



**CLÓVIS GARCIA -
CENTENÁRIO DE UM HOMEM DE TEATRO**

Elizabeth R. Azevedo (org.)

CLÓVIS GARCIA - CENTENÁRIO DE UM HOMEM DE TEATRO

ISBN 978-65-88640-58-6
DOI: 10.11606/9786588640586

São Paulo
ECA -USP
2021

Organização: Elizabeth R. Azevedo

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Revisão de texto: Isabel Fernandes e Anna Carolina G. de Souza

Capa: Maria Eduarda Borges

Foto da Capa: Clóvis Garcia em sua sala no recém-inaugurado edifício do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, década de 1970. Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

C647 Clóvis Garcia [recurso eletrônico] : centenário de um homem de teatro / organização Elizabeth R. Azevedo. -- São Paulo : ECA-USP, 2021.
PDF (225 p.) – (PPGAC ECA USP 40 anos ; 5).

ISBN 978-65-88640-58-6
DOI:10.11606/9786588640586

1. Garcia, Clóvis, 1921-2012. 2. Teatro - Brasil. 3. Teatro – Estudo e ensino - Brasil. 3. Teatro amador – Brasil. 4. Cenografia. 5. Figurino. I. Azevedo, Elizabeth R. II. Série.

CDD 22. ed. – 792.0981

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

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *CLÓVIS GARCIA - CENTENÁRIO DE UM HOMEM DE TEATRO*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Elizabeth R. Azevedo que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020



Este material foi produzido com verba do auxílio
PROEX da CAPES (número 1667/2020)

Sumário

APRESENTAÇÃO	06
CLÓVIS E O TEATRO	08
Clóvis Garcia (1921-2012) – Nota [quase auto] biográfica <i>Zeca Sampaio</i>	09
Clóvis Garcia e o Teatro Amador em São Paulo <i>Eugênia Rodrigues Cruz</i>	24
Uma linha do tempo panorâmica e cronológica da cenografia de Clóvis Garcia. <i>Fausto Viana</i>	33
Apresentação do texto: O teatro no Brasil: Cenografia e indumentária, de Clóvis Garcia <i>Fausto Viana</i>	54
Sobre Clóvis Garcia (Teatro infantil) <i>Lizette Negreiros</i>	87
CADERNO DE IMAGENS	91
CLÓVIS PROFESSOR	113
Professor Clóvis: uma história de muitas histórias <i>Zecarlos de Andrade</i>	114
Ressonâncias singulares de um mestre plural <i>Paulo Renato Minati Panzeri e José Batista (Zebba) Dal Farra Martins</i>	129
Paladino do psicodrama socioeducacional brasileiro <i>Rosane Rodrigues</i>	141
Entrevista sobre Psicodrama com Clóvis Garcia <i>Rosane Rodrigues e Eduardo Coutinho</i>	147
O professor emérito Dr. Clóvis Garcia <i>Eduardo Tessari Coutinho</i>	160

CLÓVIS E SEU ACERVO	169
Clóvis: um homem de teatro e seu acervo	170
<i>Elizabeth R. Azevedo</i>	
DOCUMENTOS DO ACERVO	174
Carta de Ariano Suassuna a Clóvis Garcia	175
O aproveitamento do folclore no teatro erudito	178
Folclore e teatro	186
A indumentária folclórica	191
Os documentos históricos do teatro religioso medieval francês	196
O rapaz e o cego (Anônimo do séc. XIII, Tradução e adaptação de Clóvis Garcia)	213
AUTORES	222

A decorative graphic consisting of a solid red line and a grey gradient arc, both curving upwards from the bottom left towards the top right of the page.

APRESENTAÇÃO

Este livro é parte de uma série comemorativa dos 40 anos de criação da pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Coincidentemente, neste mesmo ano, 2021, completa o centenário de nascimento do professor Emérito da USP, Clóvis Garcia, homem de teatro que esteve envolvido com os destinos do Departamento (CAC) desde seus primórdios. Dedicado à docência, tanto na graduação como na pós, ministrando várias disciplinas ao longo dos anos, Clóvis Garcia foi figura central na estruturação e consolidação do Departamento no âmbito da Escola e da Universidade.

Como se verá, o livro busca trazer, mais do que apenas informações sobre essa excepcional trajetória, os depoimentos de artistas, pesquisadores, docentes, familiares e ex-alunos, que tiveram suas vidas compartilhadas e transformadas por aquele a quem chamam de companheiro e mestre.

Os capítulos da obra estão organizados em torno de alguns pontos de força de suas atividades: a trajetória familiar, política e sentimental; o trabalho artístico como ator, cenógrafo e figurinista; a crítica teatral do teatro adulto e infantojuvenil; a docência; a pesquisa e o legado de seu imenso arquivo, doado à universidade, que registra a aventura dessa vida plena e produtiva.



**CLÓVIS
E O TEATRO**

CLÓVIS GARCIA (1921-2012) – NOTA [QUASE AUTO]BIOGRÁFICA

Zeca Sampaio¹

Eu tinha quatro anos de idade, estava em Praia Grande, entrando no mar. Meus irmãos mais velhos brincavam mais ao fundo. Fiquei apavorado, porque a água estava puxando e achei que a correnteza iria me levar embora. Meu pai, ao meu lado, colocou sua mão firme e suavemente em meu ombro e pescoço e me ajudou a entrar no mar da vida.

Início esta nota biográfica com essa lembrança por perceber nela um símbolo, uma cena que eu presenciaria muitas e muitas vezes, com as mais variadas pessoas, durante toda a vida de meu pai.

Nos primeiros anos, eu via familiares, amigos e empregados que o procuravam em busca de orientação e conselho. Talvez por sua formação em direito, as pessoas o consideravam alguém que saberia como ajudá-los em suas dificuldades. Mais tarde, quando convivi com ele na ECA, pude testemunhar que alunos, colegas professores e artistas em geral o procuravam todos os dias, na “salinha do Clóvis”, onde ele estava sempre à disposição, em busca de livros, peças para montagens, conselhos, orientação de pesquisa e até para conversar sobre problemas pessoais. Ele atendia com atenção, calma e respeito. Subia na cadeira para baixar pacotes de textos teatrais mimeografados, fichas de espetáculos de décadas anteriores, livros raros comprados em viagens ao exterior – era um tempo em que a informação não estava à mão pela internet –, conversava, orientava, sempre com uma verdadeira paixão de educador ao ver que poderia contribuir para o crescimento de alguém.

Essa sua capacidade, e mais que isso vocação, é confirmada por diversas pessoas que encontro ainda hoje no mundo do teatro e que tiveram a oportunidade de um encontro desse tipo com ele, seja em um festival em que ele fosse do júri, em suas aulas e palestras, ou na própria ECA. “Você é filho do Clóvis? Seu pai foi muito importante no início da minha carreira. Eu ainda não tinha decidido se iria seguir com

¹ Zeca Sampaio (José Gustavo Sampaio Garcia) é filho de Clóvis Garcia, músico, autor e diretor teatral, cenógrafo, escritor, além de professor de Arte Educação, tem mestrado em Artes pela ECA-USP e doutorado em educação pela FEUSP.

o teatro quando o encontrei em um festival em minha cidade...” Este é o tipo de frase que continuo ouvindo até hoje. Acredito que é a partir dessa vocação que se deve pensar seu caminho percorrido por longos anos, desde seu nascimento em 28 de fevereiro de 1921, em Taquaritinga, no interior de São Paulo.

Clóvis Garcia era filho de Pedro Garcia, um ilhabelense que havia se mudado para o interior no ano de 1900 e era titular de cartório, além de cronista no jornal da cidade. Pedro se casou e teve uma filha. Depois de viúvo, casou-se novamente, agora com Isolina de Mattos – o Garcia foi adotado no casamento –, com quem teve três filhos. Clóvis era o filho mais velho, pois sua meia-irmã faleceu quando ele ainda era criança. Desse tempo, ele dizia que gostava de brincar de teatro com seus irmãos e amigos, no quintal, usando os lençóis no varal como cortina.

Seu pai faleceu quando ele tinha 15 anos e estudava no Colégio Ateneu Paulista, em Campinas. Com a morte do pai, mudou-se para São Paulo, onde, além de continuar seus estudos, passou a trabalhar para ajudar a mãe e os irmãos menores. Talvez essa necessidade de assumir as responsabilidades de chefe de família tão cedo tenha sido um dos fatores que o levou com frequência a posições de gerência e coordenação.

Depois de uma breve tentativa de cursar arquitetura – paixão que nunca se apagou, sendo revivida em vários momentos em suas atividades de cenógrafo, bem como na de “construtor” de escolas, casas, prédios e teatros – decidiu fazer o curso de direito do Largo de São Francisco, por entender que a carreira lhe proporcionaria melhores chances de sobrevivência.

Durante a faculdade, entrou para o CPOR, tornando-se oficial da reserva do Exército. Nesse período, segundo ele próprio, começou seu hábito de dormir todos os dias uma “sesta” no final da tarde, já que madrugava para ir ao quartel, depois ia para o trabalho e precisava descansar no final da tarde para seguir com seus estudos à noite. Seu bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais se deu em 1942.

Inspirado por discursos patrióticos arrebatados feitos por colegas de faculdade, apresentou-se como voluntário para a Força Expedicionária Brasileira (FEB); iria lutar pela democracia na guerra que envolvia o mundo todo, nos campos da Itália. Seu treinamento em Pindamonhangaba seria o início de uma longa relação com a cidade. Lutou como tenente, comandante de pelotão de morteiros, e viveu momentos

importantes da participação brasileira na guerra, como a rendição da 148ª Divisão de Infantaria do Exército Alemão, com mais de 20 mil soldados, para um batalhão da FEB, entre 29 e 30 de abril de 1945. Antes disso, foi gravemente ferido por um estilhaço de morteiro – cena narrada em uma história em quadrinhos da coleção *Histórias da FEB*, publicada na década de 1950² –, passando alguns meses no hospital, e depois em recuperação, em Nápoles, onde pôde apreciar óperas e operetas, pelas quais tinha um gosto especial. Mesmo tendo direito de retornar ao Brasil, preferiu voltar para o front e não abandonar seus companheiros de luta.

Por um bom tempo, ele se sentia desconfortável ao falar sobre suas aventuras e vivências no campo de batalha, pois lhe traziam muitas tristezas. Com o passar dos anos, no entanto, começou a contar diversos casos, já com leveza e humor. Com mais idade, e avô, ia com disposição falar desse tempo nas salas de aula de seus netos. O seu último depoimento, registrado em vídeo³, foi para o grupo União e Olho Vivo, quando a trupe montava um espetáculo sobre a FEB, no ano de 2012. Certamente, a guerra foi uma experiência que marcou sua vida.

Anos mais tarde, na década de 1970, quando seu segundo filho, o Lou, decidiu largar o curso de música que fazia na ECA para morar em uma casa de pescadores na Barra da Lagoa em Florianópolis e surfar as belas ondas de lá, Clóvis diria que preferia que ele terminasse o curso, mas que entendia perfeitamente o desejo de se aventurar, afinal na mesma idade havia se voluntariado para uma guerra.

Com a derrota do nazismo, aproveitando que estava na Europa, juntou alguns companheiros e foi em viagem até Paris, conhecendo cidades, museus e os grandes edifícios teatrais, que já a essa altura constituíam parte importante de seu profundo interesse pela história da arte e do teatro.

De volta ao Brasil, formado advogado, montou banca em sociedade com seu colega Paulo Autran. Ele recordava que, em seu primeiro caso, um desquite, a cliente relatou uma série de abusos, problemas e acusações ao marido e, quando eles chegaram diante do juiz, a cada pergunta relativa aos fatos narrados na peça escrita

² Na década de 1950, no Rio de Janeiro, foram publicadas duas séries de HQs sobre a participação da FEB na Itália: a coleção *Histórias da FEB*, de 1957, e a coleção *Aventuras – A Revista do Expedicionário*, de 1958, pelo Estúdio Gráfico Garimar.

³ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=B5RWGuDYwEg&ab_channel=TEATROPOPULARUNI%C3%83OOLHOVIVO

pelos novos advogados, ela negava tudo dizendo amar muito o esposo, fazendo parecer que seus representantes tinham inventado aquelas histórias todas.

Retornando ao escritório, os dois chegaram à conclusão de que não levavam jeito para a coisa. Paulo Autran, que havia sido convidado por Tônia Carreiro para se tornar ator profissional em sua recém-criada companhia, tomou a decisão de tentar a carreira teatral. Por seu lado, Clóvis decidiu prestar concurso para procurador do Instituto da Previdência do Estado de São Paulo (IPESP) de então, posto que ocupou até meados da década de 1960. Sua carreira no IPESP foi intercalada por diversas vezes com os vários cargos de âmbito político que exerceu nessa época.

No final da década de 1940, Clóvis passou a participar da Juventude Universitária Católica (JUC), na qual fez amizades que durariam por toda a vida e seriam importantes na sua atuação política e institucional dos anos 1950 e 1960. Ali conheceu também sua futura esposa, Maria de Lourdes Sampaio Góes, com quem se casaria em 1952 – após o casamento ela adotaria o sobrenome de Sampaio Garcia –, e teria cinco filhos, mais tarde acrescidos de mais um sobrinho, o Beto, que se tornaria parte da família no final dos anos 1960.

Lourdita, como era chamada sua companheira de vida, seria uma parceira constante em suas aventuras. Com formação em línguas e filosofia, ela estava envolvida junto com ele nos projetos políticos que buscavam um país menos desigual e culturalmente mais desenvolvido. Embora tenha, como era costume na época, interrompido sua carreira profissional durante os anos em que os filhos eram pequenos, ela jamais se limitou à vida doméstica. Além de uma parceira em seus projetos e viagens, Clóvis teve nela uma permanente base de apoio e alguém com quem podia dividir suas angústias e sonhos.

Antes de se casar, Clóvis e Lourdita chegaram a integrar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ainda em sua fase amadora, no final dos anos 1940. Ele iniciou então sua experiência como cenógrafo e figurinista. Participou também como ator em alguns espetáculos, como, em 1949, na montagem de *Arsênico e Alfazema*, dirigida por Adolfo Celi. Entretanto, segundo o próprio Clóvis, seu desempenho como ator não era muito promissor e ele preferiu continuar apenas fora do palco, chegando a realizar 23 cenários e figurinos ao longo dos anos. Já Lourdita foi considerada atriz revelação pelo crítico Décio de Almeida Prado, mas não deu seguimento a seu caminho nos palcos.

Depois de casados e com filhos pequenos, o grupo de amigos mais próximos formado no tempo da JUC se tornou uma verdadeira comunidade, que criava seus filhos quase que em comum. Cada casal tinha sua casa, mas as muitas crianças estavam sempre juntas em alguma delas. Nas férias, o grupo alugava casas espaçosas, onde passavam a temporada em grandes bandos.

Nessa época, o casal e os filhos viviam em uma casa ao lado da Igreja do Perpétuo Socorro, na Praça Honório Líbero. Em nome da paróquia, Clóvis convidou seu amigo Samson Flexor para pintar um afresco no interior na igreja. Assim, nos seus painéis laterais, Clóvis foi retratado como um soldado e seu filho mais velho, o Pedrão, como um bebê. Essa pintura pode ser vista hoje por quem for até lá. A casa da Honório Líbero era frequentada por artistas de teatro, escritores, pintores, entre eles, Sérgio Cardoso e Nydia Lícia, o poeta Jorge Cunha Lima, Paulo Cotrim, proprietário do famoso João Sebastião Bar, local de encontro dos músicos da bossa nova em São Paulo, e Ariano Suassuna; entre os assíduos visitantes estavam também amigos e correligionários de partido político, como Chopin Tavares de Lima, Paulo de Tarso Santos, André Franco Montoro e Plínio de Arruda Sampaio.

Nas próximas décadas, a vida de Clóvis seria dividida entre duas áreas bastante diferentes, a do teatro e a da política. O seu costume de fazer jornada dupla seria essencial para uma atuação tão diversificada e intensa.

No campo do teatro, em que se atirou com paixão duradoura, passou a fazer cenários e tornou-se professor de História do Teatro na Escola de Arte Dramática (EAD), que, na época, era dirigida por seu proprietário e fundador, Alfredo Mesquita. Não demorou para que Clóvis assumisse também a função de vice-diretor, responsável pela administração pedagógica e pelo dia a dia da escola.

Nesses anos, iniciou sua longa participação como crítico teatral, primeiro na revista *O Cruzeiro*, de 1951 a 1958⁴, e, em seguida, no jornal *A Nação*, de 1963 a 1964⁵. Mais tarde, foi crítico de teatro adulto no jornal *O Estado de São Paulo*, de 1972 a 1986, e de teatro infantil no *Jornal da Tarde*, de 1980 a 1990. Pouco tempo depois de iniciar o trabalho como crítico teatral, decidiu se afastar da cenografia, pois sentia que não poderia escrever sobre espetáculos dos quais tivesse participado e considerava esse

⁴ As críticas desse período encontram-se reunidas no livro *Caminhos do teatro paulista*, publicado em 2006 pela editora Prêmio.

⁵ Críticas publicadas no livro *A crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

impedimento injusto com o resto do grupo que assim ficaria privado de ter uma crítica publicada. Mais tarde, quando trabalhou no SESI, na década de 1960, retornou aos cenários e figurinos nas montagens da casa, dirigidas por Osmar Cruz, que não dependiam de publicações na imprensa para angariar o público. Além disso, Clóvis entendia que, nesse momento, a crítica teatral já acontecia em maior quantidade de veículos, de forma que não haveria prejuízo para o grupo se ele não escrevesse sobre o espetáculo.

No campo da política, juntamente com o grupo de amigos formado na JUC, entrou para o antigo Partido Democrata Cristão (PDC)⁶, buscando um projeto de participação efetiva nos destinos da nação pela via partidária. Quando Jânio Quadros foi eleito governador pelo partido, Clóvis foi indicado para a presidência do IPESP, cargo que ocupou entre 1957 e 1958, no qual pôs em andamento um programa de construção de conjuntos habitacionais para populações de baixa renda por todo o estado.

Dessa época, ele contava das inúmeras vezes em que despachou diretamente com Jânio em seu gabinete e pôde testemunhar a famosa capacidade histriônica e de marketing político do então governador, como na ocasião em que eles estavam despachando já tarde da noite na residência oficial e chegou a notícia de um grande incêndio no palácio. Jânio, que estava em trajes normais, imediatamente trocou o terno por um pijama e se dirigiu ao local, onde deu entrevistas para a televisão como se tivesse saído da cama para atender a emergência sem ter tido tempo de se vestir apropriadamente.

Em 1959, com a eleição de Carvalho Pinto como governador, também pelo PDC, Clóvis se tornou oficial de gabinete do então secretário da Educação, Queiroz Filho. Ele dizia que nenhuma das medidas implantadas por eles nesse seu período na Secretaria tinha chegado até a sala de aula, tendo todas se perdido pelos meandros da estrutura burocrática. Tinha orgulho, no entanto, de, nessa função, ter participado efetivamente da construção de muitas escolas, tarefa a que dedicou especial atenção. Espalhadas pelo interior de São Paulo, ainda se encontram hoje, placas de inauguração com seu nome em conjuntos habitacionais e escolas.

⁶ Este partido não tem nenhum vínculo com o PDC formado posteriormente, nos anos de redemocratização e existente até hoje.

Logo após esse período na Secretaria de Educação, candidatou-se a deputado estadual e foi eleito suplente, chegando a assumir a titularidade por um par de meses, em 1959. Foi um deputado ativo com apresentação de projetos de lei como o da criação do Fundo Estadual de Auxílio ao Teatro e o de declaração de utilidade pública da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Ele participou também de debates sobre a situação da educação pública no estado, para os quais foi de grande valia a sua experiência anterior junto ao governo.

Quando Jânio Quadros assumiu a presidência em 1961, Clóvis foi colocado à frente do Serviço Nacional do Teatro (SNT) e, por isso, teve que deslocar sua residência para o Rio de Janeiro, e apenas nos finais de semana retornar a São Paulo, onde Lourdita estava com as crianças. A família chegou a ir em peso para o Rio, a fim de experimentar a possibilidade de uma troca de cidade. Nessa viagem, Lourdita carregava nos braços a única filha, de pouco mais de um ano, a Bel, e, ainda na barriga, o filho caçula, o João. No entanto, não houve tempo para uma mudança, a renúncia de Jânio Quadros e a entrada de um novo governo encerraram o período de Clóvis no SNT. Apesar do movimento entre os artistas de teatro pedindo sua permanência no cargo, isso acabou não acontecendo.

No período do parlamentarismo, foi convidado por André Franco Montoro, então ministro do Trabalho, para estruturar a Secretaria de Habitação no Ministério. O novo posto o levaria a uma viagem, acompanhando o presidente João Goulart aos EUA, em busca de financiamento para o novo plano nacional de habitação. Há uma foto em que ele se encontra no salão oval com o ministro Montoro e John Kennedy.

Após serem cumpridos os protocolos diplomáticos, o financiamento foi finalmente oferecido. Contudo, ele só se concretizaria se o governo brasileiro se compromettesse a comprar material de construção e casas pré-fabricadas norte-americanas. Ficava claro que haveria uma porcentagem para o responsável pela compra. Clóvis recusou a compra de material e a “comissão” oferecida. Como consequência, o financiamento foi negado e ele voltou ao Brasil de mãos abanando. Aliás, em todos os cargos públicos que exerceu, Clóvis sempre fez questão de não receber nada além do salário, devolvendo todos os presentes que recebia.

Por conta das dificuldades em autofinanciar um programa habitacional a partir das prestações pagas pelos compradores, já que a inflação em pouco tempo consumia

os pagamentos feitos, um então jovem economista do ministério, Mario Henrique Simonsen, propôs uma fórmula de correção monetária que seria aplicada alguns anos depois e vigoraria até os dias de hoje.

O programa habitacional não duraria muito tempo. O retorno ao presidencialismo significou a mudança do ministério, encerrando essa experiência pioneira no Brasil. Alguns dos princípios desenvolvidos nesse período, no entanto, seriam aproveitados depois no programa habitacional dos governos militares, por meio do Banco Nacional da Habitação (BNH), fundado em 1964.

No começo da década de 1960, já desligado do IPESP, Clóvis aceitou o convite de Mario Amato, empresário que presidia a FIESP, para desenvolver um projeto habitacional junto ao SESI, no qual trabalharia até o final da década, quando decidiu se dedicar inteiramente às suas atividades na ECA.

Durante os anos no SESI, além de sua função ligada ao projeto de casas populares e da já mencionada participação como cenógrafo e figurinista no Teatro do SESI, Clóvis apoiou a iniciativa de Mario Amato de construção do prédio da FIESP, para o qual deu contribuições a respeito da localização, da compra do terreno, do projeto e até da própria edificação, especialmente no que se refere ao teatro do SESI, que faz parte das instalações e é hoje um dos melhores equipamentos do gênero em São Paulo.

O golpe de 1964 interrompeu a participação político-partidária e em cargos de indicação política de Clóvis – bem como a de toda uma geração que, em suas diferentes posições, propostas e afiliações, estava dando uma virada no Brasil nos campos cultural, econômico e social. Esse rompimento do processo democrático representou o atraso de pelo menos meio século, além de jogar uma geração no ostracismo, exílio e frustração.

Embora não ocupasse um cargo público naquele momento, Clóvis precisou prestar contas de seus bens e provar que não havia enriquecido ilicitamente, experiência da qual se saiu bem, pois sempre teve o hábito de documentar e conservar tudo. Até o final da vida, ele ainda guardava pacotes com os comprovantes de imposto de renda desde a década de 1940.

Ainda que não tenha sofrido diretamente a repressão mais violenta, assistiu à prisão, tortura, morte, exílio e cassação de diversos amigos, colegas de partido e

conhecidos. Entre nós da família, durante todo o período do regime militar até a abertura, havia um clima permanente de apreensão, já que a qualquer momento a casa poderia ser invadida por policiais, que encontrariam em sua numerosa biblioteca livros possivelmente considerados subversivos. Afinal, não haviam convocado Sófocles para depor?

Mais tarde, durante os anos 1970, quando Clóvis e a família – já que nós, os filhos, nos aproximávamos da fase adulta – participavam dos movimentos que exigiam a abertura, a anistia e a redemocratização, havia sempre uma desconfiança de que o telefone estivesse grampeado, porque se ouvia um clique após o início da ligação – chegamos a ter uma senha para avisar os outros caso um de nós fosse preso.

Esses temores não impediram que Clóvis permanecesse em suas posições cortando inclusive qualquer relação que ainda houvesse com o campo militar. Foi oferecida a ele, como ex-pracinha da FEB, a oportunidade de se reformar com uma promoção e uma pensão vitalícia para esposa e filhos no futuro, mas a oferta foi recusada.

Ainda em meados da década de 1960, a família Sampaio Garcia se mudou para a “casa das Miranhas”, que estava sempre aberta – durante muitos anos não havia sequer portão – e à qual todos chegavam sem precisar se anunciar.

Eram famosas as reuniões de Natal em que a casa recebia amigos do casal e dos filhos, desde o final da ceia até o amanhecer, com grande diversidade e quantidade de pessoas, em encontros memoráveis. Eram frequentadores assíduos desses serões amigos e colegas professores de Clóvis como Evaristo Ribeiro, Mylene Pacheco, Miroel Silveira, Maria José de Carvalho e Renata Pallottini.

Essa tradição, na realidade, se iniciou muito antes, ainda no primeiro ano de casamento de Clóvis e Lourdita, em um pequeno apartamento na Avenida São João, onde o casal morava com um filho de pouco mais de um mês. Seu amigo, Paulo Cotrim, que tinha uma pensão, perguntara aos dois se eles poderiam receber alguns dos pensionistas que não tinham família em São Paulo. Clóvis e Lourdita abriram as portas da casa, que nunca mais se fechou.

No final dos anos 1960, Clóvis foi convidado para integrar o recém-formado Departamento de Teatro da ECA-USP. Logo depois, recebeu uma carta de Alfredo Mesquita, que estava em viagem pela Europa, dizendo que não tinha mais interesse

em continuar à frente da EAD e que como ele, Clóvis, já estava na direção efetiva há algum tempo, poderia ficar com ela e fazer o que quisesse. Era uma situação muito difícil, pois como dizia, ele não tinha “os Mesquitas” para bancar os frequentes déficits da escola.

Acostumado a lidar com dificuldades burocráticas, iniciou uma negociação para trazer a EAD para a USP. Havia resistência, pois a USP é dedicada ao ensino superior e a EAD é uma escola técnica de nível médio, mas havia o precedente da Escola de Aplicação, ligada à FEUSP, como um espaço de experimentação e prática para os alunos da faculdade. A EAD também poderia ser considerada um espaço assim para os alunos e professores do curso de teatro da ECA.

