das peças, Manto assistia da coxia ou da cabine de luz, gesticulando e comentando energicamente, participando do momento da apresentação teatral junto com os atores, como explica Guedes: “ele vivia aquilo com a gente”¹²⁹. Em outro momento, ele aparece sentado nas cadeiras do teatro, desenhando ou escrevendo, e pára ao ouvir o sons dos três sinais que marcam o início de uma apresentação, como que para assistir a cena que virá em seguida.

Enquanto que a recriação de cenas dos espetáculos - a partir da seleção de determinados mecanismos cênicos representativos de uma estética e sua realocação para nova criação - configura-se como *citação* (nos termos de Launay, 2013), o fato de trazer no documentário a representação da imagem pessoal de Mantovani flerta com o conceito de *sobrevivência*, também engendrado pela pesquisadora francesa. Pressupondo o esquecimento do próprio tempo, o processo de *sobrevivência* de um gesto artístico relaciona-se com “uma forma de inconsciente histórico que atravessa a história da dança e permite a volta intempestiva de gestos passados sob múltiplas formas.” (LAUNAY, 2013, pág 90). Neste caso, porém, subvertendo parte do conceito, não estamos falando da volta de um gesto de dança do passado no presente, mas da vivificação de posturas de um indivíduo específico, trazendo-as ao momento presente como sobreviventes ao tempo.

Numa brincadeira semântica com a morte, o filme almeja carregar a figura viva do encenador, através do resgate de seus gestos característicos, utilizando o processo de *sobrevivência* não apenas como mecanismo de transmissibilidade, mas como metáfora. É através de determinados gestos - físicos e relacionais - que a existência do diretor se faz continuada, tanto no filme - em imagem - quanto em seus colaboradores - em *repertório*.

Em outras palavras - a postura física estudada e reproduzida pelo ator Rodrigo Scarpelli traz novamente à vida o encenador, de maneira simbólica, através da *sobrevivência* de seus gestos particulares. Mas, multiplicando os espectros de significação desses gestos, eles simbolizam no filme, como de fato significavam na

¹²⁸ A performance integrou o evento de lançamento do livro “João de Camargo de Sorocaba - O Nascimento de uma Religião”, de José Carlos de Campos Sobrinho e Adolfo Frioli, em 1999.

¹²⁹ Entrevista realizada em 18 de setembro de 2019 para a presente pesquisa.

prática cotidiana da época, a proximidade com que Manto colocava-se em relação à sua criação teatral e seus executores; ‘viver junto’ com os atores o momento da cena era uma entre outras práticas afetivas adotadas pelo diretor, e que se mostram geradoras de possíveis reverberações de seu trabalho através do tempo.

Se considerarmos a noção de *repertório* pensada pela estudiosa da performance Diana Taylor (2003) como a manifestação corporal de algo que está em transmissibilidade através do tempo, como ações incorporadas a partir de determinadas práticas e que percorrem a temporalidade carregando o conhecimento que lhes é inerente, para além da materialidade dos arquivos, poderemos pensar um conjunto de características dos profissionais formados por Mantovani como expressões de um *repertório* legado por sua atuação. Compõem o espectro desse *repertório*, por um lado, técnicas físicas transmitidas através de processos de *variação*¹³⁰ e *reinterpretação*¹³¹ e, por outro, posturas e atitudes subjetivas.

A transmissão de técnicas corporais e vocais é mencionada, no filme, pela atriz Laura Guedes, quando afirma que “quem passou pelas mãos dele teve uma excelente oportunidade de aprender a falar em cena”. O aspecto também é discutido no Capítulo II desta dissertação, e descrito claramente pelo diretor teatral Benedito Augusto de Oliveira, cujas palavras pedimos licença para repetir: “Ele ensinava o ator a ler uma partitura, ter uma boa partitura, andar, falar, respirar.” Essas técnicas, exercidas como variações e reinterpretações de práticas oriundas de diversas fontes, não traziam em si uma característica de autoria do diretor, mas eram utilizadas no processo de construção de um ferramental considerado por ele necessário ao ofício do ator sob sua orientação.

Já o segundo espectro do *repertório* a que nos referimos, composto por fatores mais subjetivos, aparece nas respostas à última pergunta que costumava ser feita aos colaboradores abordados em entrevista, a respeito de uma possível ressonância do trabalho do encenador em suas vidas, e de que maneira as práticas experimentadas produziam ecos no momento presente. As reverberações indicadas pelos entrevistados apontam para fatores relacionados a formas de ver o mundo, senso crítico e sensibilidade artística, e parecem estar ligadas à característica afetiva geradora de

¹³⁰ A prática da variação, para Launay (2013), pressupõe a negação da ideia de autoria em relação a um gesto, considerando-o parte de uma “tradição”. Dessa forma, o estudo e a transmissão de determinadas práticas estariam ligados ao exercício de técnicas consagradas, das quais se apreende variações de gestos tradicionais.