Com a integração da EAD na estrutura da USP e a sua inclusão como escola técnica vinculada à Secretaria de Educação do Estado, em 1969, ficou garantida a sua continuidade. Ao mesmo tempo, isso acabou por afastar Clóvis da direção da escola, que precisava ser organizada como uma escola pública de segundo grau. Sua decisão nesse momento foi por deixar a EAD para se dedicar em tempo integral ao seu trabalho como chefe do Departamento de Teatro na ECA e às suas aulas.

Uma paixão pouco conhecida de seus colegas do meio teatral e que ocupou parte do seu tempo, desde a década de 1940 até os anos 1970, foi a ficção científica. Clóvis fez parte da Associação Brasileira de Ficção Científica (ABFC), fundada em 1969, e chegou a escrever contos, alguns inclusive publicados no *Magazine de Ficção Científica*, revista editada por seu amigo Jerônimo Monteiro. Manteve também por um tempo uma coluna sobre o assunto no jornal *A Nação*. Sua atuação nessa área o levaria a um festival de cinema de ficção científica no Rio de Janeiro com a presença de Stanley Kubrick, em 1968, apenas alguns meses após o lançamento de *2001: uma odisseia no espaço*. Clóvis possuía uma coleção considerável de livros do gênero.

Outra paixão já citada, que nunca o abandonou, foi a de viajar. Sua excursão pela Europa, logo ao final da guerra, seria a primeira de muitas. Ainda naquela época, em 1945, ao voltar para o Brasil, reuniu um grupo de amigos para acampar pelo litoral de São Paulo, da Ilha do Cardoso a Itanhaém, de Bertioga a Ubatuba. Nesse tempo, não existiam estradas que percorressem essas praias, por isso o grupo fez toda a aventura a pé.

Mais tarde, com os filhos pequenos, Clóvis e Lourdita faziam grandes viagens em sua perua DKW – que os filhos preferiam que fosse conduzida por ela, já que ele não era exatamente o melhor dos motoristas. Uma vez, fomos de carro até Minas Gerais, onde conhecemos várias de suas cidades históricas, depois ainda seguimos até a recém-construída Brasília. As férias de verão eram sempre passadas no litoral, especialmente na Praia Grande, onde a família teve uma casa por um tempo, e, depois, em São Sebastião ou Ilhabela. No inverno, íamos para Campos do Jordão e, com frequência, nos hospedávamos em fazendas pelo interior.

Clóvis, boa parte das vezes acompanhado por Lourdita, visitou praticamente todos os estados brasileiros, não apenas as capitais, mas também cidades do interior. Ele também viajou pela América Latina e conheceu a Argentina, o Paraguai, a Bolívia, o Peru, o México e Cuba. Foi diversas vezes aos EUA e ao Canadá. À Europa retornou com frequência para festivais, congressos, cursos ou apenas para turismo, e conheceu praticamente todos os seus países. Ainda no tempo dos militares, ousou ir para um congresso na União Soviética, com passagem pela Rússia, Azerbaijão e Uzbequistão. No Oriente Médio, visitou Turquia, Israel e Egito. Lamentava nunca ter viajado pelo Oriente.

Em 1975, vendo que os filhos estavam se tornando adultos e que desse modo seria cada vez mais difícil juntá-los em uma viagem, Clóvis e Lourdita hipotecaram a casa em que viviam e levaram todos para um grande *tour* pela Europa, com direito ao espetáculo *As troianas*, em Epidauro, na Grécia, à visita a Stratford-upon-Avon, na Inglaterra, e a palácios, museus, ruínas históricas, e a um guia muito especial e bem informado sobre a história envolvida em cada lugar. Anos mais tarde, em um congresso de educação de que participava, contei essa história e uma das colegas, professora de filosofia da educação, comentou: “Isto é que é educação em valores”. A experiência foi inesquecível, mas quase custou a perda de sua casa, exigindo alguns anos de esforço de contenção monetária para o pagamento da dívida.

No início da década de 1970, Clóvis fez o seu doutorado. Em 1974, ele defendeu a sua tese e se tornou um dos orientadores da primeira geração da pós-graduação da ECA, ao lado de seus colegas Miroel Silveira, Sábado Magaldi e Jacob Guinsburg. A orientação de pesquisas passou a ser uma de suas atividades principais. Até o final de sua vida, uma longa fila de candidatos esperava por uma vaga entre seus orientandos.

Durante o doutorado, Clóvis assumiu o visual pelo qual ficou conhecido e até hoje é lembrado pela maioria dos seus ex-alunos e colegas ainda vivos: cabelos embranquecidos e barba crescida. Aí tem início um longo período de dedicação ao Departamento de Teatro da ECA, ao teatro paulista e brasileiro, bem como à educação.

Sua atuação na ECA seria marcada tanto por sua atividade pedagógica como professor, como por sua capacidade administrativa e sua participação nos processos burocráticos da universidade. Por anos, foi o representante da ECA na Congregação da USP, chefe de departamento e responsável pela redação de estatutos, portarias e ofícios nas mais diversas situações. Sempre que o assunto chegava ao aspecto legal e burocrático, a sua presença se tornava imprescindível, ainda mais em um departamento formado majoritariamente por artistas e educadores sem muita experiência em leis e administração pública.

Como nos anos anteriores, sua dedicação era em turno duplo. Durante os anos 1970 e 1980, participando de comissões de prêmios de teatro em São Paulo, ele fazia questão de assistir a todas as peças que se apresentavam na cidade – que nessa época já não eram poucas. Assim, praticamente todos os dias, depois de ter passado a manhã e a tarde na ECA, após a sua hora de descanso e o jantar, saía para assistir a um espetáculo. Aos sábados e domingos, poderia assistir a duas sessões à noite, sem contar as *matinés* infantis de sábado à tarde e domingo de manhã e à tarde. Uma verdadeira maratona que produziu uma enorme quantidade de fichas, anotadas de próprio punho, com informações sobre cada espetáculo, que hoje é parte do acervo do Centro de Documentação Teatral da ECA. Além disso, é preciso mencionar sua participação em incontáveis júris de festivais de teatro amador e profissional pelo Estado de São Paulo, por todo o Brasil e até fora do país, atividade que, nos últimos anos de vida, foi ficando cada vez mais importante para ele.

No início dos anos 1980, com a redemocratização, Franco Montoro, em campanha para o Governo do Estado de São Paulo, convidou-o para elaborar o projeto habitacional para a sua gestão. Clóvis declinou do convite por se sentir muito afastado do tema depois de tantos anos. Ele ajudou os responsáveis pelo projeto, mas preferia atuar na área de cultura.

Sentindo que já não se identificava com os antigos colegas de partido, pois estava mais próximo das propostas de grupos mais à esquerda, e percebendo que não

tinha mais – o que já tinha sido um problema lá atrás em sua atuação partidária – disposição para a composição política e para os acordos necessários nessa prática, decidiu que daí para frente sua participação se daria essencialmente no campo da educação e da cultura. Foi o que aconteceu quando integrou comissões para redação de leis e propostas, sem buscar cargos que o tirassem de sua atividade diária no curso de teatro da ECA.

Clóvis foi também representante do governo Montoro no Conselho da Fundação Padre Anchieta, responsável pela TV Cultura, e fez parte das primeiras comissões da Lei do Fomento da cidade de São Paulo. Em casa, passava horas no meio de pastas e pastas de projetos, lendo e tentando encontrar critérios válidos para a escolha dos grupos contemplados.

Em 1990, tomou também a decisão de se aposentar da crítica teatral, após longos anos escrevendo regularmente sobre teatro adulto e teatro infantil. A exigência dos jornais por diminuição de espaço, o que tornava a crítica mais próxima de uma resenha, não o satisfazia. Por outro lado, ele via que uma nova geração de críticos estava atuando na cena paulistana e sua presença não se fazia mais tão necessária.

Durante toda a sua vida, Clóvis teve interesse especial pelo teatro dirigido aos mais jovens e, a partir do final dos anos 1970, dedicou-se mais intensivamente a essa área. Foi sócio fundador da Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude e, valendo-se mais uma vez da sua experiência administrativa e jurídica, teve um papel especial na redação do seu estatuto. Considerava o teatro que, segundo ele, era chamado erroneamente de “infantil” uma modalidade extremamente rica e criativa, que muitas vezes ultrapassava o, para ele também equivocadamente, chamado “teatro adulto” em capacidade de se reinventar e criar espetáculos de rara beleza.

Em 1991, veio a aposentadoria pela “expulsória”, com a qual nunca se conformou, pois considerava estar em plena capacidade de trabalho. Ainda assim, por escolha própria e atendendo a vários pedidos, mesmo não podendo receber qualquer pagamento, permaneceu em seu posto como professor da graduação, em que era responsável, entre outras, pela disciplina de Folclore, mais uma de suas paixões, bem como na pós-graduação, em que ministrava disciplinas como Psicodrama Pedagógico e Espaços Inusitados do Teatro.

Em 1993, a morte de seu filho, Lou, que morava em Ilhabela, foi um momento difícil e delicado para o casal. Clóvis e Lourdita, como sempre, enfrentaram a adversidade com brio, inclusive trazendo sua neta Mayara para viver com eles em sua casa e responsabilizando-se assim por mais uma criança, apesar de já estarem em idade razoavelmente avançada. Aliás, os diversos netos que chegaram a partir da década de 1980 tiveram um papel importante para alegrar e cercar de carinho seus últimos anos.

Ainda nos anos 1990, além de seguir com o atendimento diário em sua sala, Clóvis foi um dos idealizadores do Teatro Laboratório da ECA, inaugurado em 1995. Aqui também, colaborou no projeto de construção, insistindo que as salas tivessem todos os recursos necessários para que os alunos experimentassem como era um bom equipamento de teatro, mas com plateias reduzidas para evitar que se transformassem em auditórios de formaturas e eventos. Em 1999, recebeu o título de professor emérito da ECA-USP.

Embora, devido à idade mais avançada, fosse diminuindo gradativamente a dedicação ao trabalho, até os últimos anos, manteve suas aulas, bem como uma participação frequente como jurado de festivais por todo o Brasil, de Campina Grande a Curitiba, de São José do Rio Preto a Santos e Tatuí. Frequentemente, participou também de encontros internacionais, entre os quais o Festival da Cidade do Porto, em Portugal. Essa era uma atividade a que se entregava com amor – quando já estava avançado na casa dos 80, me lembro de, ao visitá-lo, ele me dizer que viajaria no dia seguinte para o Festival de Curitiba. Quando perguntei se o haviam convidado novamente para o júri, me explicou que não, mas que, como a USP estava em recesso, ele tinha decidido ir ao festival mesmo assim, para aproveitar a semana livre.

Um dos festivais mais constantes foi o de “Pinda”, cidade a que se sentia ligado desde o treinamento para a guerra. E foi lá que um dia passou mal durante o festival e chegou à conclusão de que não tinha mais condições de continuar fazendo aquelas viagens extenuantes, com vários espetáculos para assistir a cada dia, sem contar as mesas de debates e reuniões de premiação.

Depois disso, ele teve mais algumas dessas crises, que, ao final, foram diagnosticadas como causadas por pedras na vesícula. Feita a cirurgia, tudo parecia

melhorar. Ele retornou às aulas e há, inclusive, um vídeo postado na internet de sua última aula, ministrada em uma quinta-feira⁷.

No domingo seguinte, ao retornar ao exercício de caminhadas, prática constante de muitos anos, sentiu-se tonto e caiu batendo a cabeça. Um derrame interno causado pela contusão o levaria a dois anos e meio de luta para se recuperar. Embora tenha voltado a conversar – é desse período a entrevista dada ao Grupo União e Olho Vivo citada acima – e até a andar, no dia 28 de outubro de 2012, seu coração, já cansado de tanta atividade, pediu para descansar.

Suas exéquias foram dignas de seu apreço pelo espetáculo e pelas grandes reuniões. O seu velório foi feito na própria “casa da Miranhas”, onde pela última vez ele recebeu parentes e amigos que aí se juntaram. Levado para o cemitério, uma tempestade e uma forte salva de palmas serviram de despedida final. Poucos dias depois, faria 60 anos de casado. Sua esposa, Lourdita, se juntaria a ele no ano seguinte.

Seu maior legado, para além de seus ensinamentos de teatro e das muitas obras que executou ou para as quais contribuiu é, sem dúvida alguma, o amor por participar e ajudar no crescimento do outro, no apoio à formação de grupos e às criações que daí nascem. Esse amor pode ser visto revivido em muitos daqueles que conviveram com ele como alunos, colegas ou amigos do mundo teatral e da educação.

Evoé, Clóvis Garcia.

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i4trFwIRr4k&ab_channel=Cenicas010

CLÓVIS GARCIA E O TEATRO AMADOR EM SÃO PAULO

Eugenia Rodrigues Cruz

Clóvis Garcia congregava habilidades para diversas funções. Foi soldado nas Forças Expedicionárias Brasileiras, lutou nas trincheiras italianas, cursou Direito, era advogado e um homem político, porém íntegro. Não se furtava em exercer nenhum cargo, sem medo de assumir qualquer função, com conhecimento e capacidade criou a Comissão Estadual de Teatro na gestão do prefeito Jânio Quadros. Junto a meu pai, Osmar Rodrigues Cruz, criou a Federação dos Amadores Teatrais e era sócio honorário, assim como meu pai, na Associação Paulista de Críticos de Arte. Aliás, havia uma cumplicidade entre os dois no que tangia a uma política específica de subsídios para o teatro.

Clóvis foi cenógrafo junto a Osmar Rodrigues Cruz no Teatro Popular do SESI (TPS)¹:

Fui cenógrafo do TPS em sete espetáculos durante oito anos. Mas tudo começou no teatro amador, onde conheci Osmar. Depois, ele convidou-me para fazer o primeiro cenário para o primeiro espetáculo profissional do TPS, que foi Cidade assassinada, em 1963. Eu havia descoberto o Appia e apliquei-o totalmente!

Na Sapateira fiz o cenário, mas o mérito do resultado positivo foi a união com o trabalho de concepção de luz do Osmar, que valorizou muito todo o visual do espetáculo. Mas o trabalho do cenógrafo é esse mesmo, produzir junto ao diretor para obtenção do melhor resultado, e o Osmar sempre apoiou minhas iniciativas, que, por vezes, foram ousadas como em Intriga e amor, em que utilizei um cenário construtivista, já que o tema da peça é social, embora fosse um Schiller!

Sempre gostei de trabalhar junto com o diretor, desde as leituras de mesa e isso sempre foi possível no TPS com o Osmar. Acredito ter mantido com ele uma boa sintonia.

¹ Depoimento de Clóvis Garcia. CRUZ, Osmar Rodrigues. **Uma vida no teatro**. São Paulo: Hucitec, 2001.

Sintonia que nasceu com a convivência no teatro amador, que era a escola dos anos 1950. A década de 1950 foi extremamente contraditória e, conseqüentemente, uma época de renovação. Todos estavam em todos os lugares, seja fazendo e apreendendo a realidade, seja contestando essa mesma realidade em busca de uma identidade nacional.

Nos anos 1950, não havia distinção entre classe jornalística, teatral, musical – “tudo era arte” – uma intelectualidade viva e heterogênea, composta por jovens desejando forjar sua identidade nacional, brasileira, paulista e paulistana. O teatro amador era o berço de todos eles, críticos, jornalistas, artistas, músicos, pintores, todos estavam reunidos em torno do teatro universitário, das reuniões no centro de São Paulo, onde já fermentavam os ideais e as ideias que mudariam os rumos do nosso teatro. Como arquitetos de uma nova casa, eram exemplos também de participação ativa na política, que estava incluída no extenso rol de suas atividades. Não como meio para obtenção de algum bom cargo, mas como forma de participar para entender sua própria realidade, pensar os problemas de seu país, transformando seu próprio meio. Foi assim com a criação de diversos grupos amadores, dos festivais e das palestras, sempre enriquecendo o fazer artístico.

Portanto, não havia como hoje a cisão entre o teórico e o prático, pois quem escrevia sobre teatro já havia “pisado os palcos”, quem estudava teatro fazia parte do grupo amador e assim todos faziam parte de um organismo – as cabeças pensantes eram os corpos fazedores, sem distinção. De difícil compreensão num mundo de especialidades como o de hoje, aquele que se dedicava ao teatro sabia fazer de “tudo um pouco”, porém muito mais do que se possa imaginar em termos de qualidade, tudo saía perfeito. Engendrando novas formas de saber fazer, eles se descobriam “gente de teatro”, vivendo o tempo todo, não só a satisfação, mas, principalmente, os problemas que eram colocados pelo fazer teatral e as soluções que eles brilhantemente iam descobrindo.

Comissão Municipal de Teatro de São Paulo (CMT)

Originalmente, Conselho Municipal de Teatro, criado por decreto executivo, inspirado no Conselho Consultivo de Teatro do SNT, porém ambos extintos quando do vencimento dos mandatos de seus membros, a Comissão Municipal de Teatro fazia parte da criação de dez comissões culturais da Secretaria da Educação e Cultura do Município. Foram nomeados para a CMT Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Alfredo Mesquita, Gianni Ratto, Sérgio Cardoso, Waldemar Seyssel, Raul Colman, João Ernesto Coelho Neto e César Giorgi.

Não foram encontrados documentos da Comissão Municipal de Teatro, não havendo nenhum registro em nenhuma das secretarias da Prefeitura, restando apenas os valiosos registros jornalísticos.

Quando foi transformada em Comissão Municipal de Teatro, pelo então prefeito Lino de Mattos (de 02/07/1955 a 10/04/1956), através do decreto nº 2.250 de 16/12/1953, esteve subordinada aos seguintes secretários da Educação e Cultura do Município: d. Helena Iracy Junqueira, Valério Giuli e João Acioly, devido às frequentes mudanças na Prefeitura.

Sob a presidência da sra. Helena Iraci Junqueira, Clóvis Garcia reuniu críticos de arte e elementos especializados da Secretaria da Educação e Cultura do Município a fim de elaborar e debater um Plano de Incentivo ao Teatro, visando a estudar a situação dos teatros de propriedade da Prefeitura. O Plano de Incentivo objetivava, principalmente, uma campanha de divulgação do teatro, por meio de conferências e cursos, publicações, premiações e concursos de textos.

Numa medida acertada, a CMT, ao fazer o balanço dos teatros existentes, incluiu a construção de teatros no centro da capital e o melhor aproveitamento dos teatros nos bairros, comprometendo-se a divulgar os espetáculos apresentados nos teatros municipais. Fez parte do Plano, também, a compra de espetáculos por parte da Prefeitura e a cessão dos teatros nos bairros para grupos amadores, como forma de popularizar o teatro e formar público através da oferta de ingresso gratuito.

Ao tomar a iniciativa de elaborar esse plano, a CMT mostrou vontade política em apoiar o teatro na cidade de São Paulo, indo além de sua função meramente operacional.

Como sempre, os jornais com suas colunas teatrais – certamente o maior registro da história do nosso teatro como testemunho vivo, uma vez que os colunistas eram os integrantes dos vários movimentos teatrais – repercutem imediatamente todos os passos em direção a um maior incentivo ao teatro e apoiam integralmente o Plano de Incentivo.

Várias reuniões se sucederam, destinadas a obter maiores informações, sugestões e deliberações, para cada vez mais ampliar o campo de ação da CMT, como mediadora entre a classe artística e o poder público.

No Segundo Congresso Brasileiro de Teatro, o sr. Francisco Colman elaborou um documento elogioso sobre a iniciativa da cidade de São Paulo em criar a CMT, fazendo posteriormente circular um ofício por todas as cidades e capitais acerca da iniciativa da Prefeitura paulistana, ressaltando o recém-elaborado Plano de Incentivo.

Com a saída do prefeito Lino de Mattos, da Prefeitura para o Senado, aconteceu o que mais frequentemente acontece com os órgãos diretamente ligados ao governo, a Comissão Municipal perdeu sua força de atuação e o apoio que vinha recebendo por parte da Secretaria da Educação e Cultura.

Criaram-se conselhos, comissões, porém não houve continuidade, pois não houve a preocupação de torná-los iniciativas da própria Prefeitura, independentemente das sucessivas trocas de prefeitos. Se a lei é soberana quando se trata do âmbito federal, da direção de um país, os decretos-leis das comissões, criados pela Prefeitura, deveriam ser apreciados a cada nova gestão, bem como consultados os seus membros, ouvidos os planos e lidos os respectivos relatórios anuais, a fim de se poder conservar o que de positivo foi conquistado, pois somente somando esforços e elaborando novos planos para cada vez mais incluir o teatro como parte integrante de secretarias de Educação e Cultura é que poderemos promover o teatro na cidade, como forma de dinamização e crescimento urbano, incluindo-o como parte do cotidiano de todos.

Mesmo que a CMT não tenha tido continuidade, foi ela uma boa tentativa para incentivar o teatro e um *ensaio*, para uma forma de participação muito mais ampla, em âmbito estadual – a Comissão Estadual de Teatro.

Nasceu a Comissão Estadual de Teatro (CET), em meio à renovação, em busca de uma identidade nacional e também do seu resguardo, a fim de que o teatro pudesse se afirmar como manifestação artística genuinamente brasileira.

A criação da CET foi de fundamental importância para o teatro paulista, pois não havia, até então, nenhum órgão estadual que opinasse acerca das questões teatrais, que prestasse auxílio ao teatro, seja como forma de mediação na obtenção de verbas, como de incentivo a organização de cursos de formação e aperfeiçoamento. Foi uma luta árdua em prol da ampliação do auxílio concedido ao teatro, que à época estava restrito a poucas companhias. Portanto, a sua história confunde-se com a história do teatro paulista, inaugurando uma visão mais ampla do profissional de teatro do nosso estado.

O governador Jânio Quadros (de 31/03/1955 a 31/03/1959), quando prefeito da cidade de São Paulo instituiu a Comissão Municipal de Teatro e como governador concedeu auxílios ao teatro sempre que era solicitado, porém sem nenhum critério, visto não existir nenhum órgão específico para tanto. Segundo o prof. dr. Clóvis Garcia, criador da CMT e membro da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), aqueles que já se concentravam em torno tanto da CMT, como da APCT, e lutavam por melhores subsídios governamentais para o teatro, reuniram-se em torno da ideia de sistematizar a distribuição dos subsídios já existentes, dentro de critérios mais justos e abrangentes. Com essa intenção é que uma comissão composta por Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Miroel Silveira, Mattos Pacheco e Clóvis Garcia pediu uma audiência com o governador.

Nas palavras do prof. dr. Clóvis Garcia:

Jânio nos deixou esperando por uma hora, o que nos fazia acreditar que não seríamos mais atendidos. Ele era sempre assim, usava essa tática deixando as pessoas esperarem por longas horas, a fim de desarmá-las. Quando enfim fomos chamados a adentrar o gabinete do governador, nos deparamos com a insólita posição da mesa de Jânio, que era colocada de costas para a porta de entrada, portanto à primeira vista só víamos as costas da cadeira do governador. Essa estratégia nos obrigava a dar a volta em torno da mesa para nos postarmos a sua frente. Havia um fotógrafo junto com Mattos Pacheco e assim que o viu, Jânio ficou furioso e impediu as fotos, o que nos deixou extremamente constrangidos.

Depois, mais calmo, o prefeito confessou que estava muito descontente com suas últimas fotos nos jornais, deu uma sonora risada e nos passou a palavra. Expusemos então nossas intenções e ele leu atentamente o documento que levamos. Jânio tinha uma grande qualidade que era a de tomar suas decisões na mesma hora e, então, nos pediu que fizéssemos um projeto de decreto e um estatuto. Saímos contentíssimos e fomos elaborar o que nos havia pedido.

Embora o plano de distribuição somente tenha se efetivado no final de 1957, a CET conseguiu dar conta do auxílio às entidades e às companhias, visto constar de seu relatório o recebimento de cartas, ofícios e telegramas “atestando a significação dessa iniciativa do governo, inédita na nossa administração”. Foram estreitados os contatos feitos com os grupos amadores: Grupo de Teatro Amador da Escola Normal Cardoso de Almeida de Botucatu, Teatro Experimental de Comédia de Araraquara e Teatro Universitário de Campinas. “O IV Congresso Paulista de Teatro Amador votou moção de louvor à CET”, o Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito de São Paulo convidou a CET a integrar o júri do 1º Concurso de Autores Teatrais Acadêmicos a realizar-se em 1958. Assim como vários prefeitos do interior congratularam-se com a CET e com o Governo do Estado pelo envio de companhias e grupos teatrais ao interior. A SBAT aplaudiu a contribuição do governo no sentido de inaugurar, no Banco do Estado de São Paulo, o financiamento a espetáculos teatrais. O 3º Congresso Brasileiro de Teatro cumprimentou o governo pela sua ação em defesa do teatro. A Associação Paulista de Críticos Teatrais aprovou, em sessão de 23 de setembro de 1957, um voto de louvor aos trabalhos da CET. A Escola de Arte Dramática agradeceu ao governo e à CET o apoio que lhe foi dado em 1957.

Foram 72 as conferências realizadas na capital em seis séries de doze conferências. Os locais escolhidos foram: no centro, a Escola Caetano de Campos, o Instituto Israelita Brasileiro e a Casa do Povo, no Bom Retiro; na Lapa, a Sociedade Brasileira do Livro; na Vila Mariana, o Colégio Arquidiocesano e o Esporte Clube de Vila Mariana; no Ipiranga, o Círculo Operário do Ipiranga; em Pinheiros, o Colégio Estadual da Rua João Moura. Foram designados para ministrarem as conferências: Introdução ao Teatro, Sábato Magaldi; Grécia e Roma, Paulo Mendonça; Teatro Medieval, Maria José de Carvalho; Teatro Clássico Francês, Alfredo Mesquita; Teatros Clássicos Espanhol e Elizabetano, Sérgio Viotti; Século XVIII e XIX, Cassiano Nunes; Teatro

Contemporâneo, José Neisten; Teatro Brasileiro, Décio de Almeida Prado; O autor e a peça, Augusto Boal; A direção, Alberto D'Aversa; A interpretação, Sérgio Cardoso; A cenografia, Clóvis Garcia.

A Comissão Estadual de Teatro incentivou cursos, festivais amadores e publicações. Enquanto Clóvis Garcia lutou pela Comissão Estadual de Teatro, Osmar Rodrigues Cruz criou a Federação Paulista de Amadores Teatrais, os dois juntos fortaleceram o teatro amador, berço dos atores, diretores e técnicos de teatro.

No ano de 1958, a CET prestigiou o Festival de Teatro da Federação Paulista de Amadores Teatrais, que se realizou em outubro desse ano. Em acordo firmado com a Federação, a CET comprometeu-se a promover seis festivais, em Santos, Campinas, Araraquara, Sorocaba, São José dos Campos e Botucatu, cidades-sede estabelecidas pelo Plano de Estímulo.

A fim de editar o folheto com os textos legais e regulamentares da CET para distribuição no meio teatral da capital e como forma de sugestão para a criação de comissões em outros estados são concedidos subsídios conforme o artigo 17. São também selecionadas obras fundamentais a serem editadas no Brasil, sejam elas peças, história do teatro, ensaios, estudos críticos, biografias e memórias. A Imprensa Oficial foi designada para a impressão do folheto e as editoras foram contatadas para as edições das obras de interesse. Foram solicitados a colaborar o Instituto Nacional do Livro, o Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, como também a inclusão de várias obras em suas edições, e a UNESCO.