¹³¹ O trabalho de reinterpretação implica a ideia de não ser proprietário do gesto que se executa, mas ser possuído por ele. Novamente é colocada em cheque a autoria do gesto. (LAUNAY, 2013)

vínculos duradouros, que vimos há pouco. Essa percepção vem de falas como a da atriz Melany Kern, que diz: “Ele está em mim como um pai está num filho”¹³². Ela também identifica traços do trabalho desenvolvido junto ao diretor em seu próprio trabalho da seguinte forma:

O quanto você pode olhar pro diferente das pessoas, o quanto você pode agregar, e ver teatro e ver arte em lugares em que normalmente não se vê. Hoje eu trabalho com pessoas com deficiência e no hospital; são lugares que não são visíveis. E é muito difícil. E quando o difícil e o feio da coisa vêm mais forte, vem o meu Mantovani mostrando que o que eu estou fazendo é arte. (...) Tudo por esse olhar de poesia e de criação que ele ensinou. Então ele em mim está no jeito de olhar pras pessoas, com a beleza da diferença.¹³³

O figurinista Felipe Cruz aponta a capacidade de observação como um vestígio deixado pela experiência com Manto: “Tentar ver beleza e tentar identificar comportamento nas pessoas. É o exercício da observação”¹³⁴. O ator e diretor Rodrigo Scarpelli, de forma análoga, afirma:

Talvez na minha forma de olhar o mundo, talvez numa loucura que eu tento algumas vezes levar pra cena (...) independente do que eu estiver fazendo, como ator eu tento colocar meu ponto de vista, um pensamento socialista sobre o mundo, um pensamento da esquerda sobre o mundo, um pensamento crítico sobre o mundo. Isso teve raiz no Mantovani. Ele vive em mim na paixão que eu tenho pelo teatro, na paixão pela poesia, na paixão de tentar transformar, tentar encontrar o outro, tentar conversar com o outro através da poesia.¹³⁵

Há ainda outros relatos que, de forma semelhante, mencionam o despertar de capacidades sensíveis, paixões e visões de mundo como legado disparador de comportamentos profissionais no presente, bem como projeções de futuro. A utilização de palavras como ‘paixão’ e de expressões que colocam o encenador como legitimador de decisões ou auxiliador em momentos de dificuldade reforça a impressão de que o *repertório* inscrito nos corpos e incorporado em performatividades específicas dos entrevistados está contaminado por um vínculo afetivo. No filme, intencionou-se, mesmo que de forma não explícita, representar o afeto supostamente distribuído pelo encenador através da chuva de papel picado, que cai sobre as atrizes ao final de todas

¹³² Entrevista realizada em 22 de março de 2019 para a presente pesquisa.

¹³³ Entrevista realizada em 22 de março de 2019 para a presente pesquisa.

¹³⁴ Entrevista realizada em 20 de julho de 2017 para a presente pesquisa.

¹³⁵ Entrevista realizada em março de 2019 para a presente pesquisa.

as entrevistas/cenas¹³⁶, ao som de uma música que, novamente, lembra Beatles. Tendo sido um recurso utilizado em diversas montagens, o papel picado é, junto com os tecidos e a música, apontado como fator identitário da estética de Mantovani. No curta, o próprio encenador joga o papel sobre as atrizes, num gesto simbólico.

3.6 - Final

Antes que o filme se encerrasse, era importante mostrar aos espectadores algumas referências de espetáculos originais, para que ficasse claro o mecanismo que aqui explanamos - em torno do processo de citação -, para que fosse possível compreender que, tanto quanto possível, as cenas recriadas guardavam semelhanças e pinçavam das obras de Mantovani elementos simbólicos representativos da estética de cada trecho escolhido. Aparecem, então, alguns dados biográficos (já que, até o momento, esse tipo de informação não havia sido passado), ao lado de pequenos trechos de duas das peças originais reencenadas no filme (*Todos os Rios de Guimarães e Agamemnon*).

Por fim, a figura do encenador de costas, olhando para o palco que, neste momento, está ocupado por uma junção de elementos de todas as cenas retratadas, esboça um olhar do criador para o conjunto de sua própria obra. Além do desejo de, mais uma vez, jogar com a ideia da *sobrevivência* dos gestos particulares de um corpo, que atravessam o tempo - a figura de Mantovani acocora-se, fuma e bebe café, compondo um quadro extremamente fiel à sua figura em vida -, a imagem do cenário cheio de elementos de diferentes espetáculos carrega uma simbologia que evoca, novamente, a discussão em torno do texto cultural e da memória.

Para Lotman (1978), a cultura necessita de princípios de unidade para se constituir e, a partir da organização de um núcleo central, carrega uma complexa relação signo/ signicidade, que cria constantemente conjuntos de textos. Assim, a estrutura hierárquica de uma cultura funciona como um sistema, em que há um núcleo central organizado, em torno do qual orbitam conjuntos de signos com grau variado de desorganização, que mantém relações de analogia com o núcleo - os textos culturais vão-se criando dinamicamente em torno de um centro simbólico. Logo, um texto

¹³⁶ Durante as gravações do documentário, a chuva de papel era mantida em segredo até o final da entrevista, e as atrizes eram surpreendidas.

cultural não gera apenas sentidos novos independentes, mas tem uma função metonímica, de representar uma reconstrução do todo do qual faz parte.

Ao colocarmos nos momentos finais do filme a imagem de Mantovani olhando para o conjunto de sua obra, pretendemos criar um momento de reflexão em que se abra espaço para o estabelecimento do documentário como um texto cultural, como um condensador metonímico da obra do encenador. Sendo um conjunto de signos selecionados por via de processos de citação e sobrevivência, com unidade organizacional, a produção cinematográfica escolhe e reúne dados simbólicos referentes à criação do diretor, levantando informações passíveis de serem agregadas à memória cultural coletiva. Assim, no contrafluxo da tendência de apagamento da obra original através do tempo, o filme intenciona fazer emergir dela traços identitários, concentrando-os como símbolos transmissíveis através de uma nova criação - um novo texto que referencia e orbita o núcleo simbólico do teatro de Mantovani.

Vozes emergem do cenário, como lembranças, deixando que o público compartilhe da suposta comunicação entre o diretor e sua criação, que o documentário propõe. Graças à memória comum criada entre espectador, atrizes e a própria criação audiovisual, o espectador pode, neste momento, reconhecer os elementos de cada trecho cênico retratado no filme, relacionando-se com a obra que eles evocam.

O tempo e o silêncio colocam, por alguns instantes, o tom solene e talvez nostálgico com que se estabeleceu o diálogo com a memória, mas a nova alusão a Beatles, nos créditos, tenta pintar de cores mais alegres o fim do filme - termina uma viagem ao passado no presente.

Ficha técnica do filme

Direção, Roteiro e Produção - Renata Grazzini (Renata Simões Soares) e Bruno Lottelli

Assistência de Direção e Montagem - Eduardo Liron

Direção de Fotografia - Danilo do Carmo

Direção de Som - Renan Vasconcelos

Direção de Arte - Felipe Cruz

Assistentes de Arte - Marcelo Simões e Tarsila Toti

Maquiagem - Ketlyn Azevedo

Correção de Cor - Maísa Joanni

Trilha Original - Humberto Vicente

Consultoria de Inclusão Audiovisual - Renata Lellis

Assessoria de Imprensa - Pâmela Ramos e Antony Isidoro

Catering - Carlos Rufini

Elenco

Danny de Oliveira - Agamemnon

Débora Brenga - Era uma vez John, Paul, Ringo e George

Fátima Mantovani - Fuenteovejuna

Laura Guedes - Agamemnon

Melany Kern - Todos os Rios de Guimarães

Silvana Sarti - Multidisciplinaridade

Rodrigo Scarpelli como Carlos Roberto Mantovani

Renata Grazzini como pesquisadora

Coros

Danny de Oliveira

Luis Carlos Madureira

Marco Antônio Fera (Marco Antonio Rodrigues de Souza)

Quitéria Maria

Apoio Institucional: Prefeitura Municipal de Sorocaba

Secretaria de Cultura e Turismo - Lei No. 11.066/2015

Produção: Grão Filmes

doc / 20 min. / cor / 2019

Conclusão

Uma história minuciosamente circunstanciada de todas as manifestações [teatrais] e trabalhos relacionados está ainda muito longe de ser levantada, e constitui-se numa empreitada fundamental. Num país de dimensões continentais como o Brasil e com a sua precária preservação de fontes e acervos de memória, a dificuldade da tarefa consegue ser tão grande quanto a importância que tem para o estudo e a prática do teatro no país. (FARIA, 2013, pág 212)

A movimentação do tecido da memória no campo da cultura, com a emergência de determinados textos e a ampliação de seu alcance na coletividade, tem a importância de integrar a construção da identidade¹³⁷ cultural de uma comunidade, o rastro da vivência partilhada em grupo, a forma como um coletivo pode enxergar sua própria ação no mundo. Registrar a existência de criações artísticas que estariam condenadas ao apagamento através do tempo é fortalecer traços de humanidade, e trabalhar pelo mesmo objetivo para o qual aponta a própria arte.