A FPAT foi designada como representante do setor amador pela CET e fez-se representar em São José dos Campos, onde ocorreu a abertura do II Festival de Teatro Amador. Em 26/02/1958, a FPAT comunicou à CET, formalmente, a eleição de sua nova diretoria: presidente, Osmar Rodrigues Cruz; vice-presidente, Moysés Leiner, 1º Secretário, Kaumer Diamantino Rodrigues, e Tesoureiro, Francisco Giaccheri.

O então presidente da Federação, que ajudou a fundar em 1952, Osmar Rodrigues Cruz, observou nessa reunião, que nessa época havia a necessidade de criação de novas salas, pois nossa cidade carecia de teatros, como também da concessão de mais auxílios financeiros aos grupos amadores e a instituição de premiação dos festivais amadores.

Osmar Rodrigues Cruz conseguiu uma verba significativa da CET para editar a Revista de Estudos Teatrais. A FPAT já editava a Revista de Teatro Amador, que se caracterizava mais como um veículo informativo do Teatro Amador no Estado de São Paulo. Essa revista reunia todas as atividades do Teatro Amador no Estado de São Paulo em quatro números que informavam até sobre as companhias estrangeiras no país.

A Revista de Estudos Teatrais veio como um veículo de estímulo ao estudo do teatro, divulgando textos teóricos, técnicos e peças, na sua maioria nacionais, como também traduções inéditas. A revista sempre divulgou a contribuição da CET, que foi decisiva para a edição de seus quatro números.

A FPAT também organizou um curso intensivo de teatro com a verba que recebeu da CET, tornando-se, assim, um dos órgãos mais dinâmicos do teatro amador. Com as mudanças ocorridas ao final de 1959, ou seja, a suspensão dos subsídios da CET, a Federação interrompeu a edição da revista, bem como o curso intensivo.

Em 29/01/1958, na 31ª reunião extraordinária, com a ida de Hermilo Borba Filho para Recife, a fim de assumir a cadeira de História do Teatro na Escola de Belas Artes, passou a compor a CET Maria José de Carvalho. No setor amador, foram premiados os vencedores do IV Festival Paulista de Teatro Amador. Como *melhor espetáculo*, *Histórias para serem contadas*, pela Companhia Teatral do Instituto Israelita Brasileiro; *Casa Grande e Senzala*, do Departamento de Teatro Amador do Esporte Clube de Vila Mariana; *Tragédia em Nova York*, do Clube de Teatro, e *Assassinato a Domicílio*, pelos Dilettantes do City Bank Clube.

Foram premiados os vencedores do Festival Paulista de Teatro da FPAT: *melhor espetáculo*, *O jubileu*, pelo Grupo Teatral do Instituto Tecnológico da Aeronáutica de São José dos Campos; *melhor diretor*, Líbero Ripolli Filho por *Cantora Careca*, pelo Pequeno Teatro Popular; *melhor cenógrafo*, Ayrton João Fachini do grupo Os Farsantes por *Uma rua chamada pecado*; *melhor figurinista*, Lúcio Menezes de Oliveira, pelo Grupo de Teatro Infantil de Santos em *Fando e Lys*; *melhor atriz*, Lourdes Garcia em *À margem da vida*, pelo Grupo Experimental de Teatro Amador de Marília; *melhor ator*, Milton Andrade, em *O novo Otelo*, pelo Teatro Universitário de Campinas.

Quando conheci Clóvis Garcia, na USP, ele já era professor e eu fiquei surpresa em vê-lo de perto, depois das inúmeras referências de meu pai. Ele foi meu primeiro

professor e o mais especial, porque unia a prática à teoria, coisa muito rara em nosso meio acadêmico, embora essencial em nossa área. Ele agregava a seus cursos alunos de todas as regiões do país, proporcionando-nos o privilégio de fazer amigos do país todo. Clóvis era o “mestre” de teatro, título pouco usado dentre aqueles que se fazem conhecedores da arte teatral e que tem a vivência do teatro como aprendizado maior.

Mestre na vida, na arte do teatro e no meio acadêmico, Clóvis jamais morrerá, assim como essas palavras:

"De Garrett dizia Mendes Leal: 'De tais homens não se diz foram, porque não deixaram de ser; diz-se são, porque a sua melhor vida vem a começar na posteridade'."²

São Paulo, 11 de julho de 2021.

² BASTOS, Sousa. **Carteira do artista**. Lisboa: Bertrand, 1898.

UMA LINHA DO TEMPO PANORÂMICA E CRONOLÓGICA DA CENOGRAFIA DE CLÓVIS GARCIA

Fausto Viana¹

Introdução

Clóvis Garcia (1921-2012) teve uma longa carreira no teatro: foi ator amador, como ele mesmo se classificou (Figuras 1 e 2), cenógrafo, figurinista, diretor, professor de teatro e até diretor de escolas onde se ensinava teatro. No programa *Provocações*, de 13 de abril de 2016, aos 84 anos de idade e 60 de teatro, que foi muito mau ator e muito bom cenógrafo. Sendo também um homem de definições e conceitos, ele diria que os figurinos são parte da cenografia, ou seja, ele também se considerava um bom figurinista.

Em perspectiva panorâmica, este artigo se dispõe a apresentar algumas imagens de espetáculos nos quais Clóvis Garcia atuou como cenógrafo e figurinista, disponibilizando os nomes dos espetáculos e datas em que atuou como criador das visualidades da cena, além de suas próprias considerações sobre suas criações que talvez considerasse como as melhores de sua carreira: as sete cenografias criadas para o Teatro Experimental do SESC, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz.

¹ Fausto Viana é professor livre-docente de cenografia (e indumentária) do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Para este artigo, traz uma qualificação extra: foi aluno de Clóvis Garcia na graduação, no mestrado e no doutorado.

Figura1 – Ensaio final com o elenco de *Arsênico e alfazema*, no Teatro Brasileiro de Comédia. Fonte: Programa do espetáculo, 1949, nº3.



Acervo: Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/Ministério do Turismo. Disponível em: <http://mls.bireme.br/d/kessaea/1949/kessaea49prg05.pdf> . Acesso em: 13 nov. 2021.

Figura 2 – Foto de Clóvis Garcia, no início de sua carreira, por Freedi Kleemman, 1949 (?).



Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura e também para o Centro Cultural São Paulo / Supervisão de Acervo/ Arquivo Multimeios.

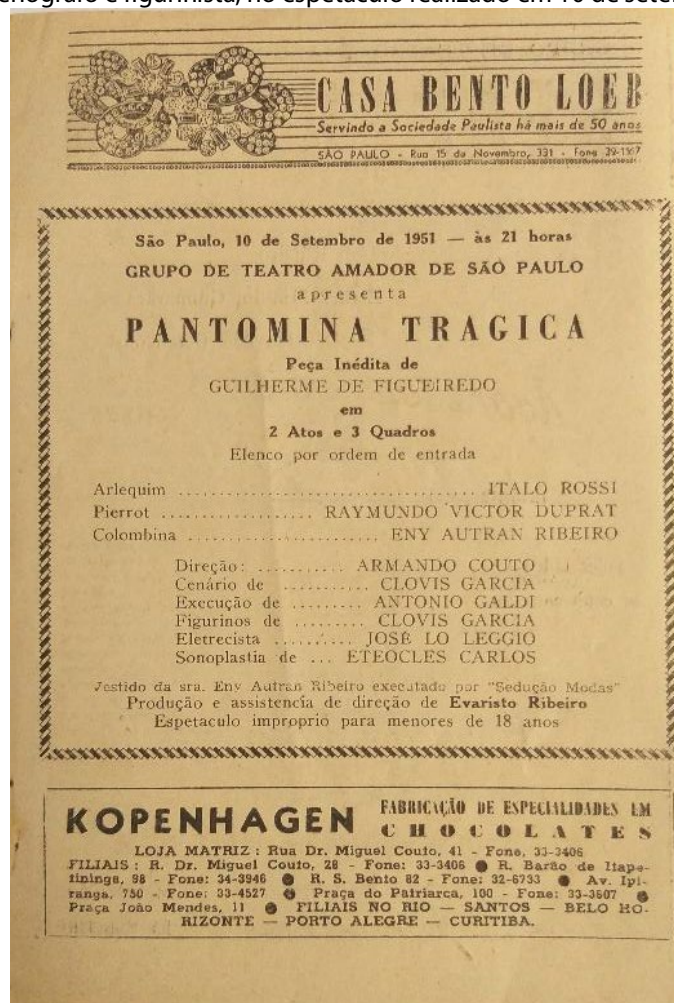
Os anos formativos

A formação de um cenógrafo deveria sempre incluir exercícios que foram inicialmente pensados somente para os atores: improvisação, trabalho corporal e vocal, entre outros. Juntamente com as disciplinas dedicadas ao estudo do espaço, da área, da volumetria e dos trajes, o futuro cenógrafo teria uma ideia eficaz do que é estar em cena a partir da perspectiva dos atores e dele como explorador do espaço cênico. Claro que os atores também deveriam passar pelas etapas iniciais do estudo da cenografia, para que, do mesmo modo, pudessem usar essas noções a seu favor.

Ainda que de forma não planejada e linear, Clóvis Garcia traçou essa trajetória: começou como ator em *A noite de 16 de janeiro*, no Teatro Brasileiro de Comédia em 1949, onde trabalharia, no mesmo ano, ainda como ator em *Arsênico e alfazema*. Em 1950, fundou o Grupo de Teatro Amador, o GTA, no qual atuou em três espetáculos entre 1950 e 1952. No total, trabalhou em seis produções como ator e em mais três como diretor teatral, tendo sua carreira finalizada em 1952.

Como cenógrafo e figurinista, faz sua estreia em 1951 no GTA com o espetáculo *Pantomima trágica* (Figura 3). Ainda no GTA, fez cenário e figurinos para *Férias de verão*, de Mirabeau, em junho de 1952, e cenário para *Fora da barra*, de Sutton Vance, em outubro do mesmo ano. Ainda em 1952, fez cenário para *Um amor de bruxa*, de Van Druden, produção da Cia. Armando Couto-Ludy Velloso. Para a mesma companhia, criou o cenário para *Aconteceu às 5 e um quarto*, de Saint Giniez, que ficou em cartaz entre 1952 e 1956.

Figura 3 – Página central do programa do espetáculo *Pantomima trágica*. Notar o nome de Clóvis Garcia como cenógrafo e figurinista, no espetáculo realizado em 10 de setembro de 1951.



Fonte: Centro de documentação teatral, CDT/USP.

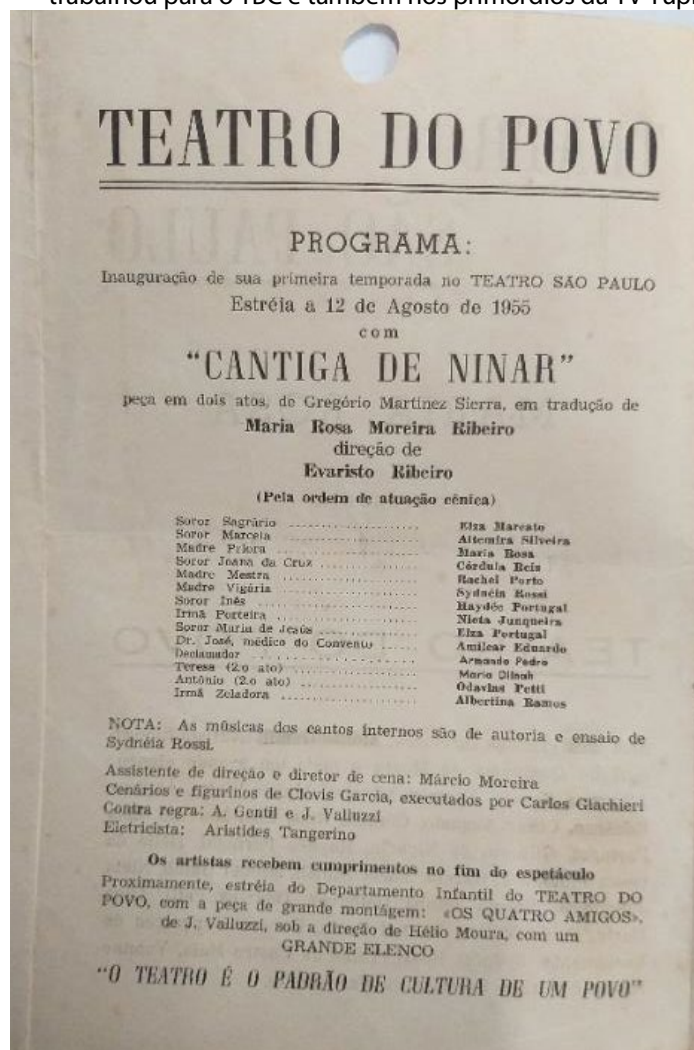
O ano de 1953 foi marcado por produções de cenários: *Volta, mocidade*, de William Inge, da Cia Graça Mello; *Eu já estive aqui*, de JB Priestley, do Grupo de Teatro do XI de agosto da Faculdade de Direito de São Francisco; *Ingênuo até certo ponto*, de F. Hugh Herbert para o Teatro Íntimo Nicette Bruno. Desenha ainda cenário e figurinos para *O doente imaginário*, de Molière, produção do Grêmio Teatral Politécnico em outubro do mesmo ano. Realiza também o projeto e a decoração do Teatro Íntimo Nicette Bruno, bem como colunas, vigas e um cenário para o programa de *Ingênuo até certo ponto*.

O ano de 1954 não é apenas quando executa dois cenários: *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, do grupo Cena, e *Corrupção no Palácio da Justiça*, de Ugo Betti, com o Grupo Teatral XI de agosto. O advogado formado em 1942 Clóvis Garcia faz um curso de trinta horas com o experiente cenógrafo italiano Gianni Ratto (1916-2005) no

Museu de Arte de São Paulo, o MASP. Dos inúmeros cursos de teatro descritos em seu memorial, este é o único de cenografia.

Em 1955, faz cenários e figurinos para *Cantiga de ninar*, de Gregorio Martínez Sierra, em produção da Cia. Teatro do Povo (Figura 4), em agosto.

Figura 4 – Página central do programa do espetáculo *Cantiga de ninar*. Chama a atenção: “Cenários e figurinos de Clóvis Garcia, executados por Carlos Giachieri”, que trabalhou para o TBC e também nos primórdios da TV Tupi.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP.

Lamentavelmente, ainda não foi possível recuperar imagens dos dois espetáculos a seguir, mas sabe-se que Clóvis Garcia fez cenário e figurinos para *Três anjos sem asas* de Albert Hill Sun, produção da Companhia de Teatro Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, em 1957, e cenários para *João Farrapo*, de M. Pires, no Teatro Escola de Natal, em Natal, no Rio Grande do Norte, em 1963.

Sete espetáculos, sete cenografias, oito anos: a parceria com o Teatro do Sesi

No texto “O teatro no Brasil – cenografia e indumentária”, de Clóvis Garcia, publicado também neste livro, o cenógrafo já pesquisador e professor, em 2004, diz que a cenografia é elemento fundamental da obra teatral, tendo quatro funções:

- 1 – Estar a serviço do texto criando a ambientação histórico/geográfica, social e especialmente psicológica, prevista pelo autor.
- 2 – Estar a serviço do diretor, com quem o cenógrafo deve trabalhar em uníssono.
- 3 – Estar a serviço do ator, oferecendo-lhe o apoio (ou criando obstáculos a serem vencidos, como propunha Appia) para o seu trabalho de interpretação.
- 4 – Exercer, pela composição plástica, a função estética. É nesta última função que o cenógrafo desenvolve sua criatividade, utilizando-se das linhas, cores, volumes e formas e luz, adotando um estilo.

Atualmente, a cenografia em contexto expandido não quer mais seguir essas premissas criadoras expostas, mesmo porque não há, em muitos casos, um texto estabelecido formalmente; a figura do diretor tradicional, aquele que dava as palavras finais e orientava toda a produção, está bastante diluída em meio a um corpo criativo do espetáculo que atua e decide o que vai ser feito de maneira conjunta; os atores naturalmente existem, mas o teatro contemporâneo abriga muito mais os *performers*, que não são *atores* no sentido clássico do termo. Muitas vezes, não há personagem, há apenas o artista no exercício de sua função criativa como ele mesmo. Houve uma emancipação da cenografia, como princípio criativo do espetáculo.

O leitor não deve temer, no entanto, que o teatro tradicional vá desaparecer: como sempre, algo novo surge, cresce, se expande e depois se retrai. O teatro ressurgiu triunfal, em novos formatos e maneiras.

Em 1959, ano em que nasce o Teatro Experimental do Sesi,² todas as anotações do professor Clóvis Garcia eram mais que verdadeiras, o que inclui o papel do diretor, então desempenhado por Osmar Rodrigues Cruz (ORC), que, segundo Miroel Silveira (1914-1988), em crítica escrita para o *Correio Paulistano* em 28 de agosto de 1959, “obteve boa dinamização das cenas coletivas, sempre tão difíceis de encontrarem seu ritmo exato”. O espetáculo inaugural foi *A torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo.

² Serviço Social da Indústria.

Em 1963, o Sesi convida Osmar Rodrigues Cruz para formar o Teatro Popular do Sesi, grupo que dirigiria depois por mais de cinquenta anos e que deveria trabalhar a partir de “duas diretrizes básicas previstas no plano de Osmar: ingresso gratuito e elevado teor artístico nas realizações”.³

Nesse contexto, o escolhido para a elaboração da cenografia foi Clóvis Garcia, que segundo Osmar Rodrigues Cruz, “foi o nosso grande cenógrafo dessa fase nova” (CRUZ; CRUZ, 2001, p. 143): a fase do Teatro Popular do Sesi.

O espetáculo tratava da disputa ocorrida em 1560, quando Mem de Sá, governador-geral do Brasil, extingue o núcleo habitacional que João Ramalho, desbravador dessas terras, fundara no planalto paulista: a Vila de Santo André da Borda do Campo. Mem de Sá deseja fortalecer a implantação de um núcleo jesuíta, em torno do Colégio de São Paulo.

Osmar Rodrigues Cruz se referiu assim ao cenário de *Cidade assassinada* (Figura 5): “Fizemos o cenário, era um cenário sintético, bonito, os praticáveis, um de cada lado do palco, no meio a casa do João Ramalho, nas laterais eram feitas as cenas subsequentes” (CRUZ e CRUZ, 2001,p.143). Oliveira Neto, crítico, escreveu em *A Gazeta*, de 30 de setembro de 1963, que “os arranjos cênicos são de Clóvis Garcia, (muito bons), apresentando um cenário praticável em que só se vê a esquadria do corte da casa de João Ramalho, delimitando-lhe o ambiente” (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 147).

Figura 5- Cenários para *Cidade assassinada*, de Antônio Callado. Figurino de Alberto Nandi. Teatro Popular do Sesi, 1963.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP.

³ In: *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo203534/teatro-popular-do-sesi-tps>>. Acesso em: 08 out. de 2021.

O próprio Clóvis Garcia, em depoimento, disse:

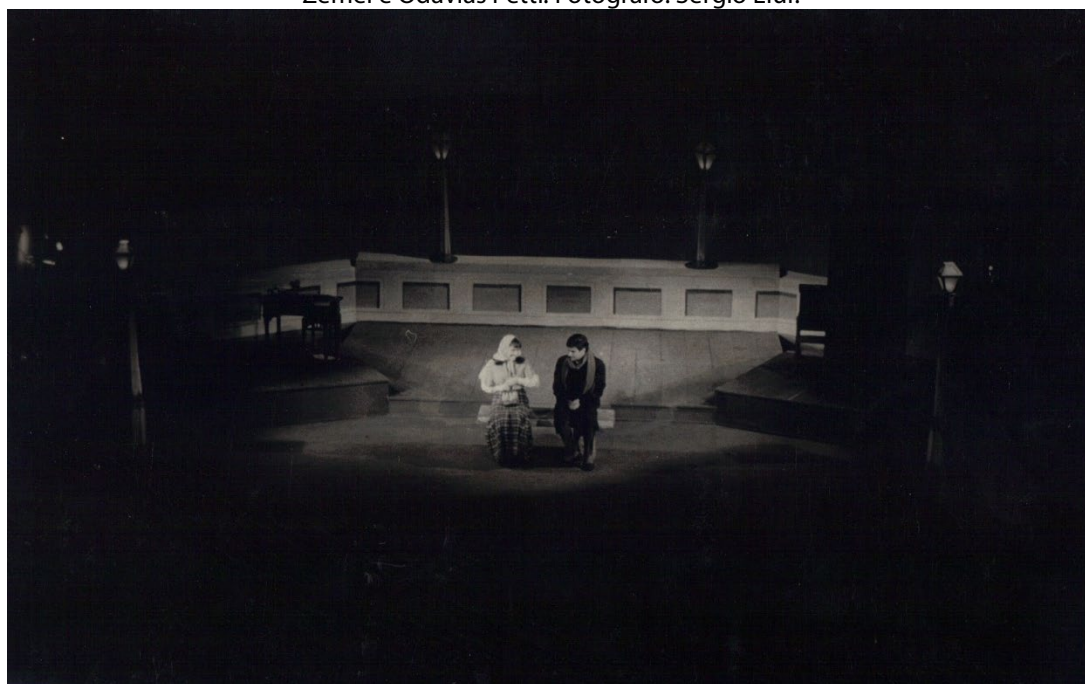
Fui cenógrafo do TPS em sete espetáculos durante oito anos. Mas tudo começou no teatro amador, onde conheci o Osmar. Depois, ele convidou-me para fazer o primeiro cenário para o primeiro espetáculo profissional do TPS, que foi *Cidade assassinada* em 1963. Eu havia descoberto o Appia e apliquei-o totalmente. (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 161)

O suíço Adolphe Appia (1862-1928) propunha, entre muitas outras coisas, liberar a imaginação do espectador: ao criar estruturas limpas, sem exageros realistas – ou melhor ainda, sem nenhum elemento real – cada uma na plateia poderia criar seu universo, o que facilitaria o aprofundamento da experiência artística. A iluminação (a cor) era um elemento-chave na transmissão de emoções e sentimentos das cenas. No caso de *Cidade assassinada*, por exemplo, cada um imaginaria a casa da personagem principal a seu modo – e a proposta era exatamente esta: remeter às experiências e memórias de cada um do público.

A julgar pelas críticas, o cenário foi bem recebido – o que de fato atrapalhou o espetáculo foi a baixa qualidade dos atores.

Se Adolphe Appia foi a inspiração para o primeiro espetáculo, o inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) seria a inspiração para *Noites brancas*, em 1964 (Figura 6).

Figura 6 – Cenários de *Noites brancas*, de Dostoiévski. Teatro Popular do Sesi, 1964. Bertha Zemel e Odavlas Petti. Fotografia: Sérgio Eluf.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP.

Décio de Almeida Prado, em sua crítica sobre *Noites brancas* no jornal *Estado de S. Paulo*, em 6 de março de 1964, diz que o texto é

uma história paradigmática, exemplar, fundindo numa ação simples toda uma série de mitos populares do romantismo em sua face que poderíamos chamar de angélica, em oposição à satânica: o jovem sonhador, solitário e incompreendido, a revelação súbita do amor através da mulher que é a sua alma gêmea, a efusão sentimental, a esperança da felicidade e a separação trágica – o encontro perfeito dera-se demasiado tarde. (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 149)

Prado diz ainda que o espetáculo está a meio caminho entre o amadorismo, de onde veio, e a profissionalização, para onde se encaminha. E afaga Clóvis Garcia, ao escrever: “Cenário de Clóvis Garcia, aproveitando com inteligência as soluções mais atuais do teatro moderno” (*idem ibidem*).

Osmar Rodrigues Cruz, por sua vez, disse que o texto

É de uma poesia, é de uma beleza além de tudo tem um apelo popular enorme, enorme. Ela foi feita num cenário sintetizado, com praticáveis a à direita e à esquerda, o centro era neutro para cenas de rua. (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 151)

Clóvis Garcia, em sala de aula já nos idos da década de 1990, dizia que era preciso olhar muito atentamente para os desenhos de Appia e Craig, porque a semelhança entre ambos era imensa. No entanto, Craig, por meio do trabalho com a técnica da gravura, eliminara da cena tudo que era desnecessário, sobra, que poderia – como na gravura – borrar a atenção do espectador. Tinha na luz sua grande aliada, assim como Appia – e os dois nunca se encontraram, o que é mais curioso, e não havia *e-mail* ou internet para que um pudesse conhecer a obra do outro.

Quando Osmar Rodrigues Cruz descreve os dois espetáculos, como visto, parece que são a mesma coisa ou muito próximos: dois praticáveis que marcam um lugar central onde ocorre uma ação distinta. E, grosso modo, o são. O que Clóvis Garcia faz é abrir espaços escultóricos onde a luz e o trabalho do ator – pedra no sapato de Gordon Craig –⁴ trabalhariam. A delicadeza da imagem (Figura 6) aponta o forte

⁴ A polêmica de Gordon Craig com os atores é notória. Ele implicava, acima de tudo, com o ator que todo dia estava emocionalmente diferente – no ensaio, por exemplo, depois de muito trabalho, o ator atingia um pico na cena. No dia seguinte, cansado, desconcentrado, esquecido, a cena não atingia o mesmo nível, o que enlouquecia Craig.

caminho que a luz percorreu neste espetáculo: como em Appia, cria estados emocionais, ajudando o espectador a projetar/receber as cenas em sua mente.

Há uma leve polêmica envolvendo a criação de cenários e figurinos de *Caprichos do amor e do acaso*. O programa do espetáculo credita os cenários (Figura 7) a Clóvis Garcia, mas não os figurinos (Figura 8). Não há menção de figurinista, aliás. Buscou-se suporte nos dois documentos mais importantes usados para este artigo: o memorial docente do Prof. Dr. Clóvis Garcia, em que ele relata tudo que fez durante a carreira, e no livro *Osmar Rodrigues Cruz, uma vida no teatro*, em que Osmar Rodrigues Cruz e a filha, Eugênia Rodrigues Cruz, detalham os espetáculos do TPS desde o início. Confirmou-se o crédito dos cenários, mas não o dos figurinos.

O mais provável é que o TPS tenha adotado, para este espetáculo da fase mais profissionalizada, o mesmo sistema de produção de fases anteriores: a utilização de acervos da Casa Teatral, em regime de aluguel, mas não há nada que confirme isso no programa também. Ficam os figurinos da Figura 8 como um excelente registro de como ter a peça no acervo museológico pode ajudar a entender a montagem original da qual fez parte, independentemente de quem assinou os trajes. Como curiosidade, fica o vestido de *O mentiroso* (Figura 9), produção de 1949 do TBC, com figurinos de: Aldo Calvo! A semelhança entre as duas peças é notória – difícil seria traçar o percurso do vestido entre 1949 e 1969.