Ao fazer reaparecer uma obra na superfície palpável da vida, compreendemos que não estamos promovendo um resgate de algo que estava perdido, afinal, não há meios de ressuscitar algo morto, nem no campo da biologia, nem da cultura. Se não há rastros vivos - ganchos acessíveis, referências e memórias - então não há nada para o que se lançar o anzol e puxar. Se nos é possível acessar um fenômeno, para fazê-lo emergir, é porque ele continuou existindo através do tempo e dos corpos, mesmo que não estivesse visível à priori. É nesse sentido que consideramos poder afirmar que não praticamos aqui uma ação de recuperação, e sim a observação da existência de um fenômeno em continuidade, a respeito do qual nos permitimos memorar, ou seja, criar.

Entendemos aqui a memória como “um constructo temporal que não resgata, mas põe em jogo as emergências da cultura” (NHUR, 2011), já que, em oposição a um entendimento da memória como um depósito passivo de informações acumuladas, a vemos como algo que atravessa os corpos, transforma-se e atualiza-se, constituindo-se como um mecanismo gerador de novos textos culturais. Por essa perspectiva, não seria possível conservar a memória da cultura, mas apenas fazê-la crescer, já que nenhum texto se apaga (NHUR, 2011).

¹³⁷ Tendo em vista a crise das identidades levantada por Stuart Hall em “A identidade cultural na pós-modernidade” (HALL, 2006, p.7), entendemos construção de identidade não como pertencimento a uma cultura nacional, mas como reconhecimento ou identificação de uma emergência cultural singular que interfere em seu espaço social.

Se considerarmos que a morte de Carlos Roberto Mantovani causou o desaparecimento de suas obras das mídias, poderíamos maldizer a fatalidade, ou afirmar que perdemos um artista. No entanto, ao fazer da memória um instrumento de criação, capaz de colocar algo novamente em condição de existência, o desaparecimento torna-se uma ferramenta do processo de reavivação desse algo. Desaparecer, ou estar em estado de aparente inexistência, torna-se instância reguladora da condição de continuidade, numa dinâmica permanente. Em meio a essa constante mobilidade entre sumir e reaparecer no caldo da cultura, é possível enxergar o tempo fora de uma cronologia previsível, em que a linearidade do antes e do depois é substituída por emergências de uma existência em continuidade e, assim - quem sabe - podemos tentar ludibriar a morte.

Trazer à tona o projeto poético do multiartista Mantovani, observar seu *modus operandi*, estudar suas escolhas estéticas, reler e recriar algumas de suas obras e, em última instância, brincar de inverter a finitude definitiva da morte foi o que tentamos empreender através deste estudo. Foi nossa intenção igualmente dar ouvidos às testemunhas de sua trajetória, com vistas a uma ampliação do meu olhar de pesquisadora e de artista, e com a pretensão de compreender a distância e a profundidade dos rastros deixados por ele, em repertório físico e metafísico, nos corpos e subjetividades de seus parceiros de trabalho. Mas, como anunciamos no início, este trabalho intencionou sobretudo cobrir uma lacuna da historiografia do teatro brasileiro, contrariando o fluxo prioritário das mídias, que costumam privilegiar o frisson das capitais e contribuir para o silenciamento do que se passa fora delas.

Essa lógica de desequilíbrio das atenções, e de valoração assimétrica de obras com base em sua origem geográfica, justifica a sensação de vários colaboradores, cujos depoimentos trazem suposições como a do psicanalista José Carlos de Campos Sobrinho, que afirma: “Tem gente que, por causa de geografia que ocupa, não ocupa o mesmo nível nos círculos culturais. Se ele nasce no Rio de Janeiro ele era uma referência brasileira”¹³⁸. O pensamento do diretor teatral Benedito Augusto de Oliveira aponta para a mesma direção: “Se esse homem morasse no Rio de Janeiro, ou num espaço grande, ele seria um dos grandes nomes do teatro brasileiro. O é, né? Só que ele é um homem circunscrito à nossa cidade. Mas ele seria talvez um dos grandes do teatro

¹³⁸ Entrevista realizada em 22 de abril de 2018 para a presente pesquisa.

brasileiro, a nível de Boal.”¹³⁹ Da mesma forma arrisca a colaboradora Maria Teresa Bocardi, que acredita que “Se ele se libertasse dessa coisa de ser arrimo de família, com certeza o Mantovani hoje seria um nome conhecido nacionalmente”¹⁴⁰.

A invalidação midiática soa ainda mais descabida se levarmos em conta que Sorocaba, com um território de mais de 450km², é maior do que várias nações europeias (como Malta, Liechtenstein, San Marino, entre outros) onde as manifestações artísticas são consideradas patrimônios nacionais.