Osmar Rodrigues Cruz explicou que o cenário foi construído no Teatro Aliança Francesa:

O Clóvis Garcia foi quem desenhou o cenário, o Jarbas Lotto o construiu, e ele foi todo pintado à mão no estilo do século XVIII por uma pessoa do Teatro Municipal. (...) A peça é leve, na aparência dócil, mas profunda, seus personagens são vivos, atuantes, apesar da fantasia que os envolve. É a análise do amor em todo o seu quadro de sentimentos, e como ele se apodera de um coração, vencendo todos os obstáculos. (CRUZ e CRUZ, 2001, pp.152-153)

Osmar Rodrigues Cruz já havia escrito sobre a cenografia de Clóvis Garcia para *Caprichos* em 1969:

Num cenário requintado de Clóvis Garcia, com um guarda-roupa de esmerado bom gosto, a comédia clássica francesa recebe ótima acolhida da crítica e um estrondoso sucesso de público que aceita plenamente esta

comédia do século XVIII. (Programa do espetáculo *Intriga e amor*, de 1969, Acervo do CDT USP).

Figura 7 – Vista parcial do cenário em gabinete de *Caprichos do amor e do acaso*. Cenografia (e figurinos?) de Clóvis Garcia. Imagem no programa do espetáculo *Intriga e amor*, de 1969.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP.

Figura 8 – Um vestido de *Caprichos do amor e do acaso*, concepção de Clóvis Garcia.



Fonte: SESI, Teatro Popular. Teatro Popular do Sesi: 25 anos. São Paulo, 1988.

Figura 9 – Cena de *O mentiroso*, no TBC, em 1949. Cenários e figurinos de Aldo Calvo.



Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura e também para o Centro Cultural São Paulo / Supervisão de Acervo/ Arquivo Multimeios.

Décio de Almeida Prado, em sua crítica ao espetáculo, destacou o fato de ser a primeira vez que o texto de Marivaux era apresentado em português no Brasil e que o Sesi prestava “inestimável serviço social – e cultural – a toda cidade de São Paulo” (CRUZ e CRUZ, 2001, p.155). Não deixa de constatar que o cenário de gabinete⁵ criado por Clóvis Garcia não era uma renovação:

Não diremos que se trata de uma revelação: nem a cenografia de Clóvis Garcia nem a direção de Osmar Rodrigues Cruz desejam renovar, oferecer uma versão inesperada e perturbadora de uma fisionomia já definida artisticamente. (*idem ibidem*)

Como veremos nos apontamentos finais deste artigo, Clóvis Garcia disse que seu cenário para *Caprichos do amor e do acaso* era estilista – que, segundo a classificação apresentada por Campello Neto, é um estilo de cenografia não realista (ou não ilusionista),

⁵ Estrutura bastante tradicional em teatro – e também na televisão – e representa, com bastante frequência, um cenário realista com três ou mais paredes e quase sempre retrata um espaço interior: de casa, escritório etc.

que se divide em teatralismo, formalismo, construtivismo, expressionismo, estilismo, simbolismo, naturalismo e sucata (*kitsch*).⁶

Campello Neto e Clóvis Garcia seriam no futuro colegas de trabalho na Universidade de São Paulo, no curso de teatro. Mas, em 1965, a parceria foi na produção de *A sapateira prodigiosa*, de Frederico Garcia Lorca, na produção do TPS. Campello Neto respondeu pelos figurinos e Clóvis Garcia pela cenografia (Figura 10), sendo que ambos receberam a seguinte crítica de Décio de Almeida Prado em *O Estado de S. Paulo* de 20 de junho de 1965:

Bonitos o cenário de Clóvis Garcia e os figurinos de Campello Neto, dando, em conjunto, aquela sensação extraordinária, ao mesmo tempo de simplicidade e de riqueza de colorido, que é a tonalidade exata para o teatro de García Lorca (CRUZ e CRUZ, 2001, p.160).

Não é pouco espaço em uma crítica: a cenografia e os figurinos sempre são relegados a segundo plano nas críticas. É muito comum encontrar em críticas entre 1900 e 1960 frases sintéticas como: “Cenário bom”, ou “guarda-roupa luxuoso”. O desenvolvimento da cenografia de algum modo obriga os críticos a rever em seus espaços de texto a importância do cenógrafo e do figurinista.

Figura 10 – Cenários de Clóvis Garcia e figurinos de Campello Neto para *A sapateira prodigiosa* de Frederico Garcia Lorca. Teatro Popular do Sesi, 1965.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP.

⁶ O livro *Introdução histórica sobre cenografia* pode ser encontrado no seguinte link: <<https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/cenografia.pdf>>. Acesso em: 09 out 2021.

Clóvis Garcia disse que sempre gostou de trabalhar junto com o diretor, “desde as leituras de mesa e isso sempre foi possível no TPS com o Osmar. Acredito ter mantido com ele uma boa sintonia”, complementando que

Na *Sapateira* fiz o cenário, mas o mérito do resultado positivo foi a reunião com o trabalho de concepção de luz do Osmar, que valorizou muito todo o visual do espetáculo. Mas o trabalho do cenógrafo é esse mesmo, estar produzindo junto ao diretor para obtenção do melhor resultado e o Osmar sempre apoiou minhas iniciativas. (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 161).

Osmar Rodrigues Cruz disse que não gostou da peça, afirmando que não foi sua melhor e nem sua pior encenação. Achou que a temática era popular, mas que falava muito diretamente ao público *espanhol*, o que talvez tenha se refletido no número de espectadores: se a peça anterior (*Caprichos*) teve 76 mil espectadores, *Sapateira* fechou com 56 mil.

Nesse sentido, quando pensou no próximo espetáculo do TPS, chegou a considerar *A falecida*, de Nelson Rodrigues, mas, temendo a censura, optou por uma peça de Molière. Para ele, “é uma redundância dizer que ele [Molière] não é popular, pois fazia as peças para agradar ao grande público” (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 161). A escolha recaiu sobre *O avaro*:

Para quem enxerga do ângulo do Harpagão, que é o avaro, a peça é um drama, mas essa é uma das peças mais bem feitas de mulher, tanto que ela é feita sempre. Nós fizemos o avaro com os cenários do Clóvis Garcia e foi um sucesso enorme. (*idem ibidem*)

A parceria entre cenógrafo – Clóvis Garcia – e figurinista – Odilon Nogueira – parece não ter funcionado tão bem quanto em *A sapateira*. Sábato Magaldi, em crítica datada de 17 de janeiro de 1966 “bate e afaga” na cenografia (Figuras 11 e 13), em que Clóvis Garcia repete o uso do gabinete e não chega a ser generoso com os figurinos (Figuras 11 e 12):

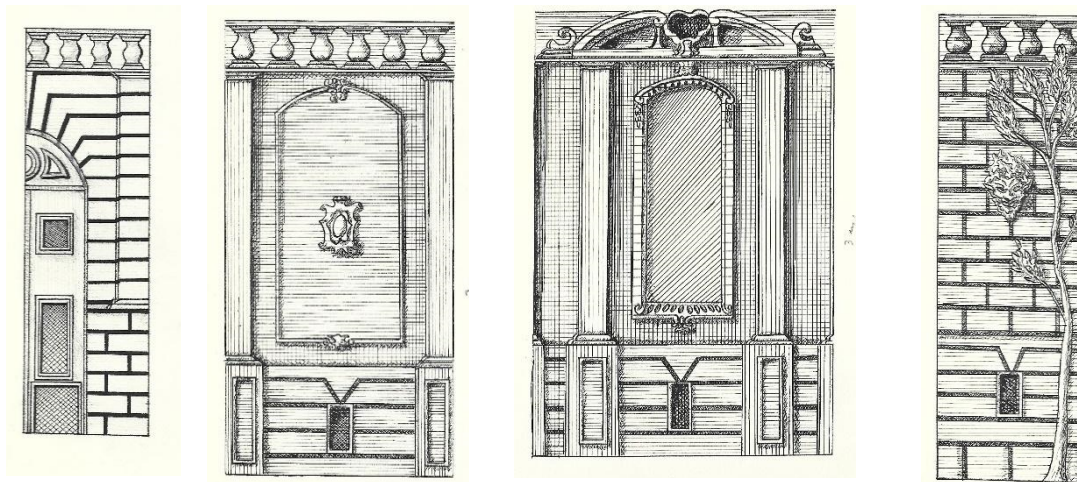
O cenário de Clóvis Garcia, baseado em gravuras antigas e plasticamente bonito, poderia retratar melhor uma casa de avaro. Os figurinos de Odilon Nogueira não foram imaginados com o mesmo gosto. (CRUZ e CRUZ, p. 2001, p. 165).

Figura 11 – Cenários de *O avaro*, de Molière. Figurinos de Odilon Nogueira. Teatro Popular do Sesi, 1966. Imagem do programa do espetáculo *Intriga e amor*, de 1969.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP.

Figura 12 – Desenhos de Clóvis Garcia para o cenário de *O avaro*, de Molière, 1966.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP e Família Garcia

Certeiro foi o crítico João Marschnner, de *O Estado de S. Paulo*, que, em 29 de janeiro de 1996, escreveu que *O avaro*, na concepção de OCR, era uma “fantasia que busca encantar um público simples, sem sofisticação, capazes de rir de situações humorísticas mesmo convencionais – melhor, talvez, seria dizer tradicionais – isso sem buscar efeitos pirotécnicos” (CRUZ e CRUZ, 2001, p.165).

O público reagiu positivamente e o número de espectadores atingiu 67.200. Um sucesso, mas impossível de ser comparado ao próximo espetáculo, *Manhãs de sol*, de Oduvaldo Vianna, que bateu 112.520 frequentadores!

Diversas situações contribuíram para o sucesso de *Manhãs de sol*, que inicialmente havia preocupado Osmar Rodrigues Cruz por estar em um teatro afastado: o Taib. Em primeiro lugar, a peça trata de uma família do interior, se passa em um quintal, e “na vida do brasileiro, era o local onde as pessoas de família passavam grande parte do dia e parece que até hoje ele tem importância no interior e em alguns bairros periféricos de São Paulo” (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 167). Um grupo de jovens chega de São Paulo para as “férias na cidade e ficam na casa vizinha de duas meninas que se apaixonam por eles” (*idem ibidem*).

O elenco foi muito acertado. Por sugestão do próprio Oduvaldo Vianna, por exemplo, Osmar Rodrigues Cruz escalou Manuel Durães, que fazia um radioteatro na Record e era sempre reconhecido no papel de um negro de 100 anos de idade. Detalhe: ele fizera a peça em 1921 e então, em 1966, estava misturado a um grupo de novos atores. Havia a banda de Genésio Arruda, dono de uma companhia de teatro muito popular, “que emprestava um colorido todo especial ao espetáculo” (*idem ibidem*). E havia a cenografia de Clóvis Garcia (Figura 14) e os figurinos de Renato Dobal (Figura 15), em parceria bem-sucedida.

Figura 13 – O quintal de *Manhãs de sol*. Cenografia de Clóvis Garcia, 1966. Imagem do programa do espetáculo *Intriga e amor*, de 1969.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP.

Osmar Rodrigues Cruz esclareceu que

os cenários eram do Clóvis Garcia, que era o cenógrafo oficial do TPS nessa época, as casas eram sobre rodas, que entravam e saíam; a peça tem 3 atos e no terceiro ato mudava o cenário, mas demorava muito porque não tinha coxia no Taib e não tinha onde esconder os carros. Mas foi um sucesso tremendo, um sucesso que eu não esperava. (CRUZ e CRUZ, 2001, p.167).

Décio de Almeida Prado, certamente tomado pelo saudosismo de tempos idos, escreveu uma crítica acolhedora em *O Estado de S. Paulo*, em 01 de setembro de 1966, que finalizava assim:

Cenários de Clóvis Garcia, com as mesmas características da direção de Osmar Rodrigues Cruz: sem pretender inovar, sem buscar a originalidade, mas com a segurança de quem conhece o terreno em que está pisando. (CRUZ e CRUZ, 2001, p.171).

Sábato Magaldi, em 31 de agosto de 1966, escreveu no *Jornal da Tarde* que os figurinos de Renato Dobal eram corretos e “cuidadosos cenários de Clóvis Garcia completam o nível apreciável da produção” (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 172).

Clóvis Garcia classificou seu cenário como teatralista, ou seja, classificada como não realista ou não ilusionista. Osmar Rodrigues Cruz declarou que “gostava do cenário, ele estava muito integrado na peça. O Clóvis acertou no cenário, como eu acertei no elenco” (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 167).

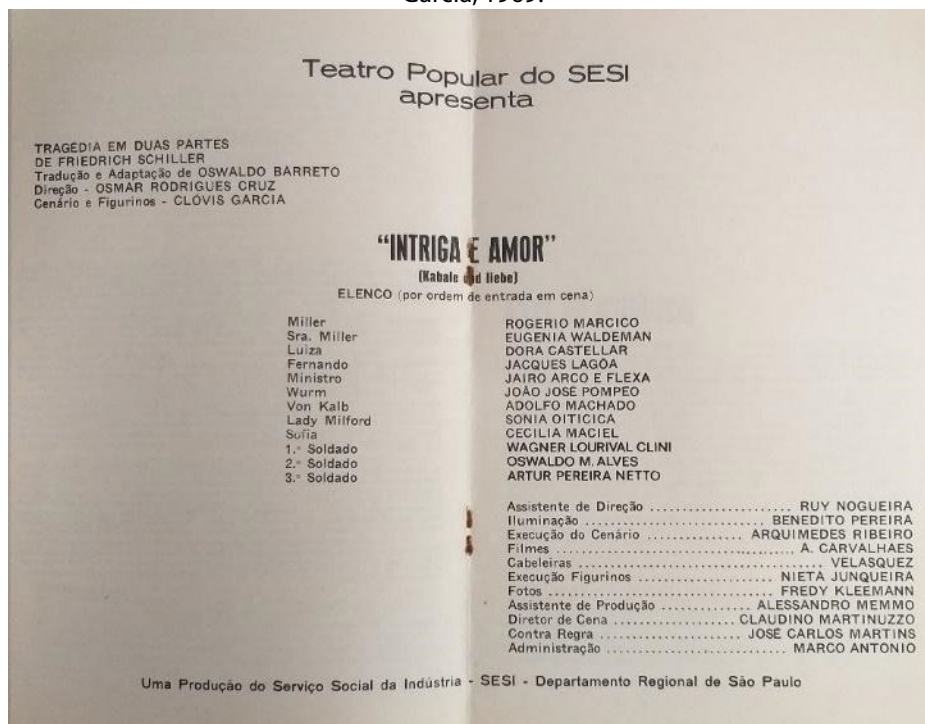
O último espetáculo de Clóvis Garcia com o TPS foi *Intriga e amor*, de Schiller, em 1969. Não foi possível ainda apurar porque ele não fez *O milagre de Annie Sullivan*, em 1967. Cenários e figurinos foram confiados a Elizabeth Ribeiro, e o sucesso de público foi sensacional: 315 mil pessoas em 750 apresentações, durante dois anos.

Clóvis Garcia contou que Osmar Rodrigues Cruz sempre apoiou suas iniciativas, como já visto, complementando que essas iniciativas muitas vezes “eram ousadas, como em *Intriga e amor*, onde utilizei um cenário construtivista, já que o tema da peça é social, embora fosse um Schiller!” (CRUZ e CRUZ, 2001, p.167).

Apesar de até este momento não ter sido possível encontrar uma imagem do cenário do espetáculo para publicação, de acordo com a classificação já previamente citada do Prof. Campello Neto, a cenografia construtivista representava a “mecanização da sociedade. Deixa exposto o sistema de construção do cenário:

escadas, engrenagens, ferro velho, ou melhor, sucata, metais e tubos. Esta linha teatral é marcada pelo geometrismo” (VIANA e CAMPELLO NETO, 2010, p. 148).

Figura 14 – Página central do programa do espetáculo *Intriga e amor*. Cenários e figurinos de Clóvis Garcia, 1969.



Fonte: Centro de Documentação Teatral, CDT/USP.

Figura 15 – Figurino de *Intriga e amor*. Cenários e figurinos de Clóvis Garcia, 1969.



Foto de Ale Catan no livro *Figurinos: memória dos 50 anos do Teatro do Sesi*, 2015, p.43, organização José Carlos Serroni.

Osmar Rodrigues Cruz não falou em construtivismo, e sim em sintetismo: “Os cenários e figurinos foram de Clóvis Garcia, que quis que os cenários fossem sintéticos, era uma montagem, como disse o Sábado, à Jean Villar” (CRUZ e CRUZ, 2001, p. 191). De fato, Sábado Magaldi, em sua crítica ao espetáculo, ao se referir ao “drama burguês” de Schiller, um Romeu e Julieta alemão – como o chamaria também Osmar Rodrigues Cruz –, disse que o TPS aderira “francamente à maneira dos teatros populares europeus, sobretudo ao antigo TPN de Jean Vilar” (*idem*, p. 195) – sem deixar de dizer que o elenco desigual comprometera a encenação.

Sábado Magaldi escreveu sobre os cenários: “Os cenários austeros e simplificados de Clóvis Garcia, que resumem em 3 praticáveis os ambientes diversos da trama, ajudam a dinâmica do espetáculo, servido por cuidada iluminação”, e complementou dizendo que “os figurinos, se observam as linhas da época, não receberam tratamento artístico” (STEEN, 2016).

O público? Parece ter sumido com a repercussão do espetáculo: dos 315 mil de *Annie Sullivan*, o número baixou para 72 mil.

Comentários finais

Clóvis Garcia foi professor de cenografia e indumentária teatral – sabe-se, claro, de que não só destes assuntos, porque era multifacetado – de diversas gerações do teatro paulistano, paulista e nacional. Além das cenografias e figurinos que desenhou, orientou trabalhos na graduação, na pós-graduação, na cultura e extensão e discutiu cenografia e figurinos em dezenas de festivais, encontros, seminários, palestras etc.

É curioso destacar que ele refletiu sobre a própria criação cenográfica, como destacamos aqui, no texto que apresentamos neste livro, “O teatro no Brasil – cenografia e indumentária”, do qual destacamos seu olhar para a própria obra:

Somente para exemplificar com a nossa experiência pessoal, nesses anos realizamos um cenário cubofuturista para *Fora da Barra*, de Sutton Vane (GTA, 1953); simbolista para *Corrupção no Palácio da Justiça*, de Ugo Betti (Grupo Teatral XI de agosto, 1954); realista-simbólico para *Um amor de bruxa*

(Bell, Book and Candle), de Van Druten (Companhia Ludi Veloso – Armando Couto, 1955); naturalista para *Três anjos sem asas (La Cuisine des Anges)* de Albert Husson (Companhia Nydia Licia – Sérgio Cardoso, 1957), formalista (appiano) para *Cidade assassinada*, de Antonio Callado (SESI, 1963); na linha de Gordon Craig para *Noites brancas*, de Dostoiévski (SESI, 1964); estilista para *Caprichos do amor e do acaso*, de Marivaux (SESI, 1964); teatralista para *Manhãs de sol* de Oduvaldo Vianna (SESI, 1966), construtivista para *Intriga e Amor* de Schiller (SESI, 1969). Como se vê, todos os estilos foram experimentados, agora de acordo com a temática do texto e a proposta do diretor. (Garcia, 2004 / ver texto até então inédito nesta mesma edição)

O objetivo principal deste artigo era justamente fazer um levantamento preliminar de todos os trabalhos cenográficos – e de figurinos – de Clóvis Garcia justamente porque é chegada a hora de ampliar esse registro. Será um bom mestrado, um doutoramento ou um pós-doutoramento? É determinante buscar como a docência e a influência do trabalho artístico de Clóvis Garcia definitivamente moldaram ou apontaram caminhos para gerações de cenógrafos e figurinistas, analisando sua produção para além do psicodrama e da crítica teatral, território mais (minimamente) explorados do que a criação cênica em sua obra.

Uma busca meticulosa – que o tempo de elaboração de um artigo não permite, mas que o de uma pesquisa mais ampla, sim – poderia revelar onde estão os desenhos de Clóvis Garcia de cenários e figurinos, dos quais parte conseguiu-se com a família. O Teatro Popular do Sesi (além de alguns figurinos) ainda deve guardar parte significativa de seu material de divulgação, bem como o Instituto Osmar Rodrigues Cruz, que guarda todo o acervo de Osmar Rodrigues Cruz. O Museu Judaico de São Paulo, que ao que parece detém o acervo do Teatro Taib, alugado pelo TPS por um bom tempo. O Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo guarda grande parte do acervo de trabalho de Clóvis Garcia.

Aliás, ao CDT, de onde partiu o convite para a inserção deste texto na obra comemorativa dos 100 anos do distinto professor, agradece-se finalmente.

Referências bibliográficas

CRUZ, Osmar Rodrigues; CRUZ, Eugênia Rodrigues. *Osmar Rodrigues Cruz: uma vida no teatro*. São Paulo: Hucitec, 2001.

GARCIA, Clóvis. Memorial apresentado à ECA/USP, 1984

MACHADO, Alvaro. *Teatro popular do Sesi: 40 anos*. São Paulo: Sesi Editora, 2004.

SERRONI, J.C. (org.). *Figurinos: memória dos 50 anos do Teatro do Sesi – SP*. São Paulo: Sesi Editora, 2015.

STEEN, Edla (org.). *Amor ao teatro: Sábado Magaldi*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. e-pub.

VIANA, Fausto; CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito. *Introdução histórica sobre cenografia – os primeiros rascunhos*. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

APRESENTAÇÃO DO TEXTO

O TEATRO NO BRASIL: CENOGRAFIA E INDUMENTÁRIA, DE CLÓVIS GARCIA

Fausto Viana

A memória é uma evocação do passado.
É a capacidade humana para reter e
guardar o tempo que se foi, salvando-o
da perda total. A lembrança conserva
aquilo que se foi e não retornará jamais.
Marilena Chaui

Há tantos e diferentes conceitos de memória que, por vezes, é difícil escolher um em que se apoiar – e, muitas vezes, é melhor ouvir o poeta Manoel de Barros e seguir memórias inventadas, “tudo que eu não invento é falso”¹. Mas há uma memória que é física, que deixa um forte registro corporal intenso e dessa não se esquece, mesmo com o passar de muitos anos. Ela de alguma forma sempre volta, e o corpo traz para a superfície sensações, cheiros, lugares... É a memória daquele instante, um conjunto de fatores que ajudam a recompor um momento.

Em 2004, eu havia preparado uma exposição nos subterrâneos do Theatro Municipal de São Paulo, em um espaço chamado Salão dos Arcos. Eram reconstruções de trajes usados em espetáculos distintos de sete encenadores do século XX, e que faziam parte da minha defesa de doutoramento na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O professor Clóvis Garcia esteve na exposição e, tempos depois, me perguntou quantas pessoas a haviam visitado: cerca de catorze mil pessoas assinaram o livro em menos de três meses, respondi.

Foi o suficiente para que ele, entusiasta do teatro, se animasse com a quantidade de pessoas atraídas por uma temática tão específica: traje de cena de espetáculos teatrais.

Passados mais alguns meses, ao final de uma reunião de professores – indicando que, provavelmente, era uma terça-feira pela manhã –, ele me convida para ir até a sua sala, no corredor da sala dos professores do Departamento de Artes

¹ Manuel de Barros, “O livro sobre nada”,

Cênicas, e me mostra um texto que escrevera sobre cenografia e indumentária. Disse ele que o escrito fora encomendado por uma instituição (se à época comentou qual era, não me lembro, em evidente lapso de *memória*) e que incluía a exposição no Municipal porque achou importante para a cenografia no Brasil!

Ora, era um grande momento de aprovação para o trabalho de um jovem pesquisador, e oferecido por um dos maiores nomes da pesquisa em cenografia no País. Guardei na memória corporal aquele texto ao lado direito de sua mesa, sobre uma pilha de papéis – melhor seria dizer pilhas de papéis, marca registrada da sala do professor. A mesa ficava entre inúmeras prateleiras de livros.

Na ocasião, não pedi para ler, mas guardei o título e o lugar onde estava. O tempo passou, e o texto, até onde pudemos apurar, nunca foi publicado. Com a sugestão da Profª Drª Elizabeth R. Azevedo de organizar esta publicação comemorativa dos 100 anos do Prof. Clóvis Garcia, o texto me veio à mente e partimos em busca dele entre os escritos do acervo do Prof. Clóvis no Centro de Documentação Teatral, e ali estava ele.

O leitor terá acesso imediato ao texto, mas descrevendo-o brevemente, ele é um panorama histórico da cenografia e da indumentária teatral no Brasil; o professor aproveitou para introduzir definições de cenografia e sua trajetória pessoal como cenógrafo e figurinista. Naturalmente, foi um esforço hercúleo já que seria impossível escrever sobre cenografia brasileira e não deixar de fora centenas de pessoas que trabalhavam com o tema no país até o ano final do recorte, 2004.

O ensaio que você vai ler a seguir ficou sendo o provável último texto escrito pelo cenógrafo e pesquisador Clóvis Garcia. É um documento único do registro de uma era e, para minha absoluta satisfação, ele finaliza seu texto citando minha exposição, tal qual havia prometido.

O teatro no Brasil – cenografia e indumentária²

Clóvis Garcia

“Para o historiador do nosso teatro, um dos aspectos mais difíceis de abordar é o que se relaciona com a cena: cenografia, indumentária, interpretação etc. E a explicação não se faz esperar. Da literatura dramática, regra geral, resta o documento direto... De outra parte, porém, só por via indireta é possível formar juízo”.³ A efemeridade da obra de arte teatral, o espetáculo, e a falta de registros ou sua pouca confiabilidade, mesmo com os modernos meios de reprodução como a fotografia, o filme e o vídeo, tornam a história da cenografia e da indumentária uma tarefa de difícil realização. Acrescente-se a isso que os principais testemunhos, dos cronistas, críticos, memorialistas, pouco se referem aos cenógrafos e figurinistas, talvez por ignorarem suas especificações ou considerarem o cenário/figurinos como atividades técnicas e não como criação artística. Ignoram que a cenografia é o tratamento do espaço cênico, elemento essencial na criação do espetáculo teatral, lembrando o que dizia Lope de Vega que, para fazer teatro, bastam um tablado, dois atores e uma paixão⁴, estando o espaço cênico configurado no tablado. Ou, se quisermos ir mais longe, Aristóteles já afirmava que “a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta”,⁵ cenografia aqui entendida como encenação, compreendendo, evidentemente, os cenários e os figurinos. Essas dificuldades explicam por que, geralmente, as histórias do teatro são apenas histórias da dramaturgia.