À parte as elucubrações do que poderia ter sido, aquilo que de fato se concretizou parece apontar para uma construção que cumpre requisitos para se inscrever no panorama teatral contemporâneo, tendo legado contaminações significativas ao trabalho de outros criadores. O diretor teatral Mario Pérsico, em entrevista concedida ao documentário *Memórias do Teatro Sorocabano - anos 90* (2014), identifica elementos oriundos das produções de Mantovani em sua própria prática:

Eu acho que foi uma das pessoas que mais me influenciou artisticamente falando. Mesmo hoje quando eu marco uma cena, embora não seja talvez como ele iria marcar, claro, mas eu penso às vezes e lembro ‘talvez o Mantovani faria assim’. Algumas coisas ficaram, do estilo, ficou muito impregnado. Essa coisa que eu tenho de trabalhar com planos, escadas ou cadeiras, personagem subir em cima da cadeira ou subir em cima da mesa e tal, é uma coisa que eu sei que vem dele, dessa influência de usar planos. Enfim, marcou muito artisticamente.

O uso variado de planos em cena é exemplo de um aspecto que não havia aparecido até o momento no estudo sobre a estética do encenador, embora quase cinco anos tenham se passado desde o início da pesquisa (que é anterior ao próprio curso de mestrado). Isso demonstra a vastidão das nuances de uma obra de quase quatro décadas, assim como a impossibilidade de se esgotar o olhar sobre ela. Elementos reiteradamente mencionados - como o uso específico de tecidos, a singularidade das escolhas musicais, a exploração de coros cênicos, a intersecção entre diferentes linguagens artísticas ou o manejo intencional da precariedade através de materiais simples como os papéis picados - possibilitaram a composição de uma visão geral, que certamente mereceria ser ampliada e melhor destrinchada em estudos posteriores. Entrementes, apesar de possivelmente ainda incompleto, esse panorama de formas parece já habitar o imaginário de diversos artistas, enquanto uma linguagem teatral

¹³⁹ Entrevista realizada em 8 de março de 2020 para a presente pesquisa.

¹⁴⁰ Entrevista realizada em 11 de julho de 2018 para a presente pesquisa.

identitária - como no caso da atriz Melany Kern, que considera o que poderíamos chamar de ‘estética mantovaniana’ como uma referência incorporada à sua atitude criativa: “Se eu for montar alguma coisa ou encenar alguma coisa, eu vou trazer tudo isso - vou trazer os panos mesmo que sem os panos, vou trazer o papelzinho mesmo que não tenha papelzinho, vou trazer a dança mesmo que não tenha dança... entendeu?”¹⁴¹

Sem a pretensão de inaugurar teorias, desafiar paradigmas do pensamento teatral ou trazer grandes inovações metodológicas, nossa tentativa com este estudo foi ampliar os horizontes dos registros históricos no campo do teatro, colaborando para o aumento do acervo de riquezas artísticas brasileiras. Ao levar a público uma obra cinematográfica e uma pesquisa científica e um pequeno acervo online acerca de uma figura que dedicou sua vida à arte em nosso país, acreditamos contribuir com a progressiva solidez que desejamos para nossas diretrizes humanas e culturais, contrapondo o pensamento que condena a arte ao status de artigo supérfluo.

Para auxiliar o processo de compreensão e análise de nosso objeto de pesquisa, algumas interlocuções teóricas estiveram presentes. A teoria da Crítica de Processo, capitaneada por Cecília Almeida Salles, ofereceu uma guia para observar aspectos constitutivos dos processos de criação do encenador, colocando em relevo seus pontos identitários, e apontando hipóteses que relacionam formas finais a suas possíveis origens. Para manejar as noções de memória (pessoal e cultural) e transmissibilidade, tivemos o amparo do pensamento de Yuri Lotman (1922 - 1993), em torno da ideia de *texto cultural*; do conceito de *citação* utilizado por Isabelle Launay (2013); e, finalmente, da concepção de *repertório* movimentada por Diana Taylor (2003).

Pediremos licença, neste momento, para deixar nas mãos das parceiras e parceiros deste trabalho - as testemunhas depoentes - as últimas pinceladas no retrato que começamos a pintar desde o capítulo I, sobre Carlos Roberto Mantovani. Para José Carlos de Campos Sobrinho, ele “Era um socialista, trabalhava sempre pela esquerda, era um humanista, ligado ao trabalho com a classe operária, ao trabalhador.”¹⁴² Para Maria Teresa Bocardi, “um intelectual e erudito”¹⁴³. Para Marco Antonio Rodrigues de Souza, a “figura mais célebre do teatro sorocabano” (SOUZA, 2016, pág 20). A atriz Merlin Kern afirma, em entrevista ao jornal Diário de Sorocaba:

¹⁴¹ Entrevista realizada em 22 de março de 2019 para a presente pesquisa.

¹⁴² Entrevista realizada em 22 de abril de 2018 para a presente pesquisa.

¹⁴³ Entrevista realizada em 11 de julho de 2018 para a presente pesquisa.