A cenografia, entretanto, é elemento fundamental da obra teatral tendo quatro funções: 1) estar a serviço do texto criando a ambientação histórico/geográfica, social e especialmente psicológica, prevista pelo autor; 2) estar a serviço do diretor, com quem o cenógrafo deve trabalhar em uníssono; 3) estar a serviço do ator, oferecendo-lhe o apoio (ou criando obstáculos a serem vencidos, como propunha Appia) para o seu trabalho de interpretação; 4) exercer, pela composição plástica, a função estética. É nesta última função que o cenógrafo desenvolve sua criatividade, utilizando-se das

² Procuramos manter o texto o mais próximo possível do original, com o mínimo de intervenções.

³ J. Galante de Souza, “O teatro no Brasil”, v. 2, p. 120. Rio de Janeiro: INL, 1960.

⁴ *Apud* Lucien Dubech *et al.*, *Histoire Illustrée du Théâtre*, 5v, v. 2, p. 206. Paris: Librairie de France, 1931.

⁵ Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural. Col. Os Pensadores.

linhas, cores, volumes e formas e luz, adotando um estilo. Os estilos cenográficos podem sofrer várias classificações, parecendo-nos a mais precisa a proposta por W. J. Friederich e J. H. Fraser, que dividem os estilos em dois grandes grupos, os realistas ou ilusionistas e os não realistas ou não ilusionistas. O primeiro grupo, que procura dar a ilusão da realidade, transpondo-a para o palco, compreende o realismo propriamente dito, o naturalismo e o realismo simplificado. Já no segundo grupo, que adota o conceito de que teatro é convenção, temos o teatralismo (o mais antigo, herança que nos vêm dos gregos, com telões pintados), o formalismo (ou abstrato, cubista, cubofuturista), o estilista, o expressionista, o construtivista, o simbólico (incluindo o surrealismo), aos quais acrescentamos dois estilos modernos: o sucata, enchendo o palco de materiais e objetos inutilizados, e o ambiental, que aproveita um ambiente pré-existente, como a cidade ou um velho casarão.

O Teatro Brasileiro somente contou com edifício especial a partir do século XVIII. Assim, antes disso, os espetáculos eram realizados em salões, igrejas e, especialmente, em tabladados erguidos nas ruas ou praças. A cenografia somente poderia ser constituída por telões pintados quando não utilizava o próprio ambiente, a floresta ou a fachada de um prédio – cenografia ambiental, retomada no século XX como grande novidade, conforme veremos adiante. Quanto aos acessórios, também eram bastante simples, além de recursos ingênuos, como representar a lua por meio de um ator segurando uma lanterna (o que devia ser moda naquela época, pois Shakespeare lança mão desse recurso em *Sonhos de uma noite de verão*, na montagem dos artesões).

Esse estilo de cenografia teatralista permaneceu em nosso teatro até o século XX, com a utilização de cenários-padrões, servindo para qualquer montagem. Assim, era comum até mesmo depois de 1930 que o maquinista do teatro perguntasse ao diretor de uma companhia recém-chegada onde se passava o primeiro ato e, ao obter a resposta de que era em uma sala, gritava ao seu auxiliar: “desce um gabinete”. E então lá vinha dos urdimentos uma cena de telões pintados configurando uma sala, sem dúvida descendentes bastardos dos *katablematas* e *periactos* gregos. “E o segundo é num jardim”, avisava o diretor. “Desce o terceiro ato da *Aída*”, gritava o maquinista. Essa cenografia padrão, coringa, servindo para qualquer peça, drama ou comédia, e, portanto, ignorando suas funções na criação do espetáculo teatral, ainda sobreviveu à grande renovação do teatro brasileiro, iniciada nos anos 1940.

Quanto aos figurinos, ficavam por conta dos atores, e assim dá para ter uma ideia da diversidade e das contradições de estilo da indumentária de uma encenação. Nos anos 1940, surgem movimentos inovadores da montagem teatral, aproveitando as lições das grandes correntes europeias de teatro iniciadas no final do oitocentos e que ainda não haviam chegado ou sido adotadas pelo nosso teatro. No Rio de Janeiro, depois das tentativas do Teatro de Brinquedo (1927), temos Os Comediantes e o Teatro do Estudante, responsáveis por duas montagens históricas que são marcos na nossa revolução cênica, *Vestido de noiva* e *Hamlet*, respectivamente, sem esquecer as encenações da Cia. de Dulcina-Odilon e dos Artistas Unidos, já inovadoras quanto à escolha do texto, a proposta de direção criativa e cenografia e figurinos específicos da montagem. Em São Paulo, depois da experiência castrada pela censura de Flávio de Carvalho, com *O bailado do Deus morto*, com cenografia de Oswaldo Sampaio, dois grupos foram os responsáveis pelos novos ventos que sopraram em nosso Teatro: Grupo de Teatro Experimental (GTE), de Alfredo Mesquita, e Grupo Universitário de Teatro (GUT), de Décio de Almeida Prado, com cenógrafos como Wash Rodrigues, Noêmia, Hilda Weber e especialmente o pintor Clóvis Graciano, de quem temos a foto de um excelente cenário cubista para *Fora da Barra*, de Sutton Vane, direção de Alfredo Mesquita (1944). Desse pintor/cenógrafo temos ainda as fotografias de um cenário e figurinos formalistas para *Os pássaros*, de Aristófanes, para o Grupo de Teatro Experimental, com direção de Alfredo Mesquita (1945), e outras para *Irmão das almas*, de Martins Penna para o GUT, com direção de Décio de Almeida Prado (1946).

Infelizmente, pelo que pudemos verificar, Clóvis Graciano somente teria outra boa oportunidade na cenografia brasileira em 1954, para o Ballet do IV Centenário. Desses dois grupos, pode-se dizer que propiciaram a criação do TBC.

Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, estreou em 23 de novembro de 1943, ocasionando um terremoto pelo texto de inspiração expressionista, pela direção de Ziembinski, refugiado da Polônia com destino a Nova York, mas que aqui criou novas raízes, e interpretação, ambas declaradamente expressionistas. E, fundamentalmente, pelo cenário de Santa Rosa, com seus três níveis: da realidade, da memória e da alucinação. Aliás, Os comediantes, contando com o grande cenógrafo Santa Rosa, deram grande contribuição ao desenvolvimento de nossa cenografia com os excelentes cenários de *A verdade de cada um*, de Pirandello (1940) – sendo certo que essa

peça foi remontada em 1941 com cenários de Bellá Paes Leme, outra excelente cenógrafa e figurinos de Aduino Filho – e, em 1944, tivemos o impressionante cenário, com seus panejamentos, para *Pelleas et Melisande*, de Maeterlink, o expressionista cenário de cena simultânea para *Desejo*, de O'Neill e o estilista para *A rainha morta*, de Montherlant, em 1946, espetáculos dirigidos por Ziembinski.

O Teatro do Estudante, com a excepcional e surpreendente montagem de *Hamlet*, revelando um dos maiores atores de nosso teatro, Sérgio Cardoso, nos mostrou pela primeira vez um cenário com uma grande escadaria, seguindo as propostas de Adolphe Appia e que posteriormente seria adotada por Svoboda em sua montagem de *Édipo rei*. Passada a surpresa inicial, o cenário passou a ser admirado por sua funcionalidade e beleza plástica, sendo posteriormente imitado. Pernambuco de Oliveira se tornaria um dos nossos maiores cenógrafos.

Em São Paulo, a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, apesar das inevitáveis exceções, estabeleceria um padrão de excelência na escolha do texto, na concepção do espetáculo pelo diretor, na interpretação, no projeto e na realização dos cenários e figurinos. A importação de diretores italianos e a vinda de cenógrafos estrangeiros fizeram com que os anos 1950 fossem um momento fecundo de realizações artísticas e, ao mesmo tempo, uma escola sobre como fazer montagens integradas e coerentes em todos os elementos criadores do espetáculo. Na cenografia e figurinos, tivemos a presença de Aldo Calvo, um dos grandes nomes do nosso teatro (que salvaria a cenografia do Ballet IV Centenário) e a quem ainda não se fez a devida justiça. Somente seus cenários para as duas *Antígonas*, de Sófocles, e *Anouilh*, este último com um grande painel fotográfico de ruínas, aproveitando as lições de Piscator, lhe concederiam lugar de destaque no teatro brasileiro. Bassano Vacarini, Mauro Francini, Túlio Costa, Maurice Vaneau, Sérgio Cardoso, Bellá Paes Leme, Darcy Penteado, Clóvis Graciano e, depois, Gianni Ratto, Maria Bonomi, Cyro Del Nero e outros mais fizeram do TBC uma verdadeira escola de cenografia e indumentária, não podendo ser esquecido o nome de Carlos Giacheri, não somente cenógrafo, mas também um grande maquinista.

A década de 1950 foi realmente um grande momento da cenografia. No Rio, O Tablado, a contar de 1951, sob o comando de Maria Clara Machado, passa a ser um celeiro não somente de atores, mas também de cenógrafos e figurinistas. Suas montagens se sucedem com cuidado artístico e funcional no tratamento do espaço cênico, por mais

limitado que fosse. Os cenários de Eros Martim Gonçalves, diretor e cenógrafo – que, posteriormente, dirigiria com grande eficiência o Departamento de Teatro da Universidade Federal da Bahia –, foram uma grande contribuição para nossa cenografia, bastando lembrar o tratamento do espaço cênico nas montagens de *A escola de viúvas*, de Cocteau; *Todo mundo e ninguém*, de Gil Vicente; e *Sganarello*, de Molière, todos de 1952, e *A sapateira prodigiosa*, de Garcia Lorca (1953), na qual Kalma Murtinho iniciava sua brilhante carreira de figurinista. Em 1955 tivemos um marco importante no teatro para crianças e adolescentes com a estreia de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, com cenário de Napoleão Moniz Freire e figurinos de Kalma Murtinho. Desde então, *Pluft, o fantasminha* não deixou de estar em cartaz todos os anos em algum ou vários teatros do Brasil. Merecem menção ainda os cenários de Bellá Paes Leme e o surgimento de dois excelentes cenógrafos, Anísio Medeiros, com criação da cena para *A sombra do desfiladeiro*, de Synge (1956), e Arlindo Rodrigues, com um trabalho para *Barrabás*, de Ghelderode (1963).

As comemorações pelo IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo, em 1954, seriam uma grande oportunidade para a cenografia brasileira. Mas, na parte teatral, o programa aprovado foi absolutamente modesto. Restaria o Ballet do IV Centenário, para o qual se importou um renomado *Maître* de Ballet: Aurélio Millos, que criou dezessete excelentes coreografias, contando com ótimos bailarinos, entre veteranos e principiantes, selecionados por concurso. Para a cenografia e figurinos, entretanto, que seria uma grande oportunidade para os artistas brasileiros, decidiu-se contratar pintores famosos, ou por ignorar a especificidade da elaboração de cenários ou por certo triunfalismo, o calcanhar de Aquiles dos planos para as comemorações. Ora, na história do Teatro, em todos os momentos em que, pela confusão entre duas expressões de Artes Plásticas, se encarregou pintores da cenografia os resultados não foram dos mais brilhantes. Já na Renascença italiana, os cenários de Rafael, Michelangelo, Peruzzi ficaram na sombra histórica de Serlio, Palladio, Aleotti, Torelli e Sabbattini, conhecedores da arquitetura teatral e da função do espaço cênico. Também a colaboração do grupo Nabis, Maurice Denis, Vuillard, entre outros, com o Teatro de Arte de Paul Fort não resultou em um sucesso maior.

Com a exceção dos Ballets Russos, em 1908, com os pintores-cenógrafos Bakst, Golovin e Benoit, as experiências do século XX não resultaram bem. Exemplo disso foi a moda no início dos anos 1920, dos pintores de renome se dedicarem à cenografia.

Pelos desenhos e algumas fotos disponíveis, com exceção de Picasso, os trabalhos de Delaunay (1923), Fernand Léger (1923), Picabia (1924), Mondrian (1926) e outros, foram muito pouco teatrais, prejudicando, inclusive, o trabalho dos atores. Assim, a história não recomendava o critério de encarregar pintores da cenografia do Ballet. Felizmente foi contratado para o Ballet o excelente cenógrafo italiano, já no Brasil para o TBC, Aldo Calvo. Com profundos conhecimentos de cenografia e maquinismo teatral, Calvo transformou em cenários de três dimensões os quadros plásticos em duas dimensões enviados pelos pintores, claro que com a exceção dos que já tinham experiência em cenografia. Os cenários, que São Paulo viu apenas no ano seguinte – pois o Teatro Municipal, por falta de visão e excesso de burocracia, permaneceu em obras (sem contar os espetáculos improvisados na quadra de esportes do Pacaembu), e o Ballet estreou no Rio de Janeiro pela tradução para o palco feita por Aldo Calvo –, resultaram em belas composições plástica, funcionais, o que não se pode dizer dos figurinos, que, hoje, nos parecem de gosto duvidoso. Eis os cenários e figurinos, com seus autores, sendo todos coreografados por Aurélio Millos, e dos quais existem desenhos originais e fotografias, salvos da destruição dos arquivos do Ballet:

Irene Ruchti
As quatro estações, com música de Verdi

Oswaldo de Andrade Filho
Bolero, de Ravel

Flávio de Carvalho
Cangaceira, de Camargo Guarnieri

Toti Scialoja
Caprichos, com música de Stravinsky

Santa Rosa
Deliciae Populi, música de Casella

Noêmia Mourão
Fantasia brasileira, de Souza Lima

Aldo Calvo
Ilha Eterna, de Bach

Eduardo Anahory
Indiscrições, música de Jacques Ibert

Di Cavalcanti
Lenda do amor impossível, de Di Cavalcanti e Aurélio Millos

Aldo Calvo
Loteria Vienense, de Strauss

Quirino da Silva
No vale da inocência, música de Mozart

Heitor dos Prazeres
O guarda-chuva, de Mignone

Lasar Segall
O mandarim maravilhoso, de Béla Bartók

Portinari
Passacaglia, música de Bach

Burle-Marx
Petrouchka, de Stravinsky

Darcy Penteado
Sonata da Angústia, de Béla Bartók

Clóvis Graciano
Uirapuru, de Villa-Lobos

O resultado dos cenários e figurinos do Ballet do IV Centenário teve tal repercussão que a I Bienal de Artes Plásticas de Teatro, realizada em 1957 no contexto da IV Bienal de São Paulo, reservou-lhes uma sala especial, onde estiveram presentes quase todos os participantes daquele evento, com exceção de Candido Portinari e Toti Scialoja. Essa primeira Bienal, além das representações estrangeiras, apresentou um amplo panorama da cenografia e indumentária do nosso teatro, com trabalhos de Bellá Paes Leme (4), Athos Bulcão (1), Flávio de Carvalho (3), Tullio Costa (5), Benet Domingo (2), Antonio Lopes de Faria (5), Milton Fernandes (1), Mauro Francini (4),

Napoleão Moniz Freire (4), Clóvis Garcia (3), Martin Gonçalves (2), Irênio Maia (4), Luciano Maurício (1), Anísio Medeiros (2), Oscar Niemeyer (1), Nilson Pena (3), Dirceu Perez (1), Darcy Penteado (7), Gianni Ratto (2), João Maria dos Santos (2), Maria Celina Simon (1), Eduardo Suhr (2), Washington Junior (2), Carlos Perry (2); e *hors-concours*, Aldo Calvo e Sansão Castelo Branco. Figurinistas também apresentaram seus trabalhos: Germana de Angelis, Willy de Castro, Clara Heteny, Kalma Murtinho, Luciana Petrucelli, Heitor Ricco, Odette Santos, Renée Toso Wells. No setor de arquitetura teatral, foi exposto o projeto do Teatro Castro Alves, de Salvador-BA, de autoria de José Bina Fonyat Filho e Humberto C. Lopes. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro contou com sala especial, com os trabalhos de Eurico Bianco, Sansão Castelo Branco, Mario Conde, Helmuth Noetzved, Fernando Pamplona, Enrique Peycere e Tomás Santa Rosa.

A II Bienal das Artes Plásticas de Teatro, junto à V Bienal de São Paulo, em 1959, apresentou dezenove cenógrafos e figurinistas, a maioria já participante da I Bienal, com o acréscimo de Sérgio Cardoso, Joel Lopes de Carvalho, Margari Costa, Beatriz Lander Tanaka, Júlia van Bogger, Michel Weber e Bassano Vaccarini.

Já a III Bienal das Artes Plásticas do Teatro, no âmbito da VI Bienal de São Paulo, em 1961, também contou com vários participantes anteriores, com outros estreantes na exposição, como Cyro Del Nero – que ganharia o prêmio da Bienal –, Elisabeth Kossowski, Nelson Leirner, Thamar de Letay, Lúcio Menezes Santos, Flávio Phebo, Ana Letyia, Eduardo Badia Vilató e Waston Júnior. Essa Bienal, entretanto, caracterizou-se pelo importante setor da arquitetura, apresentando os projetos de José Maria Whitaker Assunção, para a sede e o teatro do Serviço Nacional de Teatro em São Paulo, no local do antigo Cine Broadway, depois ocupado por edifício de apartamentos para militares; de Irineu Breitman para o Teatro de Equipe de Porto Alegre/RS; de Oscar Niemeyer para o Teatro Nacional de Brasília; de Igor Sresnewsky, projetos de acústica; de José Walter Toscano e José Caetano de Melo Filho para o Teatro de Assis/SP; de Oswaldo Correa Gonçalves, Júlio Katinski, Abrahão Sanovicz e Aldo Calvo para o Teatro Municipal de Santos/SP; Helio Ferreira Pinto para o Palácio das Artes de Belo Horizonte/MG.

Infelizmente as Bienais de Artes Plásticas não tiveram continuidade e somente em 1989, na XX Bienal de São Paulo, tínhamos uma exposição de Teatro, organizada pelo CPT (Centro de Pesquisas Teatrais ligado ao SESC de São Paulo e dirigido por Antunes Filho) e

depois, na Bienal seguinte, em 1991, tínhamos uma instalação cenográfica de J. C. Serroni, Adriano Guimarães, Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira.

As décadas de 1950 e 1960 foram das mais importantes para nosso Teatro, bastando lembrar o período áureo do TBC, a Companhia Delmiro Gonçalves, a Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso, o Teatro Cacilda Becker, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Teatro de Maria Della Costa e a explosão do teatro amador em São Paulo. No Rio de Janeiro, a atuação continuada do Tablado, a Companhia Tônia-Celi-Autran e o Teatro dos Sete. Nesse período, o Teatro se desenvolve também nos outros estados, especialmente em Pernambuco e Paraná.

Na área da cenografia, é um tempo de grandes experiências e procura de novos caminhos, tentando recuperar o atraso com relação às inovações do teatro europeu. Somente para exemplificar com a nossa experiência pessoal, nesses anos realizamos um cenário cubofuturista para *Fora da Barra*, de Sutton Vane (GTA, 1953); simbolista para *Corrupção no Palácio da Justiça*, de Ugo Betti (Grupo Teatral XI de agosto, 1954); realista-simbólico para *Um amor de bruxa (Bell, Book and Candle)*, de Van Druten (Companhia Ludi VelosoArmando Couto, 1955); naturalista para *Três anjos sem asas (La Cuisine dès Anges)*, de Albert Husson (Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, 1957); formalista (appiano) para *Cidade assassinada*, de Antonio Callado (SESI, 1963); na linha de Gordon Craig para *Noites brancas*, de Dostoiévski (SESI, 1964); estilista para *Caprichos do amor e do acaso*, de Marivaux (SESI, 1964); teatralista para *Manhãs de sol*, de Oduvaldo Vianna (SESI, 1966); construtivista para *Intriga e amor*, de Schiller (SESI, 1969). Como se vê, todos os estilos foram experimentados, agora de acordo com a temática do texto e a proposta do diretor.

Em São Paulo, no TBC, podemos destacar Bassano Vaccarini, com o cenário para *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello; e, com Carlos Giachieri, *Entre quatro paredes*, de Sartre; Aldo Calvo e Bassano Vaccarini para *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida (1948); só Aldo Calvo: *Nick Bar, O mentiroso*, de Goldoni, *A dama das camélias*, de Dumas Filho; só Bassano: *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde, *Anjo de pedra (Summer and Smoke)*, de Tennessee Williams, e *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida, todos nos anos 1950. Ainda nessa década, criaram cenários para o TBC: Noêmia para *Arsênico e alfazema*, de Kesselring. Mauro Francini com *Na terra como no céu, A desconhecida de arras*, de Salacrou, *Leito nupcial*, de Jan de Hartog, *Mortos sem sepultura*,

de Sartre, *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, *Volpone*, de Ben Jonson, *A Casa de chá do luar de agosto*, de Túlio Costa, e para *A ronda dos malandros*, de John Gay. Gianni Ratto para *Nossa vida com papai*; Maurice Vaneau para *As provas do amor*, de João Bettencourt. E nos anos 1960 Cyro Del Nero para *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Almas mortas*, de Gogol, *A escada*, de Jorge Andrade. Maria Bonomi para *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, *Yerma*, de Garcia Lorca. Darcy Penteado com *Um gosto de mel*, de Shelagh Delaney e, até mesmo, uma experiência de Franco Zampari, o criador do TBC, para *Patate*, de Marcel Achard. Criaram figurinos, entre outros, Aldo Calvo, Kalma Murtinho, Luciana Petrucelli, Odilon Nogueira, Clara Heteny e Napoleão Moniz Freire, também cenógrafo.

Nas outras novas e destacadas companhias, tivemos a estreia de importantes cenógrafos, que depois tiveram uma brilhante carreira, como Irênio Maia, na Companhia Delmiro Gonçalves. No Arena, depois de um princípio em que só se encontra registro de figurinistas, como Willis de Castro, Alfredo Mesquita, Edgar Koetz, Ded Boubonnais, ainda na década de 1950, começam a surgir cenógrafos, agora acostumados, juntamente com os diretores, ao novo espaço. Flávio Império, iniciando os anos 1960, realiza cenários e figurinos para *Pintado de alegre*, de Flavio Migliaccio, e para *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis, em 1961 para *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht (1962), e *O melhor juiz, o rei*, adaptação de Lope da Vega. Em 1963, Paulo José projeta cenários e figurinos para *A mandrágora* e *O inspetor geral*. José de Anchieta para *O círculo de giz caucasiano*, Marcos Weinstock para *La Moschetta*, *Teatro-Jornal*, *A resistível ascensão de Arturo Ui* e *Doce América*. Nos anos 1960, o Arena realiza uma série de experiências (especialmente depois do show *Opinião*), *Arena canta Bahia* (1965), *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), com cenografia formalista, num tratamento austero do espaço cênico.

O Teatro Oficina inicia sua brilhante trajetória nesse período, inovando não somente na escolha do repertório, no estilo de encenação e interpretação, com experimentações que vão de Stanislavski a Brecht, mas também no espaço cênico, na cenografia e na indumentária. A modificação da relação palco-plateia, implementada pelo arquiteto Joaquim Guedes, também cenógrafo, na reforma depois do incêndio – adotando a forma de o espaço de representação ficar ao longo de duas plateias laterais, chamada por alguns de palco-sanduíche e, por outros, a de nossa preferência,

de espaço paralelo – foi novidade para nosso teatro. Na verdade, essa relação foi criação medieval, primeiro dentro da igreja e, depois, na praça pública e já havia sido retomada nos anos 1920 na famosa montagem da Universidade de Pasadena, na Califórnia, EUA, e que agora é a forma permanente do Teatro Oficina, na proposta da arquiteta Lina Bo Bardi. Ela foi uma das importantes cenógrafas do Oficina no final dos anos 1970, bastando lembrar o famoso cenário para *Na selva da cidade*, de Brecht. Outros cenógrafos que contribuíram para a excelência do Oficina nesse período foram Napoleão Moniz Freire, com cenário e figurinos para *A vida impressa em Dólar*, Flávio Império, desenvolvendo sua brilhante carreira com cenários e figurinos, entre outros, para *Um bonde chamado desejo* (1962), *Andorra* (1964) e *Os inimigos* (1966). Anísio Medeiros, Hélio Eichbauer, Marcos Flackman e Joel de Carvalho são outros cenógrafos que contribuíram para o alto nível artístico atingido pelo Oficina nos anos 1960.

No Rio de Janeiro, a Companhia Tônia-Celi-Autran, egressa do Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo, iniciou sua fecunda vida nos anos 1950, tornando-se um marco na história do nosso Teatro. Nessa primeira década, cenógrafos já conhecidos ou iniciantes, puderam criar excelentes cenários e figurinos. Aldo Calvo para *Otelo* (1956), de Shakespeare, encabeça, com justiça, a lista que conta com cenógrafos e figurinistas que contribuíram para a evolução e a qualidade artística do teatro brasileiro. Assim, tivemos Darcy Penteado, Luciano Maurício, Túlio Costa, Napoleão Moniz Freire, Glauco Rodrigues, Ded Bourbonnais, Joel de Carvalho, Arlindo Rodrigues e essa excelente cenógrafa e figurinista, felizmente ainda em atividade neste ano de 2004,⁶ Maria Bonomi. Em 1960, a cenógrafa Laura Lessa comparece com um belo cenário para *Dois na gangorra* e a seguir tivemos novamente Aloísio Magalhães, Túlio Costa e Glauco Rodrigues. Foi uma companhia que teve importante participação no desenvolvimento da cena nacional. Quanto à atuação do Tablado, já nos referimos anteriormente.

Voltando a São Paulo, Gianni Ratto, não somente como cenógrafo e figurinista – atividades que já lhe haviam granjeado merecida fama no teatro europeu –, mas também como diretor, teve uma atuação no Teatro Maria Della Costa que orientaria e incentivaria muitos jovens artistas nacionais. *O canto da cotovia*, de Anouilh, e *Depois da queda*, de Arthur Miller, são espetáculos que bastariam para, em qualquer parte do

⁶ Ano em que este texto foi escrito. (N. do E.)

mundo, consagrar seus criadores.

Sérgio Cardoso e Nydia Licia, ao deixarem o TBC, criaram a própria companhia e arrendaram um velho teatro no bairro da Bela Vista, tradicionalmente conhecido como Bixiga, o antigo Esperia, transformado em cinema “poeira” e depois fechado. Com uma reforma substancial, surge o novo Teatro Bela Vista, que seria sede de grandes espetáculos e onde realizariam seus cenários, entre outros, Eduardo Suhr (já famoso na Europa) para *Hamlet* (1956), de Shakespeare, Irênio Maia para *A raposa e as uvas* (1956), de Guilherme de Figueiredo, e *O soldado Tanaka* (1959), de Georg Kaiser, e o próprio Sérgio Cardoso para a nova montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, completamente diferente do cenário de Santa Rosa, mas igualmente funcional.