Ele construiu durante sua vida incontáveis conexões artístico-culturais. Trata-se de um artista multifacetado, inquieto, sempre procurando caminhos. Quando veio a falecer, aos 52 anos de idade, estava em meio a sonhos e projetos nas várias áreas por onde transitava como ator, bailarino, dramaturgo, diretor e artista plástico. Todos que o conheceram identificavam nele a presença de um grande criador. Trazer para o presente o pensamento desse artista amplo é um marco para as artes na cidade.¹⁴⁴

Sua irmã, Fatima, termina a imagem do retrato comparando-o justamente a “Um quadro do Bruegel ou do Bosch. São muitas lutas ali dentro, mas figuras maravilhosas e, embora com toda aquela confusão, você conseguia enxergar a beleza”¹⁴⁵.

Por fim, as palavras do próprio diretor, assim impressas em jornal do ano de 1984, encerram esta jornada: ““gente passando emoção pra gente” é assim que o diretor Carlos Roberto Mantovani define seu trabalho”¹⁴⁶.

Figura 42 - Carlos Roberto Mantovani e Renata Simões Soares em foto para o filme *A Outra Margem*, de Joel Yamaji, 2002.



Fonte: Arquivo pessoal.

¹⁴⁴ Reportagem do jornal Diário de Sorocaba, do dia 04 de agosto de 2017, sobre o espetáculo Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani (2017).

¹⁴⁵ Entrevista realizada em março de 2018 para a presente pesquisa.

¹⁴⁶ Reportagem sobre o espetáculo Proibido Proibir (1984), jornal não identificado, arquivo de Marcos Assaf.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. Articles: **Théorie du texte** : in Encyclopaedia Universalis. Paris: Galilée, 1973.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança**. Tese de doutorado. PUC - SP. 2012.

_____. **Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural**. Dissertação de mestrado. PUC - SP. 2008.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DOLES JÚNIOR, C. A. **O Ator e seu Trabalho de Criação no Espaço Vivo da Rua ou O Espaço como Potência Criadora para o Ator**. Campinas: UNICAMP, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador : EDUFBA, 2008.

FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro: volume II - do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: SESCSP, 2013.

FERNANDES, S. **Grupos Teatrais dos Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERREIRA, J.P. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

ICLE, Gilberto. **Da Pedagogia do ator à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento**. Revista O Percevejo Online, vol. 1, nº 2, 2009.

KATZ, Helena. Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico. In: GREINER, C.; NEUPARTH, S. **Arte agora: pensamentos enraizados na experiência**. São Paulo: Annablume, 2011.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação**. Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança v. 2, n. 1, p. 87-100. Salvador: UFBA, 2013.

LIMA, E. T. **Por uma História Negra do Teatro Brasileiro**. Revista Urdimento, v. 1, n. UDESC, 2015.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. **La semiosfera I**. trad. de Desidério Navarro, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MACHADO, C. S. **Inspiração, Conteúdo e Leveza: Pina Bausch Adentra o Cotidiano Escolar**. Sorocaba, SP: UNISO, 2014.

MANTOVANI, C. R. **Escritos ordinários**. São Paulo: Laserprint Editorial, 2007.

_____. **Redundâncias**. São Paulo: Littera Editores, 1984.

MATE, A. L. **A produção teatral paulistana nos anos 80 - R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança**. São Paulo: USP, 2008.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários,

2014.

NETTO, O. W. **Teatros e cinemas de Sorocaba: uma visão histórica**. Sorocaba, SP: Fundação Ubaldino do Amaral, 2003.

NHUR, A. **Memória e Continuidade: as implicações de um fenômeno de relançamento**. Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança. Dança: Contrações Epistêmicas, 201.

PUPO, M L. **Processos contemporâneos de criação teatral e pedagogia**. IN: V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) “Criação e Reflexão Crítica”. BH: UFMG, 2008

RIBEIRO, T. **Paulo Betti: Na Carreira de um Sonhador**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

SALLES, C. A. **Crítica Genética: Fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, 2008.

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4. ed ed. São Paulo: Annablume FAPESP, 2007.

_____. **Desafios da Arte Contemporânea e a Crítica de Processos Criativos**. X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 2012.

_____. **Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão**. SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017

SILVA, Q. M. **Em Busca do Corpo Esquecido: Uma Reflexão sobre o Corpo na Escola**. Monografia de conclusão do curso de licenciatura em teatro—[s.l.] Universidade de Brasília, 2014.

SOUZA, M. A. R. **O Teatro Negro em Sorocaba: O Caso do Grupo Trança de**

Teatro. Monografia de conclusão do curso de Pós-Graduação Lato Sensu Fundamentos da Cultura e das Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista—[s.l.] UNESP, 2016.

TAYLOR, D. **The Archive and Repertoire - Cultural Memory and Performance in the Americas.** Duke University Press, 2003.

TORAL, A. P. **Deu Búfalo no teatro sorocabano.** Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2012.