Também como um dos muitos “filhos” do TBC, Cacilda Becker, juntamente com Walmor Chagas, organizaria sua própria companhia, passando a ocupar o auditório da Federação Paulista de Futebol, transformado em teatro. Ali seriam apresentados cenários de qualidade, devidos a alguns dos nossos melhores cenógrafos, como Cyro Del Nero para *Raízes*, de Arnold Wesker; Joaquim Guedes, o arquiteto da segunda reforma do Teatro Oficina, para *Rinocerontes*, de Ionesco; Flávio Império para *Andorra*, de Max Frisch; Maurice Vaneau para *O reco-reco*, de Charles Dyer; Ded Bourbonnais para a nova encenação de *Mary Stuart*, de Schiller; e Gianni Ratto para a também nova montagem de *Gata em teto de zinco quente*, de Tennessee Williams. Em encenações de companhias não permanentes tivemos um belo e funcional cenário de Domingos Fuschini para *Velhos marinheiros*, adaptação da novela de Jorge Amado com a direção de Ulisses Cruz e Irineu Chamiso Júnior, um expressivo cenário para *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*, sobre a temática da greve operária de 1917, talvez a primeira greve de trabalhadores em São Paulo. Ambos os espetáculos do início da década de 1980, mas ligados à anterior.

Voltemos aos anos 1960 e 1970, período obscuro da cultura brasileira (e também os anos obscuros de outras áreas culturais, sociais e políticas).

Com a repressão policialesca e a censura, a prisão e o exílio ou a morte de vários de seus artistas mais importantes, bastando lembrar o desaparecimento, até hoje não explicado, de Heleny Guariba, o exílio de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, entre tantos, o teatro deveria ter sofrido uma forte recessão. Surpreendentemente,

apesar das peças proibidas, o Teatro teve um grande desenvolvimento e conseguiu, enganando a censura, ignorante e burra como todas as censuras, constituir-se numa grande e forte trincheira de resistência à ditadura militar. É a época de *Opinião* e dos *Arena conta*. As companhias aprenderam a driblar a censura, e os críticos tiveram que estabelecer uma autocensura para não alertar os repressores de então. Com o recrudescimento das atividades teatrais de resistência, a cenografia deveria ter um grande desenvolvimento. Entretanto, os movimentos teatrais dos anos 1960, de caráter revolucionário, especialmente os grupos norte-americanos como o Living Theatre, o Bread and Puppet Theatre, o Open Theatre, o Black Theatre, o Teatro dos Ticanos, propondo uma encenação pobre e relançando a moda das chamadas “criações coletiva”. Proposta essa mal digerida pelos nossos grupos teatrais, especialmente os conjuntos estudantis, que sempre foram o celeiro do nosso teatro profissional e vanguardista, e que reduziram a ação dos cenógrafos e figurinistas. Todo mundo passou a realizar cenários e indumentária para os espetáculos teatrais com resultados medíocres.

Mas a grande força que o teatro adquire, em sua posição de resistência, como uma trincheira na luta pela democracia, faz com que a atividade teatral se destaque também em outros estados brasileiros, fora do eixo Rio–São Paulo, tornando-se visível para todo o país. O projeto Mambembe, compreendendo o Mambembinho, de teatro para crianças e adolescentes, e o Mambembão, para adultos, veio trazer essa visibilidade para primeiro plano, resultando num proveitoso intercâmbio de experiências e conhecimentos, especialmente pelo fato de as montagens de vários estados se basearem no aproveitamento do folclore regional.

Antes, porém, de nos chegarem os espetáculos das várias cidades brasileiras, haviam se tornado conhecidos alguns trabalhos teatrais e, em consequência, o nome de cenógrafos e figurinistas. Assim, em Minas Gerais, trabalha nesse momento o excepcional cenógrafo Raul Belém Machado, com cenários e figurinos para *O bom soldado Svejk*, de J. Hasek com adaptação, inclusive, de Piscator e Brecht, *Fala baixo senão eu Grito*, de Leilah Assumpção, *Galileu Galilei*, de Brecht, que seriam premiados pela Associação Mineira de Críticos Teatrais, dentre outros. Raul Belém Machado, que chegaria a ser diretor artístico do Palácio das Artes de Belo Horizonte por seus profundos conhecimentos de cenografia (foi com ele que aprendemos os diferentes

conceitos de espaços positivo e negativo do ponto de vista do diretor, do ator e do cenógrafo) e por sua criatividade artística, teria sido um nome de repercussão nacional se não tivesse ficado fiel a sua Belo Horizonte.

Em Pernambuco, os novos ventos que enfunavam as velas do teatro brasileiro tiveram efeito fecundante. Dois grupos se destacaram na produção cênica, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), o mais antigo, formado fundamentalmente pela família Oliveira sob a direção firme de seu chefe, Valdomiro de Oliveira, homem integral do teatro, e o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), dirigido por Hermilo Borba Filho, estudioso da cultura popular (são dele os livros sobre espetáculos populares do Nordeste e sobre o Mamulengo, teatro popular de bonecos), dramaturgo (entre outras peças uma excelente *Electra no circo*), diretor, crítico teatral, romancista e profundo intelectual. Sua passagem por São Paulo, onde morou durante alguns anos, foi marcante.

Dos cenógrafos pernambucanos, podemos destacar Lula Cardoso Alves, para, entre outros, *O urso*, de Tchekhov (TEP), Martim Gonçalves (vindo do Rio passando pela Bahia) com cenários e figurinos para *Édipo rei*, de Sófocles (TEP), Janice Lobo, prêmio de melhor cenógrafo em 1954, pela Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco e Aloísio Magalhães (TEP), Hélio Moreira, que se tornaria professor de cenografia da Universidade de Pernambuco, Francisco Brennand trabalhando para um novo grupo, o Teatro de Arena do Recife, Heráclito Campello que, ao se transferir para São Paulo, se tornaria um dos melhores cenógrafos do teatro paulista, conhecido como Campello Neto. Antonio José, autor da primitiva cenografia do famoso espetáculo anual da *Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, no município do Brejo da Madre de Deus, no interior pernambucano. Destaque especial merece Vitor Moreira, oriundo do TAP e autor da construção espetacular da Nova Jerusalém, com suas muralhas, que abrigam os serviços, com nove palcos, onde se desenrolam as cenas da *Paixão* para um público calculado estimado de quatro mil pessoas por sessão em todos os dias da Semana Santa. A cidade cenográfica, projetada por Vitor Moreira, se tornou o grande palco a céu aberto desde 1968, lembrando os espetáculos ao ar livre com milhares de espectadores, rememorando os espetáculos cívico-teatrais da Revolução Francesa e, depois, na Rússia, comemorativos da Revolução Bolchevista.

Ainda nos anos 1970, Ruth Escobar, além dos Festivais Internacionais de Teatro,

promoveu a vinda de Victor Garcia, diretor argentino radicado na França, hoje falecido, a quem devemos dois espetáculos excepcionais, especialmente quanto à concepção do espaço cênico. *Cemitério de automóveis*, junção de pequenas peças de Arrabal, foi montada em uma espécie de oficina adaptada, com um cenário espetacular na forma elisabetana, com o espaço posterior ocupado por um monte de sucata de velhos carros e o espaço anterior, na forma fálica, simbólica do erotismo do espetáculo, rodeada pelos espectadores por três lados. Todo esse espaço era circundado por uma passarela, por onde corriam intérpretes; com direção, cenografia e figurinos de Victor Garcia, a montagem causou surpresa e sensação, tornando-se uma proposta renovadora das concepções de espaço cênico.

Outra montagem revolucionária do Teatro Ruth Escobar foi a do *Balcão*, de Jean Genet, espaço cênico de Vladimir Pereira Cardoso. Utilizando-se do espaço vertical, Vladimir derrubou paredes do Teatro Ruth Escobar e construiu um cilindro com três anéis de espectadores, as cenas se desenvolvendo em trapézios, em cordas, numa plataforma elevatória e numa passarela helicoidal, suspensa no espaço oco do cilindro. O resultado foi tão criativo, funcional e estético, que a montagem se tomou a única encenação brasileira a constar no livro de Denis Bablet, *Les Revolution Scenique du XX^{ème} Siécle*. Aliás, o premiado cenógrafo Vladimir Pereira Cardoso teria uma produção de valor no Teatro Ruth Escobar, com cenários para *O casamento do senhor Mississipi* (1965), de Dürrenmatt, figurinos de Ugo Castellani (1966), *As fúrias*, de Rafael Alberti, *Júlio César*, de Shakespeare, *Lisístrata* (1969), de Aristófanes, com figurinos de Ninette van Vüchelen e *Os monstros*, de Denoy de Oliveira. Também um espetáculo notável, um dos mais belos que vimos no teatro brasileiro, foi *A viagem*, adaptação de Carlos Queiroz Telles; de *Os lusíadas*, de Camões, direção de Celso Nunes, já no início dos anos 1970, com cenografia e figurinos de Hélio Eichbauer. Ocupando todos os andares do Teatro Ruth Escobar, começando no porão, que seria a Idade Média, subindo, junto com o público, para o andar superior, que seria a Renascença, onde um praticável em balanço, de grande efeito, representava o barco de Vasco da Gama; a cenografia foi um dos grandes méritos da montagem. Hélio Eichbauer fora também cenógrafo e figurinista, na linha tropicalista, de *Rei da vela*, de Oswald de Andrade, famoso espetáculo do Teatro Oficina em 1967.

Ainda dois espetáculos devem ser citados: *Morte e vida severina*, de João Cabral

de Melo Neto, direção de Silnei Siqueira para o TUCA (1965), que obteve grande sucesso em sua excursão europeia, especialmente no Festival de Avignon (a única montagem brasileira estudada na coleção *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 2), com cenários e figurinos de José Armando Ferrara. O outro foi *O rito do amor selvagem* (1970), do Grupo Sonda, com direção e cenografia de José Agripino de Paula, espetáculo participativo, agarrando o público desde a bilheteria e com os atores representando no interior de um grande esfera transparente no espaço cênico.

No final dessa década e início da seguinte, surge o Teatro Popular do Sesi, que, sob inteligente direção de Osmar Rodrigues Cruz, faria um excepcional trabalho de popularização do Teatro, oferecendo gratuitamente à classe trabalhadora espetáculos de alto nível artístico, seja pela qualidade dos textos encenados, seja pelo cuidado na direção, na interpretação, na cenografia, figurinos, coreografia, música, resultando em excelentes montagens. A partir de 1960, o TPS encenaria *O fazedor de chuva* (1960), de Richard Nash, *A pequena da província* (1961), de Clifford Odets, *A beata Maria do Egito* (1981), de Rachel de Queiroz, *Loucuras de verão* (1862), de Richard Nash, todas com cenários de Francisco Giaccheri; *Cidade assassinada* (1963), de Antonio Callado, *Noites brancas* (1964), de Dostoiévski, *Caprichos do amor e do acaso* (1964), de Marivaux, *A sapateira prodigiosa* (1965), de Garcia Lorca, *O avaro* (1966), de Molière, com figurinos de Odilon Nogueira, *Manhãs de sol* (1966), de Oduvaldo Vianna, com figurinos de Renato Dobal e *Intriga e amor*, de Schiller (1969), com figurinos do cenógrafo, todos os cenários de Clóvis Garcia; e *O milagre de Anne Sullivan*, cenários e figurinos de Elisabeth Dobal. Nos anos 1970, o TPS nos daria grandes montagens, período em que passa a ocupar seu teatro próprio, na Avenida Paulista, em São Paulo. Com importantes cenógrafos e figurinistas, entre os quais Bassano Vaccarini, cenários e figurinos para *Memórias de um sargento de milícias* (1970), de Manuel Antônio de Almeida, Túlio Costa, cenários e Ninette Van Vüchelen, figurinos, para *Senhora* (1971), de José de Alencar, Campello Neto, cenários e figurinos para *Um grito de liberdade* (1972), de Sergio Viotti, Túlio Costa, cenários, e Ninette Van Vüchelen, figurinos, para *Caiu o ministério*, de França Junior, e *Médico à força* (1973), de Molière, Ded Boubonnais, cenário e figurinos para *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias (1974), Augusto Francisco, cenários e figurinos para *O noviço*, de Martins Pena (1976), Flavio Império, cenários e figurinos para *O poeta da vila e seus amores*, de Plínio Marcos (1979)

e para *A falecida*, de Nelson Rodrigues (1979).

Os anos 1970 seriam um período de contradições: ao mesmo tempo que a ditadura exercia sua força destruidora contra a cultura, o teatro entrava numa fase de grande criatividade e se tornava uma trincheira de resistência à ditadura, não só por espetáculos desafiadores, mas também por suas organizações, bastando lembrar a atuação de Cacilda Becker à frente da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo e as atitudes de protesto e desafio da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Dois fatos demonstram os tempos de contradições que o Teatro (e toda a nossa cultura) era obrigado a suportar. O primeiro, que beirou o ridículo, foi o confisco, pelo governo, da peça *Patética*, vencedora do Concurso Nacional de Dramaturgia do então Serviço Nacional de Teatro, de 1976. A decisão do júri, até então soberano, não foi homologada e assim a peça de João Ribeiro Chaves Neto não foi oficialmente considerada vencedora. A peça seria liberada e encenada depois da abertura democrática e demonstrou não ter nenhum poder explosivo, comprovando, mais uma vez, a insanidade da censura.

Mas, em contrapartida, tivemos dois espetáculos revolucionários, do ponto de vista artístico, no ano de 1977. Um foi o genial *Tempo de espera*, de Aldo Leite, vindo do Maranhão, com direção e cenografia do autor. Sem utilização da palavra, o espetáculo, ao mesmo tempo despojado e pleno de emoção, tinha uma força dramática para a qual contribuiu, sem dúvida, o belo cenário de linha realista simplificada. O outro foi *O último carro*, de João das Neves com cenografia de Germano Blum. Apresentado no Rio, no ano anterior, a montagem paulista aproveitou o espaço da Bienal de Artes Plásticas e, colocando o público no centro e os espaços cênicos em torno – espaço que denominamos panorâmico, proposto por Artaud nos anos 1920 e experimentado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, já incorporada à USP, no início dos anos 1970. O espetáculo produziu tal impacto, que serviu de inspiração aos nossos cenógrafos por muito tempo.

Ainda na década de 1970, foram apresentados cenários de qualidade, entre os quais, os de Maria Bonomi para *Corpo a corpo*, de Vianinha, e *Peer Gynt*, de Ibsen; e Túlio Costa, para *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller; e com figurinos de Flavio Phebo, para *A Margem da Vida*, de Tennessee Williams; cenários de Flavio Phebo, com figurinos de Darcy Penteadado para *Volpone*, de Ben Johnson; de Aderbal Junior

para *Apareceu a margarida*, de Roberto Athayde. E *A gota d'água*, de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, direção de Gianni Ratto, estreando no Rio em 1975 e em São Paulo em 1977, espetáculo até hoje comentado, teve excelentes cenário e figurinos de Walter Bacci.

No final dos anos 1970, tivemos um projeto de real utilidade para o desenvolvimento do Teatro Brasileiro, o projeto Mambembe, compreendendo o Mambembão, de teatro para adultos e o Mambembinho, teatro para crianças e adolescentes. Graças à operosidade de Orlando Miranda, que, apesar de servir à ditadura, com sua visão de planejador e capacidade administrativa, muito fez pelo nosso teatro, o projeto foi realizado durante cinco anos, de 1978 a 1982, iniciando-se pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) e terminando pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), tendo sido coordenado por Umberto Braga, Aldomar Conrado, Francisco Medeiros e Carlos Miranda, em anos diferentes, além de coordenadores regionais. Tinha por objetivo o intercâmbio entre os artistas teatrais de todo o Brasil, o conhecimento dos artistas, críticos e público do eixo Rio–São Paulo, do teatro que se faz em todo território brasileiro. Durante o ano, os especialistas do SNT corriam todos os estados, verificando os grupos, as montagens apresentadas, escolhendo o quanto possível as de melhor nível artístico (nem sempre as melhores tinham possibilidade de se locomover na época prevista). As encenações selecionadas seriam, por conta do projeto, trazidas para apresentações no Rio, em São Paulo, em Brasília, um ano em Niterói e, no último ano, também em Belo Horizonte

Puderam, assim, cariocas e paulistas, que se julgavam “donos” do teatro brasileiro, verificar a excelente qualidade artística, além do vanguardismo e do aproveitamento da cultura popular, do teatro que se fazia nos estados, muitas vezes superior à média das montagens comerciais dos dois maiores centros urbanos. Infelizmente, além da moda da criação coletiva, que dispensava o cenógrafo e o figurinista, a necessidade de simplificar os cenários para o transporte não permitiu que o público-alvo sempre pudesse admirar as montagens originais em toda a sua realização cênica. Assim mesmo, tomaram-se conhecidos e admirados, os seguintes artistas da comunicação visual da arte cênica, por estados:

Amazonas

Marcio Souza, cenários e figurinos (também autor) de *Folias do látex*, Teatro Experimental do SESC (1978);

Mário Santana, cenários para *Tem piranha no pirarucu*, de Marcio Souza, Teatro Experimental do SESC (1979).

Bahia

Gilson Rodrigues, ambientação cênica para *Oxente gente, cordel*(1978), criação coletiva sobre textos populares, Teatro Livre da Bahia. Também cenários e figurinos para *Língua de fogo* (1982), adaptação de Luiz Marfuz, Grupo de Teatro Carranca;

J. Cunha, cenários e figurinos para *O baile pastoril da Bahia*, texto- montagem de Nelson Araújo e Roberto Vagner Leite, aproveitando textos de folguedos populares (1980). Marcio Meirelles, cenários e figurinos para *A terceira margem* (1981), adaptação de textos latino-americanos de Claise Mendes e Paulo Dourado, TCA.

Brasília

Eles não usam black-tie (1979), de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de Chico Expedito, apresentou cenários e figurinos de J. Xavier Junior, Jesuíno Feitosa e Murilo Eckhardt;

Já *A capital da esperança* (1980), criação coletiva do Grupo Esperança, direção de Humberto Pedrancin, não teve responsável pela cenografia, mas os figurinos foram atribuídos a Antonio Murilo.

Ceará

Haroldo Serra, ambientação, também direção, de *Rosa do Lagamar* (1978), de Eduardo Campos, Comédia Cearense.

Alberon e B. de Paiva, cenografia para *Cantochão para uma esperança demorada* (1981), de B. de Paiva, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno da Universidade Federal do Ceará.

Maranhão

Os sete encontros do aventureiro corre-corre ou O cavaleiro do destino (1978), de

Tácito Borralho e Josias Sobrinho, um ótimo aproveitamento da cultura popular, com um lindo cenário de panejamentos modestamente atribuído, juntamente com os figurinos, bonecos, iluminação ao Departamento de Artes Cênicas do Laborarte, produtor do espetáculo, mas no qual se sentia a presença de Tácito Borralho.

Mato Grosso

Augusto Prócoro criou um belíssimo cenário, no qual se sentia o rio caminhando, para *Rio abaixo, rio acima ou ergue o mocho e vamos palestrar*, de autoria do texto e direção de Glória Albuês, e pela primeira vez o nosso público viu dançar o siriri, Grupo Terra de Teatro de Cuiabá (1980).

Amazonas 2000 (1981) foi uma criação coletiva do Grupo Universitário de Teatro Laboratório de Cuiabá, sob a direção de Alcides Moura Lot, falecido prematuramente.

Mato Grosso do Sul

O único espetáculo de MS, *Foi no belo Sul Mato Grosso*, de Cristina Mato Grosso, teve cenografia e figurinos resultantes de criação coletiva, com os problemas habituais. Grupo Teatral Amador Campograndense (1980).

Minas Gerais

José Mayer, depois ator global, iniciando sua carreira, fez o cenário e dirigiu *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, com figurinos de Glauco Rocha. Mayer Produções Artísticas (1978).

Cobra Norato (1979), do poema de Raul Bopp, teve os bonecos, cenário de caráter abstrato e manipulação por parte da equipe do Giramundo Teatro de Bonecos, sob a competente direção de Álvaro Apocalipse, resultando num espetáculo de belo visual.

Cigarros Souza Câncer (1979), de Eid Ribeiro, teve cenário e figurinos do próprio grupo Cenart Produções Artísticas.

O grande cenógrafo Raul Belém Machado criou a cenografia para *Os riscos da fala* (1980), roteiro e direção de Jota Dangelo com O Grupo.

Me aberta, te aberta, te espeta? (1982), de Celso Antonio Fonseca teve cenário de Mauro Chiari e João Diniz.

Pará

Neder Charone, cenário e figurinos para *Os mansos da terra* (1978), de Raimundo Alberto, Teatro Universitário da Universidade Federal do Pará e com o grupo, *Ver de ver-o-peso* (1982), Grupo Experiência.

Salustiano Vilhena, cenários e figurinos, juntamente com Neder Charone, para *A mãe d'água*, de Raimundo Alberto. Grupo de Teatro Experiência (1980).

Paraíba

Flavio Tavares, cenário e figurinos para *Os coiteiros* (1978), adaptação da obra de Jose Américo de Almeida, direção Fernando Peixoto, Grupo Oficial do Teatro Santa Rosa.

Fernando Teixeira, cenógrafo, e Fernando Cavalcanti, figurinista, em *A donzela Joana*, de Hermilo Borba Filho. Teatro Universitário da UFPB (1979).

Paraná

Dante Mendonça, cenografia para *Urubu*, de Manuel Carlos Karam. Grupo de Teatro Margem (1979).

José Carlos Proença, excelente cenógrafo prematuramente falecido, fez a cenografia, com figurinos de Luis Afonso Burigo, para *O contestado*, de Romário José Borelli, direção de Emílio Di Biasi, um espetáculo que fazia um belíssimo aproveitamento da cultura popular em todas as suas manifestações. Teatro de Comédia do Paraná (1980).

Já *Curitiba velha de guerra*, dirigida por Antônio Carlos Kraide, foi uma criação coletiva em todos os outros elementos do espetáculo, o que acentuou seu caráter fracionário (1979).

Pernambuco

Beto Diniz fez a cenografia e Fernando Augusto os figurinos para os espetáculos de bonecos de um dos grupos mais famosos de mamulengo, o Mamulengo Só-Riso, com *Festaça no reino da mataverde e carnaval da alegria* (1978), o primeiro para adultos e o segundo para o público infantil.

Já o espetáculo *Rua do lixo, 24*, de Vital Santos teve cenografia criada pelo Grupo Feira de Teatro Popular de Caruaru (1978).

Ubirajara Monteiro executou os cenários e Rogério Breuel fez os figurinos para *Chico rei*, de Walmir Ayala (1979).

O Grupo Vivencial Deolinda apresentou um criação coletiva (1979).

O Auto das sete luas, de Barros de Vital Santos, sobre a vida de Mestre Vitalino, o genial ceramista popular, que morreu abandonado e hoje tem seu barraco transformado em museu, teve um visual belíssimo, principalmente pelos efeitos de luz que transformavam os atores em figuras de barro do Mestre Vitalino, com cenário de Alcimar Vólia e Vital Santos, figurinos de Ivã Araújo e iluminação de Ivã Araújo (1980).

Gilmar Crisóstomo criou o visual para *Prosopopéia... um auto de guerreiro*, de André Luiz Madureira e Lourdes Madureira criou os figurinos baseados no índio ideológico dos nossos folguedos populares (1981).

Vital Santos fez os cenários e, com Iva Araújo, os figurinos para *A noite dos tambores silenciosos*, de sua autoria e direção (1982).

Já *Muito pelo contrário*, de João Falcão, teve cenários de Eduardo Almeida (1982).

Rio Grande do Sul

A morta, de Oswald de Andrade, do Ex-Núcleo de Trabalho Alternativo (1978), e *Jogos na hora da sexta*, de Rosa Mahieu, do Grupo Armação (1978) tiveram cenários e figurinos criados pelo grupo, sem a supervisão de um especialista. Da mesma forma, *Pequenas histórias do bicho homem*, roteiro e direção de Beto Ruas, do Grupo de Teatro Província (1979).

Com cenografia de Alberto Lombana e figurinos de Federico Wolff, o Teatro Novo apresentou *Linha de montagem*, de Franz Xavier Kroetz (1979).

As revelações do plausível: A casa das múmias, de Euclides Dutra de Moraes (Kydo), do Grupo Porão de Teatro não teve responsáveis pelos cenários e figurinos.

Também sem constar responsável pela cenografia, mas com figurinos de Fernando Zimpeck, o Teatro Vivo apresentou o texto de Irene Brietzke *Frankie, Frankie, Frankenstein*.

Roberto Lautert fez a cenografia de *School'out*, de Pedro Eugênio Araújo

Santos, apresentada pelo Grupo Vende-se Sonhos, conseguindo criar os elementos necessários que expressassem as características de rebeldia adolescente do grupo, bastante jovem (1981).

Júlio César Saraiva realizou a cenografia e os figurinos de *Rango*, de Edgar Vasques (1982), produção de Maria Rita.

Rondônia

Um único espetáculo de Rondônia se apresentou, em 1981, do Grupo Cipó *Rio que rio é gente*, de Alejandro Bedotti, mas, infelizmente, sem cenógrafo e figurinista responsáveis por esses setores de criação artística.

Santa Catarina

Clitemnestra vive!, de Marcos Caroli Resende, teve sua cenografia e figurinos muito simplificados (os figurinos eram apenas colantes inteiriços), criados pelo próprio Grupo Armação (1978);

Mesa grande, de Clecio Espezim, entretanto com direção de Carmem Lúcia Fossari, teve cenário de Uacauan Bonilha, Nildo Martins e José Geraldo Germano, e figurinos de Norma Galdino (1978). Mas o outro espetáculo de Carmem Lúcia Fossari, *Terra de Terrara* (1981), teve criação coletiva de cenário e figurinos.

...e a galha falou, espetáculo de bonecos com texto de Hector Grillo, teve cenários do autor e figurinos de Olga Romero (1980).

Um importante acontecimento para a nossa cenografia foi a regulamentação dos cursos, em nível superior, de bacharelado, na formação dos cenógrafos. Pela Resolução nº 32, de 9 de agosto de 1974, o Conselho Federal de Educação estabeleceu os currículos mínimos para o bacharelado em Artes Cênicas, com habilitações em Direção Teatral, Interpretação, Cenografia (que incluía indumentária) e Teoria do Teatro (Dramaturgia e crítica). Com duração mínima de 2.145 horas e máxima de 3.456 horas, correspondendo ao mínimo de 3 anos e meio e máximo de sete anos. Assim, vários cursos já existentes puderam ser regulamentados, como o do Departamento de Artes Cênicas (então Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e outros foram criados, no Rio

de Janeiro, Alagoas, Rio Grande do Sul, Bahia e alguns mais. O resultado foi a especialização e o surgimento de cenógrafos de valor, bastando citar o exemplo alagoano. Em Alagoas, até então, artistas plásticos se encarregavam da cenografia das montagens, entre eles Lourenço Peixoto, Enrico Maciel, José Policarpo, Mario Helio Gouveia e Pierre Chalita. Agora teríamos cenários assinados por Amadeus Barusio, para o TAP, João Denis de Araújo Leite (*O advogado Pathelin, Como a lua, A farsa do padre*) e M. Rodrigues para a Companhia Estável de Teatro de Alagoas (*Escola de mulheres*).