VILELA, M. E. **Teatro amador paulista (1963 - 1975): Organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura.** Tese de Doutorado. São Paulo. PUC-SP, 2018.

Sites:

ADUAN, Sueli. Ofício de Escrever. Blog de literatura, texto sobre Carlos Roberto Mantovani. Disponível em: <<http://oficiodeescrever.blogspot.com.br/search?q=Mantovani>>. Acesso em 30/05/18.

CRUZEIRO DO SUL. Matéria de do Jornal Cruzeiro do Sul, de Sorocaba, sobre Carlos Roberto Mantovani. Disponível em: <<http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/470609/o-legado-de-mantovani>>. Acesso em 30/05/18.

CRUZEIRO DO SUL. Matéria de do Jornal Cruzeiro do Sul, de Sorocaba, sobre espetáculo teatral. Disponível em: <<https://www.cruzeirofm.com.br/uma-intervencao-poetica-para-carlos-roberto-mantovani-comeca-em-sorocaba/>>. Acesso em 30/05/18

CRUZEIRO DO SUL. Matéria do Jornal Cruzeiro do Sul, de Sorocaba, sobre jornal Sorocaba Urgente. Disponível em: <<https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/539102/jornal-foi-criado-para-incomodar-a-ditadura#>>. Acesso em 17/04/19

DAMAZIO, André. Projeto Literatura Sorocabana. Blog sobre literatura, texto sobre Carlos Roberto Mantovani. Disponível em:

<<http://literaturasorocabana.blogspot.com.br/2011/08/carlos-roberto-mantovani.html>>

Acesso em 28/07/18

DIÁRIO DE SOROCABA. Matéria do Jornal Diário de Sorocaba, sobre espetáculo “Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani”. Disponível em:

<<https://www.diariodesorocaba.com.br/noticia/253018>>. Acesso em 24/09/20

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Sobre José Celso Martinez Correia. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=Jos%C3%A9+Celso+Martinez+Correia>>. Acesso em 01/05/19.

FOLHA de São Paulo. Sobre o 6º Festival Nacional Curta Teatro de Sorocaba.

Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u7704.shtml>>.

Acesso em 12/05/19.

FOLHA de São Paulo. Matéria sobre o lançamento da pesquisa sobre João de Camargo. João de Camargo - Papa Negro de Sorocaba. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/17/ilustrada/20.html>>. Acesso em

13/05/20.

FOLHA de São Paulo. Matéria sobre o lançamento da pesquisa sobre João de Camargo. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/17/ilustrada/21.html>>. Acesso em

13/05/20.

FOLHA de São Paulo. Matéria sobre o festival Terra Rasgada. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2409199942.htm>>. Acesso em

14/05/20.

GOVERNO do Estado de São Paulo. Sobre o Festival Nacional Curta Dança. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/cultura-festival-nacional-curta-danca-acontece-em-sorocaba/>>. Acesso em 12/05/19

GOVERNO do Estado de São Paulo. Sobre o Festival Nacional Curta Teatro. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/eventos/teatro-inscricoes-abertas-para-a-5-mostra-de-teatro-de-sorocaba/>>. Acesso em 12/05/19

HISTÓRIA de Sorocaba. Memorial Câmara Municipal de Sorocaba.

Disponível em: <<http://www.memorialsorocaba.com.br/historia-de-sorocaba>>. Acesso em 15/05/2108.

ITAÚ CULTURAL. Site sobre criação artística, texto sobre Crítica de Processo, de Cecília Almeida Salles. Disponível em: < www.redesdecriacao.org.br>. Acesso em 28/07/18.

JOAQUÍN RODRIGO. Site sobre o compositor espanhol. Disponível em: <<https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/en/>>. Acesso em 02/08/20.

JORNAL IPANEMA. Matéria sobre Armando de Oliveira Lima. Disponível em: <<http://jornalipanema.com.br/n/?url=noticia/o-curriculo-e-a-alma-do-armando-oliveira-lima>>. Acesso em 21/10/20.

PORTAL G1. Matéria sobre Zezé Correa. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2019/06/03/populacao-escolhe-zeze-correa-para-dar-nome-a-pinacoteca-de-sorocaba.ghtml>>. Acesso em 23/11/20.

SANTHATELA. Galeria online. Disponível em:

<<https://santhatela.com.br/hieronymus-bosch/bosch-o-carro-de-feno-unico/>>. Acesso em 29/07/20.

SINDICATO dos Metalúrgicos de Sorocaba. Disponível em:

<<https://www.smetal.org.br/canais/historia/o-sindicato>>. Acesso em 03/05/19.

TARSILA DO AMARAL. Obras. Disponível em:

<<http://tarsiladoamaral.com.br/obras/>>. Acesso em 01/12/20.