Em São Paulo, a cenografia e os figurinos vão continuar apresentando bons trabalhos. O Teatro Popular do Sesi passa por uma fase de grandes montagens, com *O santo milagroso*, de Lauro César Muniz, cenários e figurinos de Irênio Maia; *Chiquinha Gonzaga, Ó abre alas*, de Maria Adelaide Amaral, cenários e figurinos de Flávio Império; *O rei do riso*, de Luís Alberto Abreu, cenários e figurinos de Pietro Maranca; *Muito barulho por nada*, de Shakespeare, *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna, *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, todas as três montagens com cenários e figurinos de Zecarlos Andrade, aliás um homem completo de Teatro, sendo também ator, diretor, dramaturgo. Em outras companhias, trabalhos importantes de cenografia foram de autoria de Marcio Tadeu para *Escuta, Zé*, baseada em Reich, *Zoo Story*, de Edward Albee, e *Cerimônia para um negro assassinado*; de Felipe Crescenti, para *Picasso e Eu*; de Luis Carlos Ripper para *Adorável Julia*; de Pernambuco de Oliveira, um dos renovadores da cenografia brasileira, *O avarento*, de Molière; *Corpo a corpo*, de Vianinha teve o cenário de Maria Bonomi; *À margem da vida*, de Tennessee Williams teve cenário de Túlio Costa e figurinos de Flavio Phebo; também de Túlio Costa foi o excelente cenário para *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller; de Flávio Phebo, cenário e figurinos para *Bodas de papel*, de Maria Adelaide Amaral, e *Os imigrantes*, de Celso Frateschi teve cenário construtivista e figurinos de Alzira Andrade.

No Centro de Pesquisas Teatrais do SESC, sob a eficiente direção de Antunes Filho, depois dos cenários e figurinos, de belo sabor expressionista, de Irineu Chamise Junior para *O eterno retorno*, tivemos o excepcional cenário de J. C. Serroni para *Paraíso, estação Norte*, ambas montagens releitura de Antunes das obras de Nelson Rodrigues.

O ano de 1980 foi de grande atividade teatral em todo o Brasil, com montagens

importantes e artísticos e funcionais cenários e figurinos teatrais nos vários Estados, apesar de ainda haver um grande número de criações coletivas, sem um especialista responsável pelos cenários e figurinos, herança dos anos 1960. Temos registro, no Acre, dos cenários de Maués Melo, José Antonio Alves, Ramayana Vargês e Vera Paes, e figurinos de Kleber Moura, Nilda Dantas, Vera Fróes e Marina Souza. Em Alagoas, cenário e figurinos de Antonio Lopes, estudioso da dança e da cultura popular, temas sobre os quais faria seu doutoramento na USP, cenários de Pedro Onofre de Araújo, de José Melo e Amaro Vicente e Aldhemar de Oliveira e figurinos de Edna Leite e Hercy Lopes de Oliveira. No Amazonas, cenários de Otom Mesquita, Plácido Santos, Flávio Motta e Theo Correa, também figurinista. Na Bahia, cenários de Edisio Patriota, Nilson Mendes e Margot Rios, Dílson Midles, Carl von Hanenschild, Leonel Amorim, Marcio Meirelles (cenógrafo e figurinista), Carlos Pitanga, Sonia Rangel, Leo Toniollo, Orlando Salerno, Arlindo Henrique, Echio Reis e Juarez Paraíso. Em Brasília, cenários de Orlando Luís Pararaios, cenários e figurinos de Gisele Magalhães e de Gutenberg. No Ceará, apresentam trabalhos de cenografia B. de Paiva, depois diretor do SNT e professor da UFB, Airton Ferreira, Laerte Magalhães, Guaracy Rodrigues e Haroldo Serra. São cenógrafos do Maranhão, Augusto Rosa, Miguel Veiga, Whad Lina e Paulo Santana, estes três últimos também figurinistas. De Mato Grosso temos o nome de José Monteiro, cenógrafo, e de Ana Rosa, figurinista. Quanto a Mato Grosso do Sul, aparece como cenógrafo Antonio Wallace, sendo notável, como exceção, o cenário de *Rio abaixo, rio acima*, excelente resultado de trabalho grupal. Em Minas Gerais, salienta-se, mais uma vez, o nome de Raul Belém Machado, com o cenário de *A invasão*, apresentado pelo Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a competente direção de Haydée Bittencourt, que dirigiu o TU por mais de vinte anos e a cenografia de *Mãos sujas de terra*, *O amor do não*, *O bravo soldado Svejk*, entre outros; ainda os cenógrafos e figurinistas Julio Mackensie, Juca da Costa e Cláudio Goekler e os cenários de Marcelo Afonso Brandão e Luis Maia.

No Pará, salientam-se os cenários e figurinos de Salustiano Vilhena e Neder Charone para *A mãe d'Água*, de Helio Barros, para *Caminho de volta*, de Wlad Lima, e Paulo Santana para *Jurupari*, Rivaldo Rosa para *O brigue palhaço*, e somente os cenários de Geraldo Salles e Otávio Pinto para *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis. Na Paraíba é apresentada a peça de Hilda Hilst, *O verdugo*, com cenário de José

Crisólogo, e *Lampião, o rei do cangão*, com cenários e figurinos de José Bezerra Filho.

O Paraná, que nas décadas anteriores já tivera uma grande relação de cenógrafos, como Mário Guimarães, René Dotti, Heitor Rissato, Ary Fontoura (depois nacionalmente conhecido como ator de telenovelas), Luis César Rodock, René Bittencourt, Manoel Furtado, Mario Scarci, Aristides Teixeira, Aldo de Maio, Valdo Lobo, Nilo Prevedi, Aluísio Cherubin e, especialmente, o grande impulsionador do teatro paranaense, Armando Maranhão, homem completo das atividades cênicas. O Paraná agora apresenta uma nova safra de cenógrafos e figurinistas, como José Carlos Proença, de fino senso artístico, infelizmente falecido ainda jovem; e mais Maria Weigert, Wellington da Silva, Paulo Maia, Mario Schoenberg, Irineu Adami, Gabriel Coelho e Beto Guiz, e permanecendo em atividade Armando Maranhão e Aldo de Maio. Pernambuco, com grande e valiosa atividade teatral apresenta nessa década de 1980 um grande número de cenógrafos e figurinistas, destacando-se Joaquim Bernardo para *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, João Denys para *A incelência*, de Luis Marinho, Milton Bacarelli (formado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e que por muito tempo foi diretor da Escola de Teatro do Recife), e Carmem Mayrinck Veiga para *A resistência*, de Maria Adelaide Amaral, Beto Diniz para *As criadas*, de Jean Genet, Bernardo Dimenstein para *Equus*, de Peter Shaffer, Alexandre de Lemos para *O encontro da cobra choca com o sertanejo valente*, Buarque de Aquino para *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues, João Dionyso para *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, sendo ainda necessário acentuar os figurinos de Diva de Oliveira para a famosa montagem de *Um sábado em trinta*, do Teatro Amador de Pernambuco. No Piauí, fizeram trabalhos de cenografia Paulo de Tarso, também figurinista, Sonia Cunha e Silva, José Wilson Alves de Oliveira e Firmino Luis, este para teatro para crianças e adolescentes.

No Rio Grande do Norte, Jesiel Figueiredo faz os cenário e figurinos para *Nó de quatro pernas*, talvez a peça mais representada de Nazareno Tourinho, o grande escritor espírita paraense. Jairo Lucio, Raimundo da Hora e Jorge Roman, são outros nomes, no setor da cenografia e da indumentária do teatro piauiense. Em Santa Catarina, Paulo Rocha e Ney Gonçalves são nomes que se destacam em um teatro predominantemente de criação coletiva (pelo menos dez encenações são grupais, somente em 1980).

Sergipe conta com os seguintes cenógrafos no período: Feliciano José dos Santos, Amilton Andrade e Lindolfo Amaral. Finalmente, o Rio Grande do Sul, com um teatro de qualidade, tendo produzido para a cena brasileira um grande número de dramaturgos, diretores, atores, teve também uma geração de cenógrafos e figurinistas de alto nível. Encontramos nesse período, início dos anos 1980, Antonio Barth, Nelson Magalhães, Marley Danckwardt, Ronald Vas, Lídia Richinitti, Tânia Moura, Alziro Azevedo, Clotilde Barcelos, Irene Brietzke, Nelson Magalhães, Elton Manganelli, sem contar a participação do excelente cenógrafo e figurinista Campello Neto, vindo de Pernambuco e que se radicaria em São Paulo, onde faleceu.

Em 1980, tivemos uma explosão teatral, com 248 espetáculos em São Paulo, sendo 135 para adultos e paulistanos, 14 de outros estados, 16 estrangeiros, mais 83 montagens para crianças e adolescentes, e, no Rio de Janeiro, 281 espetáculos, sendo 265 de produção local, 22 de outros estados e quinze estrangeiros, para adultos e 76 para o público jovem. Nesse grande número de montagens tivemos a apresentação dos trabalhos de cenógrafos e figurinistas, alguns de rápida aparição e outros de renome permanente. Entre esse grande número de artistas, podemos citar alguns com mais destaque.

Em São Paulo, destacamos Campello Neto, cenários e figurinos para pelo menos seis encenações. Flávio Phebo, com quatro montagens, em uma delas com a curiosidade dos figurinos serem assinados por Cleide Yaconis. J.C Serroni, que se tornaria um dos nossos melhores cenógrafos, com duas montagens, Felipe Crescenti com dois espetáculos, Naum Alves de Souza, também com dois espetáculos, e Flávio Império, que foi um dos mais destacados cenógrafos brasileiros. Marcos Flaksman, Helio Eichbauer, Luis Carlos Nistal, João Albano, Herton Roitman, Gilda Bandeira de Melo, Ilo Krugli, Gamal Tawfik, Lica Neami, Carlos Eduardo Andrade, e os somente figurinistas Clodovil e a premiada Leda Senise.

No Rio de Janeiro, também com um número impressionante de autores de cenários e figurinos, podemos citar Colmar Diniz, Marcos Flaksman, Flavio Phebo, Germano Blum, Pedro Jacomo da Silva, Luis Carlos Ripper, Cyro Del Nero, Gianni Ratto, Arlindo Rodrigues, Luis de Lima, o grande Pernambuco de Oliveira, um dos renovadores da cenografia brasileira, Luciano Trigo, Ivan de Albuquerque, Helio Eichbauer, Elifas Andreato e tantos outros. É interessante notar o grande número de

cenógrafos que trabalharam nos dois grandes centros teatrais, Rio e São Paulo, revelando um importante e fértil intercâmbio artístico.

A partir do final dos anos 1980, surge um movimento que vai se desenvolver nas décadas seguintes e que aparentemente será uma das características do século XXI: é o que chamamos de cenografia ambiental, pois aproveita um espaço pré-existente, acrescentando apenas alguns acessórios cênicos. Esse tipo de encenação, que dispensa o edifício especificamente teatral, que já fora habitual na Idade Média, aproveitando igrejas, palácios, praças, pátios, foi a característica do teatro brasileiro até o século XVII, quando foram construídos os primeiros teatros. Já em 1916, acompanhando o movimento europeu que retomara essa forma de espetáculo, no Rio de Janeiro o Teatro da Natureza realizou uma temporada com *Ésquilo* e *Sófocles* no Campo de Santana, ao ar livre, prejudicada pela chuva, a grande inimiga desse tipo de teatro.

Duas grandes vertentes se definem na cenografia ambiental, uma que aproveita construções e outra que é denominada teatro de rua, onde a cenografia é a própria cidade. O Teatro União e Olho Vivo, em 1969, já utilizara um velho casarão em São Paulo. Depois Gabriel Vilela aproveitou os porões do Centro Cultural São Paulo, em 1989, para *O concílio do amor*; e Roberto Lage, em 1992, encenou *Tamara*, aproveitando um antigo palacete em desuso, como recomenda o autor, para representar a Vila onde Gabriel D'Annunzio estava confinado pelo fascismo. Nessa cenografia, Isay Weinfeld e Márcio Kogan criaram cenários com móveis e objetos de antiquários, renováveis toda semana. No Rio, o velho palácio do Catete serviu de cenografia para uma peça sobre os últimos momentos de Getúlio Vargas. Uma das experiências mais interessantes foi a encenação de *Viagem ao centro da Terra*, em 1992, no túnel em construção sob o Rio Pinheiros, em São Paulo. O público atravessava o túnel, ainda em terra, com vários cenários construídos por Otavio Donasci, numa sucessão de surpresas. E aproveitamento de local histórico, são exemplo as montagens anuais, com centenas de atores, comemorativas da fundação de São Vicente em janeiro, na praia onde desembarcou Martim Affonso de Souza. Mas, talvez, o melhor que se conseguiu nessa linha, foram os espetáculos do grupo Teatro da Vertigem, sob direção de Antonio Araújo, com *O paraíso perdido* com a Igreja de Santa Ifigênia servindo como cenografia e cenários do diretor (1992), *O livro de Jô*, cenografia sendo um hospital abandonado (1995) e *Apocalipse 1,11*, cuja cenografia fora um presídio

desativado, ambos com cenários de Marcos Pedroso.

A vertente do chamado Teatro de Rua, porém, foi a que mais se desenvolveu, surgindo um grande número de grupos especializados nesse gênero, como o Galpão, de Belo Horizonte; o Grupo Tá na Hora, do Rio de Janeiro; o Grupo Imbuça, de Sergipe; Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre; os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, de São Paulo e outros mais. O Teatro de Rua adquiriu tal desenvolvimento e importância que vários festivais de teatro criaram a categoria para premiação em separado, além de surgirem festivais especializados em São Paulo, Porto Alegre e, em Belo Horizonte, o Festival Internacional de Teatro Palco e Rua, em sua sétima edição em 2004, com 28 grupos, sendo oito internacionais.

A cenografia brasileira recebe um grande impulso com a criação de centros de estudos e de formação de cenógrafos, alguns oficiais outros da iniciativa privada. Já em 1987, no Rio, o INACEN cria a Oficina Pernambuco de Oliveira (Centro Técnico de Artes Cênicas) com o objetivo de formação e documentação, além de prestar assessoria técnica ao teatro. No Teatro Municipal, também no Rio, desde 1977, já funcionava um centro de cenografia e figurinos. Em Belo Horizonte passa a funcionar um Centro Técnico da Fundação Palácio das Artes. Fundado em 1986, mas somente atuando a partir dos anos 1990, Porto Alegre passa a contar com um Centro Cenotécnico do Rio Grande do Sul. E em São Paulo, graças ao esforço e trabalho do cenógrafo e figurinista J. C. Serroni, formado em arquitetura, mas com uma brilhante carreira no teatro, egresso do Centro de Pesquisas Teatrais do SESC, dirigido por Antunes Filho, Serroni funda o Espaço Cenográfico de São Paulo, com oficinas, cursos, exposições e ainda uma excelente revista *Espaço Cenográfico News*, já em seu vigésimo número (ano VII, junho de 2004).

Além desses centros de estudos, nas várias regiões brasileiras se realizam vários simpósios, encontros, seminários. Em 1987, o INACEN realiza, no Nordeste, o I Encontro Nacional de Cenotécnicos, Cenógrafos e Arquitetos cênicos, com a presença de 64 profissionais de catorze estados. O SESC de São Paulo passa a realizar encontros mensais denominados Cenografia em Debate, sempre com as presenças de três cenógrafos convidados, tendo início, nada menos, com a participação de J. C. Serroni, Cyro Del Nero e Márcio Tadeu. A cenografia brasileira adquire renome internacional graças à participação na importante e famosa exposição internacional, realizada a

cada quatro anos, a Quadrienal de Teatro de Praga, graças a organização de J. C. Serroni. Entusiasmado com os excelentes resultados de um evento desse tipo, Serroni tentou ressuscitar no Brasil a Bienal de Artes Plásticas de Teatro, agora como quadrienal, revezando-se com Praga. Com apoio do SESC, no contexto da XX Bienal Internacional de São Paulo (1989), a exposição *Uma Experiência Cenográfica – J.C. Serroni e o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC*, completada com vários eventos como palestras, oficinas demonstrações, foi um sucesso, mas infelizmente não teve continuidade. Entretanto, a consagração da cenografia brasileira viria em 1995, com a Quadrienal de Praga concedendo o título de melhores cenógrafos mundiais a J. C. Serroni, José de Anchieta e Daniela Thomas.

No fim do século XX e início do XXI, muitos cenógrafos e figurinistas, felizmente, tiveram a oportunidade de apresentar excelentes trabalhos. Em Alagoas, comparecem Jose Eduardo Xavier da Silva, João Denis de Araújo Leite e Lael Correia; na Bahia, Jorge Alencar, Ewald Hackler, Ligia Aguiar Farias e Mauro Luis Prata Garcia; em Goiás, Shell Júnior; em Minas Gerais, novamente Raul Belém Machado e Luis Paixão, José Luis Ribeiro (em Juiz de Fora), Rogério Lopes, Silvana Menezes e Juliana Florais; no Paraná, Sérgio Pizoli, Olga Nenevê, Cristina Conde, Roberto Carlos Jubains, Carlos Sala e Paulo de Moraes (em Londrina); em Santa Catarina, Lourival Andrade, Sílvio Mantovani, arquiteto que desde 1982 vinha atuando como ator e cenógrafo, Roberto Gorgatila, Márcio Corrêa e o saudoso Isnard Azevedo, arquiteto, diretor, ator e cenógrafo, tão importante que o Festival de Teatro de Florianópolis tomou o seu nome depois do seu falecimento precoce; no Rio Grande do Norte, Jaime Figueiredo; no Rio Grande do Sul, Cristina Conde, Nestor Monastério, Paulo Balardin, Jarbas Parise, Luis Henrique Palese, Rodrigo Lopes e Nelson Magalhães; em Pernambuco, Doris Rollemberg; na Paraíba, Álvaro Fernandes, Eliezer Filho. Marcondes Moura para *A farinhada* que recebeu tantos prêmios em festivais nacionais.

No Rio de Janeiro e em São Paulo, além dos cenógrafos e figurinistas já citados, a maioria apresentando continuamente novos trabalhos, tivemos uma série de novos artistas, que trouxeram grande contribuição para a renovação da cena brasileira. No Rio, podemos citar José Geraldo Furtado, Cláudio Audrey, Rui Cortês, Augusto Federico, José Renato Neves da Silva, Mauro Marques, Paulo Conti, Marcelo Costa, Almir Telles, Paulo César Correia de Oliveira, Maria Carmem de Souza, Paulo César

Correia de Oliveira, Paulo Roberto Bibiano, Pedro Zorze Filho e Sueli Manda, sem contar que nesse período o excelente cenógrafo e figurinista José Dias, sendo arquiteto, defende sua tese de Doutorado, no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP sobre o tema da arquitetura teatral e o espaço cênico, coroando sua brilhante carreira na cenografia nacional, tão produtiva e tão premiada, além de uma vitoriosa carreira acadêmica que o levaria a reitor. Em São Paulo, destacaram-se os nomes de Gabriel Villela e William Pereira, ambos artistas completos, cenógrafos e diretores, e de Renato Scipilitti, autor, entre outros, de um excelente cenário, conseguindo integrar uma grande escadaria construtivista com um pequeno ambiente realista simplificado, para a peça *Brasil S.A.*, de José Ermirio de Moraes e ainda os premiados José de Anchieta e Márcio Tadeu, Ninette Van Vüchelen, Juvenal dos Santos, Paulo Ribeiro, Carlos Verna, Graziela Rodrigues, Roberto Lage, Fábio Namatame, André Cortez e Leopoldo Pacheco.

A cenografia e a indumentária teatral, graças ao trabalho desses excelentes artistas, e outros mais que não foi possível citar, atraíram a atenção, o interesse e o respeito do grande público. Prova disso está no fato de a exposição, tão especializada, *Traje e Cena*, montada em 2004 pelo professor e doutor em cenografia do CAC/ECA/USP, Fausto Viana, nos porões do Teatro Municipal de São Paulo, contou com mais de catorze mil visitantes em pouco mais de três meses.

SOBRE CLÓVIS GARCIA

Lizette Negreiros

Quando ouvi falar em Clóvis Garcia, não sei se ele já era uma pessoa influente dentro das artes cênicas de São Paulo. Talvez. Vim para a capital em 1969, do teatro amador de Santos para fazer *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, com direção de Silnei Siqueira e a companhia de teatro que iria fazer essa montagem era a de Paulo Autran. É bom que se saiba que não vim sozinha. Quem veio comigo foi a atriz Cleide Queiróz, que pertencia ao mesmo grupo de teatro amador de Santos, o Teatro Estudantil Vicente de Carvalho, mais conhecido como TEVC. Essa aventura faz muito tempo. Passaram-se já 52 anos. E rememorar esse passado para falar sobre Clóvis Garcia, está sendo uma das coisas mais difíceis de ser feita neste momento não porque não haja assunto, mas sim porque é necessário buscar lá no fundo da memória, no mais recôndito do meu ser, os acontecimentos de uma época imensamente rica e preciosa para o teatro adulto e para o teatro infantil.

A importância que se dava à crítica, fosse ela de teatro adulto ou de teatro infantil, era esperada com certa apreensão, porque tanto poderia dar prazer como tristeza de acordo com a escrita. Por outro lado, uma crítica favorável abre sempre portas para continuidade de um trabalho, ou uma possível viagem ou um prêmio. Nós, artistas de teatro, temos muito medo da crítica, mas precisamos dela para melhorar nossa atuação ou para abrir portas em outros espaços, ou... Alguns dirão que não se importam com ela, outros que sim. Aí, vai do gosto de cada um. Por mais frio ou cômico o trabalho, lá no fundo, sendo bem sincera, temos várias maneiras de filtrar o que foi dito pelo crítico ou sobre o trabalho em conjunto ou individual. A função de Clóvis Garcia sempre foi essa. Apontar o que achou, seja o trabalho bom ou ruim em determinados aspectos ou excelente em outros. Nunca um crítico de teatro irá agradar todos de maneira unânime. Mas isso já são outros quinhentos.

Foram alguns bons anos em que convivi com Clóvis Garcia, quando ele estava se dedicando totalmente a fundar uma Associação de Teatro para Infância e Juventude em São Paulo e, se não me engano, tendo ramificações também com outra instituição do Rio de Janeiro, para que tanto Rio como São Paulo pudessem pertencer a outra instituição internacional que existia ou ainda existe na Europa chamada

ASSITEJ. A ideia era poder criar um polo artístico para realizações maiores de intercâmbio cultural entre a Europa e o Brasil e, quem sabe, o mundo, no que tange à área do teatro infantil. Ele ajudou a criar os estatutos da que passou a se chamar então Associação Paulista de Teatro para Infância e Juventude (APTIJ), isso na década de 1970, cuja sede era no Teatro do Bixiga. Era necessário criar primeiro uma Associação e depois um Centro Brasileiro de Teatro, para poder fazer a filiação internacional. Nessa época, o teatro infantil estava começando a se movimentar estruturalmente em vários eixos: repensar em novas dramaturgias, entender melhor o significado da arte de representar para os pequenos sem que houvesse o tão discutido “Foi pra lá”? “Foi pra cá?” “Pra onde”?, provocando um alvoroço na plateia, seja nos finais de semana ou para escolas, sendo depois difícil de acalmar os ânimos alvoroçados para continuar o espetáculo.

Clóvis Garcia sempre foi parceiro em nossos questionamentos de mudanças de metodologia tanto para representar como para escrever textos para o teatro infantil. Nessa época, a preocupação maior estava ainda com a criança. Ele promoveu um encontro entre representantes de uma instituição japonesa ligada à área infantil, que veio fazer uma visita ao Brasil e tinha como cicerone brasileiro o ator Celso Sayki, que também era ligado ao teatro infanto-juvenil e um dos membros da Cooperativa Paulista de Teatro. Era um senhor e uma jovem que conheceram o espaço da APTIJ, que estava sediada no Teatro do Bixiga. Também fomos em comitiva até a USP para que as pessoas conhecessem a universidade e a Escola de Arte Dramática. Através da APTIJ, o teatro infantil passou a ter assento na Comissão Estadual de Teatro, da qual Lélia Abramo era presidente. Junto ao Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), onde a APTIJ teve a oportunidade de realizar um excelente encontro sobre teatro infantil, se não me engano, em Campinas, patrocinado pelo INACEN, que teve a presença do Grupo Galpão de Teatro de Rua, de Minas Gerais, como convidado especial.

Da década de 1970 até 1980-1985, houve uma grande reviravolta nas artes cênicas em São Paulo, com surgimento de grupos excelentes, tanto da capital como do interior, três instituições influentes e fundamentais contribuíram para isso independente de qualquer diferença do ponto de vista cultural ou político existente entre todas: o Sindicato dos Artistas, a Aptesp e a Cooperativa Paulista de Teatro. Dentro do conceito de

renovação de dramaturgia, a APTIJ criou um banco de textos e chegou a promover o III Ciclo de Leituras Dramatizadas com seus associados, ações decorrentes de encontros e discussões sobre a renovação da dramaturgia para crianças e jovens, que era uma questão pertinente ao que Clóvis Garcia, juntamente com a classe teatral ligada a essa faixa etária, achava que estava na hora de acontecer. Atores, diretores, dramaturgos, grupos de teatro que já vinham nessa jornada e os que se formaram depois foram essenciais para essa transformação. A APTIJ, de certa forma, acabou sendo um vetor de tudo isso, passando a fazer vários encontros com a classe teatral sobre renovação de dramaturgia, produção, espaço nos teatros, verbas e fidelizando às instituições governamentais que o teatro feito pelos grupos, dirigido às crianças, era importante tanto quanto o teatro adulto. “Só que melhor”, segundo Tatiana Belinky. No Instituto Goethe, ainda na Rua Augusta, houve vários encontros sobre os questionamentos de teatro infantil com a participação de Tatiana Belinky. Foi realizado um curso sobre poesia dadaísta com o professor alemão, (Theofille Mayer com a participação de vários artistas ligados à APTIJ, em 1982, patrocinado pelo próprio instituto. Também foi feito um curso de canto, com a professora Marisa Fonterrada. Tudo para reciclagem dos atores. Clóvis Garcia nunca deixou de continuar assistindo aos espetáculos infantis e adultos. O teatro jovem ainda estava longe de se assumir totalmente para esse público mais velho e ficava entre “atos”: nem infantil nem adulto, principalmente devido à censura. É bom lembrar o frisson que acontecia quando estávamos fazendo um espetáculo infantil ou adulto, quando sabíamos ou víamos na plateia Clóvis Garcia, com suas famosas fichinhas. Era inevitável o pensamento ou o comentário de: “O que será que ele está escrevendo”? Ou então: “Como ele pode escrever no escuro?”. Lembro que cheguei uma vez a perguntar a ele como é que podia escrever no escuro em fichas tão pequenas. A resposta foi: “Às vezes é difícil, mas eu dou um jeito”.