VÍRUS DA ARTE. Site brasileiro especializado em arte e cultura. Sobre Pieter Bruegel. Disponível em:

<<https://virusdaarte.net/pieter-bruegel-o-velho-a-danca-dos-camponeses/>>. Acesso em 29/07/20.

WIKIPEDIA. Imagem do filme Decameron. Disponível em:

<https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Decameron#/media/File:Il_Decameron.png>. Acesso em 29/07/20.

WIKIPEDIA. Sobre o grupo Jamiroquai. Disponível em:

<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Jamiroquai>>. Acesso em 18/12/20.

WIKIPEDIA. Sobre o instrumento Didgeridoo. Disponível em:

<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Didjeridu>>. Acesso em 18/12/20.

Matérias de Jornal:

6º FESTIVAL Nacional Curta Teatro de Sorocaba traz peças para SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 dez. 2000.

A TRAJETÓRIA da Beatlemania numa peça do Grupo Ensaio. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 6 set. 1981.

CENSURA PROÍBE “O Rei da Vela” em Sorocaba. **Notícias Populares**, São Paulo, 6 ago. 1980

CIA Imediata estreia Uma Intervenção Poética para Carlos Roberto Mantovani. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 4 ago. 2017.

DIÁRIO OFICIAL. **Diário Oficial**, São Paulo. 14 de outubro 1980.

DIRETOR anuncia comédia pessimista para março. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 25 jan. 1992.

HOJE na Medicina o “Rei da Vela”. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 13 set. 1980.

HOJE tem teatro e a cadeia vira de pernas para o ar. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 19 ago. 1984

JORNAL foi criado para incomodar a ditadura. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 29 mar. 2014.

LIBERADA a peça teatral “O Rei da Vela”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 out. 1980.

LIMA, Armando de Oliveira. ANTÍGONE DE HOJE. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 19 ago. 1979.

MURAL: Ator pede a união dos artistas. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 1978

O REI da Vela continua a luta pela aprovação. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 20 ago. 1980.

O DIA em que Sorocaba se tornou notícia nacional. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 31 out. 1980.

O TEATRO para a periferia. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 1984.

“PROIBIDO Proibir” na Praça Frei Baraúna. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 1984.

“PROIBIDO Proibir” no CSU da Barcelona. [s.n.], Sorocaba, 1984.

PROJETO Terra Rasgada envolve 400 artistas de Sorocaba. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 1999.

RECANTO dos Cupins encerra o Ícaro hoje. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 1992.

REI da Vela para a Imprensa. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 03 ago. 1980.

TERRA RASGADA: Peça de Mantovani é atração. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 26 set. 1997.

TMTV terá peça no sábado: Clube do assinante dá desconto em Recanto dos Cupins. **Cruzeiro do Sul**, Sorocaba, 25 mar. 1992.

Entrevistas:

Angela Barros

Entrevistada em 16 de junho de 2018 e 10 de agosto de 2020.

Benedito Augusto de Oliveira

Entrevistado em 08 de março de 2020.

Cleide Riva Campelo

Entrevistada em 22 de abril de 2018.

Danny de Oliveira (Daniela Oliveira)

Depoimento concedido em 23 de março de 2020

Débora Brenga

Entrevistada em 20 de maio de 2019 e 9 de junho de 2020.

Fatima Mantovani

Entrevistada em março de 2018 e 18 de agosto de 2020.

Felipe Cruz

Depoimento concedido em 20 de julho de 2017

Giorgia Sabrine Soares Oliveira da Silva

Depoimento concedido em 9 de junho de 2020

Janice Vieira

Entrevistada em 7 de abril de 2018

José Carlos de Campos Sobrinho

Entrevistado em 22 de abril de 2018.

Laura Guedes e Araújo

Entrevistada em 2018 ,em 18 de setembro de 2019 e em 25 de setembro de 2020.

Leandro Almeida

Depoimento concedido em 5 de dezembro de 2020.

Marco Antônio Rodrigues de Souza

Entrevistado em 06 de março de 2020.

Maria Teresa Bocardí

Entrevistada em 11 de julho de 2018.

Mario Pésico

Entrevistado em 11 de julho de 2018.

Matilde Santos

Entrevistada em 28 de outubro de 2020.

Melany Kern

Entrevistada em 22 de março de 2019.

Merlin Kern

Entrevistada em agosto de 2016.

Miriam Cristina Carlos da Silva

Entrevistada em 12 de julho de 2018.

Roberto Gill Camargo

Entrevistado em 7 de abril de 2018

Rodolfo Amorim

Entrevistado em 16 de março de 2021.

Rodrigo Scarpelli

Entrevistado em março de 2019.

Silvana Sarti

Entrevistada em 3 de agosto de 2017, 17 de março de 2019 e 1 de agosto de 2020.

Tiago Oliveira

Depoimento concedido em 5 de dezembro de 2020.

Túlio Crepaldi

Depoimento concedido em 12 de outubro de 2020.