Assim era Clóvis Garcia: uma pessoa metódica no seu trabalho de crítico de teatro para crianças e para adultos e professor emérito de teatro na USP/EAD/ECA. Tive a sorte de receber dele excelentes críticas ou bons comentários pelo meu trabalho no teatro infantil e até no teatro adulto. Ele teve a paciência de me ouvir com os problemas pelos quais estava passando a APTIJ, quando eu era presidente da instituição. Professor zeloso de sua profissão e com um amor imenso pelo que fazia na Escola de Arte Dramática. E o que dizer de suas famosas fichinhas: “Tudo organizado”.

Como ele dizia. Um crítico de teatro sempre tem seus prós e contras junto à classe teatral e isso faz parte da profissão.

Nos tempos atuais, não existe mais o jornal e dificilmente surge um crítico para fazer um comentário sobre este ou aquele espetáculo. O mundo entrou em decadência? Talvez sim, talvez não. Nunca se sabe o que surgirá amanhã. Estamos vivenciando tempos difíceis e estranhos? Sim, estamos. Vai passar como tudo passa na vida. No fundo, no fundo, gostaria que voltássemos aos tempos normais para expandir o que temos represado dentro de nós mesmos, que é poder estar nos palcos e exercer o que nos foi ensinado e o que mais gostamos de fazer: representar. Alegregar plateias com a nossa profissão de ator e atriz, receber as críticas boas ou más, isso faz parte da profissão, a qual Clóvis Garcia sempre se preocupou em fazê-la. Estar nas ruas andando livremente sem máscara. Abraçando as pessoas sem medo. Rindo! Brincando! Sinto saudades de pessoas e, sobretudo, de diretores, atores, técnicos, do trabalho presencial no Centro Cultural São Paulo, dos críticos que permearam a minha jornada no teatro nesses anos todos. Fica aqui o meu apreço, admiração e imensa saudade por todos e por esse homem que elevou o significado de representar para muita gente, seja como professor na EAD, seja como crítico de teatro adulto e infantil, seja como um grande homem das artes cênicas.

Obrigada, Clóvis Garcia, pelo seu legado. O seu sonho em ver a Associação Paulista de Teatro para Infância e Juventude ser transformada em um Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude e se filiar à ASSITEJ não foi possível. Mas o Rio de Janeiro conseguiu. Você está dentre aqueles de quem a gente sente muita falta e não esquecerá jamais! Por fim, minhas sinceras desculpas por não nominar neste pequeno texto, o nome de tantos atores, diretores, dramaturgos, produtores, todos de vital importância para a continuidade do teatro para crianças e jovens nesta cidade que permearam o seu mundo Clóvis Garcia nos anos todos de trabalho dedicados a essas categorias que certamente devem estar assinalados em suas famosas fichinhas. Hoje, no mundo atual, Clóvis iria guardar as fichinhas na nuvem! Sinal dos tempos!!!

Lizette Negreiros

10 de julho de 2021

Em 08/11/2021



**CADERNO
DE IMAGENS**



Turma de Faculdade de Direito do Largo de São Francisco - USP 1947.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Clóvis Garcia participa da montagem de Peter Pan, em 1949, primeiro espetáculo dirigido por Julio Govea e produzido pelo Teatro Escola de São Paulo (TESP), escola criada por Gouvea e Tatiana Belinky, escritora, sua esposa.
Fonte: Acervo Família Garcia.



Clóvis Garcia e Maria de Lourdes Sampaio Góes, que se casaram em 1952.
Fonte: Acervo Família Garcia.



Clóvis e Maria de Lourdes no Guarujá na década de 1950.
Fonte: Acervo Família Garcia.



Clóvis em sala de aula, ministrando disciplina de cenografia.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.

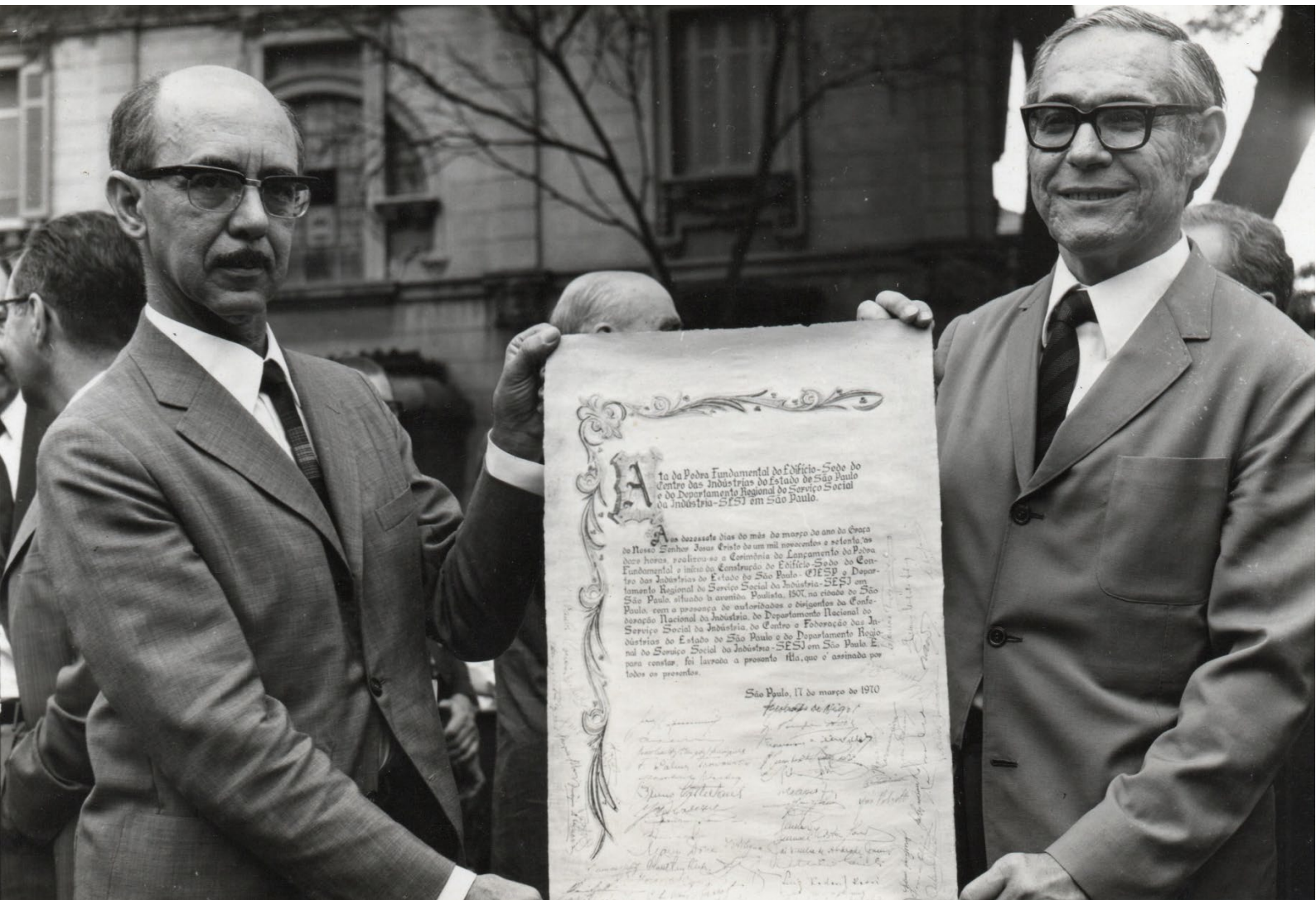


Clóvis Garcia na inauguração de núcleo residencial operário no ABC financiado pelo Sesi. Da esquerda para a direita: [?], [?], Rafael Noschese (presidente da FIESP-CIESP) e Clóvis Garcia. 13 de setembro de 1964.

Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP

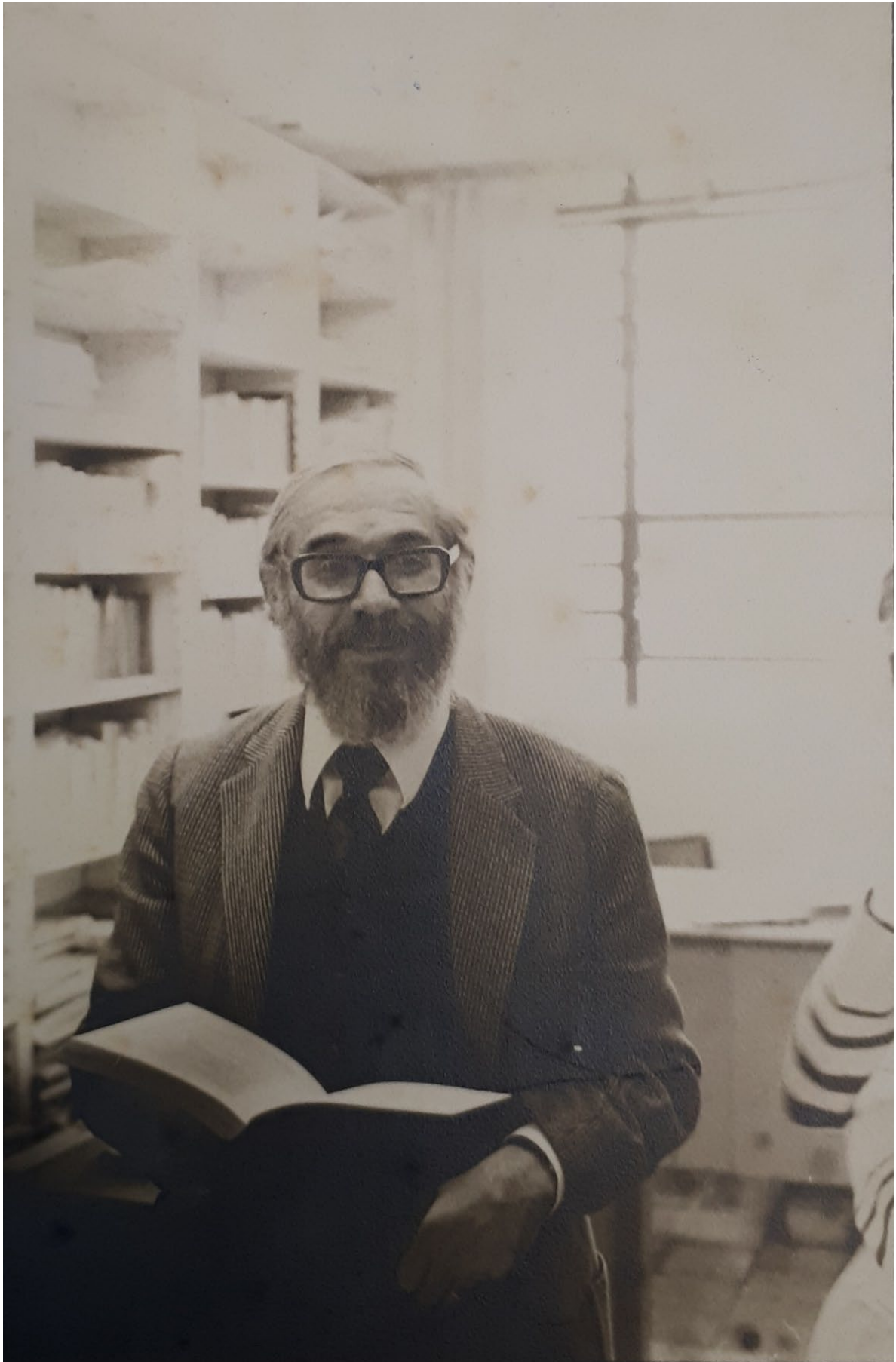


Encontro com personalidades teatrais. Vê-se (da esquerda para a direita, de cima para baixo: Décio de Almeida Prado, Cacilda Becker [?], Clóvis Garcia, Sábato Magaldi, Maria de Lourdes S. Garcia, Walmor Chagas, [?], [?].
Fonte: Acervo Família Garcia.



Cerimônia de lançamento da pedra fundamental do prédio da CIESP em 1970.

Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Clóvis Garcia em sua sala no recém-inaugurado edifício do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, década de 1970.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP



Clóvis Garcia em aula na década de 1970.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Clóvis Garcia em aula na década de 1970.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.

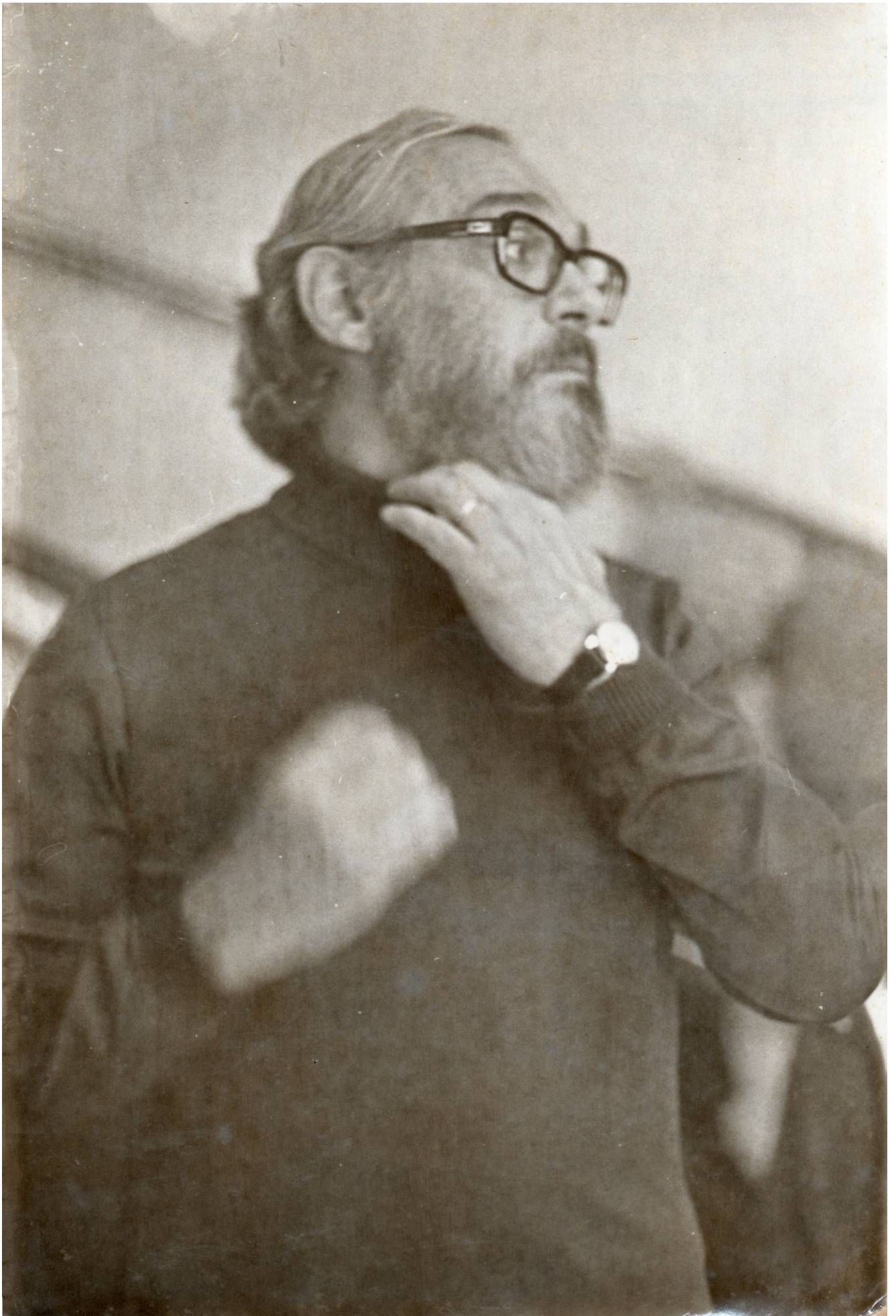


Clóvis Garcia. s.d.

Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Clóvis Garcia em sala de aula, década de 1980.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Clóvis Garcia, s.d.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



[da esquerda para a direita] Clóvis Garcia, Bárbara Heliadora Carneiro de Mendonça e Omar Elliot Prado Pinto, em evento da Funarte.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Clóvis Garcia em foto, s.d.
Fonte: Acervo Família Garcia.



Turma da disciplina de Folclore em 1998 em festa junina no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Clóvis Garcia é o segundo de pé da esquerda para a direita.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Professores do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, da esquerda para a direita: Karen Muller, Maria Lúcia Pupo, Eduardo Coutinho, Cyro del Nero, [?], Hamilton Saraiva, José Eduardo Vendramini, Eudinyr Fraga e Clóvis Garcia. [déc.1990].

Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Clóvis Garcia no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, s.d.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Os cenógrafos, da esquerda para a direita, José Dias, Cyro del Nero e Clóvis Garcia.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



Clóvis Garcia no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, 2008.
Fonte: Acervo Centro de Documentação Teatral ECA/USP.



CLÓVIS
PROFESSOR

PROFESSOR CLÓVIS – UMA HISTÓRIA DE MUITAS HISTÓRIAS

Zecarlos de Andrade

Um mosaico de histórias comporta uma grande história e a história do professor Clóvis Garcia não poderia ser diferente. Foram muitas histórias, principalmente para mim, que fui seu aluno, praticamente, por quarenta anos. Explico melhor. Entrei para a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1969 e, logo nos primeiros dias, tomei conhecimento da existência do professor Clóvis Garcia, sempre muito amável com os calouros. Passou-se algum tempo até que eu descobrisse que o mestre era também o diretor da Escola de Arte Dramática, recém-anexada à ECA-USP, depois que o dr. Alfredo Mesquita abdicou de seu posto de fundador daquela que foi chamada de *celeiro do nosso teatro*. Foi o professor Clóvis quem me aconselhou a prestar também o exame seletivo para a EAD, o que fiz no ano seguinte, ficando entre os 10 primeiros colocados (naquela época as notas eram divulgadas, publicadas e penduradas na parede, para a alegria ou vergonha dos candidatos). Aí, sim, posso dizer que teve início minha vida acadêmica, conduzida pelo inesquecível docente.

Algum tempo depois de encerrados os dois cursos, foi pelas mãos do professor Clóvis que acabei indo parar na Ted Liss School of Performing Arts, em Chicago, Illinois, agraciado com uma bolsa de estudos generosamente oferecida por uma instituição pouco conhecida chamada National Association of Partners of America. Todo o longo período durante o qual permaneci fora do país, continuei mantendo contato com meu tutor pedagógico, que sempre tinha alguma sugestão a fazer de como poderia aproveitar melhor o tempo que por lá estava passando. Sou obrigado a informar que, nesses tempos, a única forma de se estabelecer comunicação, além do telefone, que era caríssimo, era a boa e velha correspondência convencional, ansiosamente aguardada. Havia também o rádio amador, mas esse era um luxo destinado a ocasiões muito especiais.

Retornei ao nosso querido país tropical e esse contato nunca deixou de existir, e era sempre a ele que eu recorria quando tinha alguma dificuldade, ou precisava de

alguma obra que não conseguia encontrar no mercado livreiro. A famosa biblioteca do professor Clóvis, hoje incorporada ao acervo da ECA, era por demais preciosa e o mestre nunca se negava a emprestar um título, anotando, manualmente, em seu caderno, apenas o nome e a data da retirada do volume. Em uma das vezes em que tive a oportunidade de presenciar essa transação, que a mim parecia um tanto arriscada, não consegui conter a curiosidade e de pronto perguntei: "Não vai me dizer que todas essas pessoas para as quais você empresta os seus livros voltam aqui para devolvê-los?" E ele, com seu típico bom humor, me respondeu: "A grande maioria devolve. Alguns poucos se esquecem, mas, quando se lembram, voltam para entregar. Aprendi com o tempo a distinguir as pessoas que me procuram e sei bem quem são aqueles que somem e nunca mais dão as caras. Para esses, eu sempre empurro um livro que não tem muita importância e que não vai me fazer falta". Pois é... Assim era o homem que, provavelmente, tinha extraído o espírito de educador das páginas de seus amados livros.

Em um determinado momento, tendo perdido, por mera displicência, o prazo para validar o mestrado obtido no exterior, recorri mais uma vez ao mestre para dar início a outra caminhada e ele, assim que pôde, adotou-me como seu mestrando, e, em uma espetacular sequência, orientou-me no doutorado, do qual, por graça de Dioniso, ainda conseguiu assistir à defesa. É por isso que folgo em dizer que fui seu aluno por inacreditáveis quatro décadas, tendo desfrutado da oportunidade de colecionar um número fantástico de histórias, das quais selecionei algumas para apresentar nestas linhas.

Clóvis Garcia sabia que era um excelente contador de casos, assim como sabia que, no fundo, no fundo, todo aluno gosta mesmo é de ouvir uma história das boas, e ele nunca se furtava a exercer seu natural fascínio assim que se apresentava a primeira oportunidade para mais uma exibição de talento. Descobri com o tempo que muitas das histórias se repetiam e percebi que tinha, obrigatoriamente, que ser assim, já que novas turmas iam surgindo a cada ano. Descobri também que algumas histórias permaneciam inalteradas, da mesma forma que outras ganhavam destaques aqui e ali e perdiam detalhes ali e aqui. Entendi que essa era uma estratégia utilizada pelo nosso mentor para manter as narrativas sempre vivas e viçosas, como se tivessem acabado de ter acontecido.

Uma das primeiras dessas fabulosas contações, que funcionava assim como um cartão de visitas, era a de como o nome CLÓVIS havia se transformado em LUÍS. Evidentemente não havia nunca alguém na curiosa plateia que tivesse conhecimento da transmutação de uma coisa na outra, e dava-se início então à deliciosa exposição. Segundo o contador, que, por sinal, não revelava jamais suas fontes, o nome CLÓVIS era de origem gaulesa e, desde o seu primitivo aparecimento até a ocupação romana, permaneceu por séculos praticamente intocado. Com a chegada dos invasores, sem que se saiba muito bem a razão, o C inicial caiu da articulação vocal e o V passou a ser interpretado como o U latino e passamos, conseqüentemente, a ter algo relativamente novo como LOUIS, *et voilà* o LUÍS já estava pronto para despontar e entrar em uso.

A historieta produzia tão bons efeitos nos ouvintes que eu mesmo a repeti inúmeras vezes para meus alunos e, sempre que notava o ar de alegre surpresa em suas faces quando chegava ao desfecho, pensava comigo mesmo: “É, o mestre sabia das coisas...”. Havia só um aspecto que ficava sem explicação. Por que então o nome CLÓVIS continuou existindo e resistindo até os dias de hoje? Essas reflexões ficavam sempre por conta dos ouvintes, que encontravam para elas as melhores justificativas.

Quando se metamorfoseava em relator de histórias, o professor Clóvis ia buscar lá no fundo das suas experiências as recordações de seus tempos de ator que, segundo ele, havia sido a forma pela qual fora cooptado pelo teatro, que nunca mais saiu da sua vida. Sim, o nosso querido mestre não escondia de ninguém que já tinha experimentado as emoções de intérprete e, quando alguém lhe perguntava porque não tinha dado continuidade à carreira, ele acrescentava que, nessa mesma época, conheceu Lourdes, o grande amor de sua vida e mãe de seus filhos, que lhe disse que o teatro teria muito a ganhar se não insistisse em continuar representando. Com isso, ficou determinado para todo mundo que foi movido por uma demonstração de amor ao teatro que o ator abandonou os palcos. Mas na hora em que qualquer história se insinuava, pedindo para ser contada, a alma de protagonista ganhava vida e tornava o relato absolutamente delicioso.

Não há dúvida de que o eminente catedrático sabia como dar vida às personagens de suas fábulas e até ele próprio se convertia em uma delas para deleite da classe. Era nesse momento que entrava em cena o soldado Garcia, herói da

Segunda Guerra e muito anterior à figura homônima do seriado *Zorro*. Professor Clóvis nunca deixou, um único minuto em sua vida, de ser o militar de raiz que sempre fora e eu, como filho de outro militar, sentia que aquela inspiração era legítima e brotava das profundezas do ser, transpirando autenticidade. O nosso saudoso pedagogo havia passado pelo cenário italiano da guerra levado pela Força Expedicionária Brasileira (FEB), da qual ele não escondia um certo orgulho por ter feito parte das suas fileiras.

Quando a história girava em torno do conflito mundial, ele nos falava dos horrores dos campos de batalha, das atrocidades das trincheiras, dos rigores do inverno europeu, das incontáveis dificuldades das enfermarias improvisadas, das terríveis surpresas diárias, da pobreza do rancho, da profunda insegurança que emanava da pele a cada amanhecer, assim como do infinito desejo de que tudo terminasse logo, para aplacar a igualmente infinita saudade da terra natal. Quando caminhavam por essas sendas, os enredos, em alguns momentos, tinham um tom naturalista um tanto quanto assustador, que ele, narrador, recuperando sua adormecida face de ator, fazia com que todo o episódio crescesse em intensidade, com a finalidade única de impressionar a audiência. Sou testemunha de que ele sempre conseguia.

Lembro-me como se fosse hoje da noite em que ouvi essa história pela primeira vez e, aliviado, quando chegamos ao fim, não hesitei em indagar, impulsionado por uma indomável e indiscreta curiosidade: “Mas, diga lá uma coisa, professor! O senhor matou alguém nessa guerra?”. Agora, passado tanto tempo, tenho a sensação de que ele aguardava que viesse à tona essa demanda, e, com um certo tom de mistério, dizia em voz baixa: “Acho que sim... Talvez alguns deles...”. Nós mal podíamos conter o espanto: “Sério mesmo? Como foi isso?”. E ele encerrava o assunto: “Ah, deixa isso para lá, afinal era nós ou eles”. E não se falava mais nisso, porque o nosso bravo soldado já estava em estado de prontidão para dar início a um novo relato.

Acho que o professor Clóvis não apenas tinha uma honesta vaidade por ter servido ao seu país, como gostava de manter sempre viva uma lembrança dessa passagem de sua existência. Prova disso é que, na parede da sua sala-biblioteca na universidade, entre cartazes de teatro, recortes de jornal, bilhetes, notas e apontamentos, havia uma foto 12x15, em branco e preto, dos seus tempos de caserna, usando um inconfundível *bibico*.

Ele nos contava também que, encerrado o conflito que botara fogo no globo, de volta ao lar, sem que houvesse muito espaço para grandes esclarecimentos, o soldado Garcia tinha voltado à cena, agora na condição de personagem de histórias em quadrinhos. Todas as aventuras, reais e imaginárias, vividas pelos pracinhas haviam se condensado na sua figura, elevando nosso doutor ao posto de herói, visivelmente com a intenção de fortalecer a autoestima brasileira. Segundo ele, a revista havia vendido bastante e, desfrutando definitivamente de bons tempos de paz, acabou saindo de circulação.

O professor Clóvis Garcia era inteligente o bastante para não ser excessivamente ufanista e não deixar de fazer, ele próprio, a crítica da epopeia, dizendo que, para sua tristeza, seu perfil de mito não era reconhecido nem mesmo em casa pelos seus filhos. Era nesse instante que ele arrematava contando que, em uma noite, após o jantar em família, percebendo que estava sem cigarros, pediu ao filho mais velho que fosse até a padaria comprar um maço. Diante da solicitação, o primogênito não se fez de rogado e lançou de imediato uma cortante resposta: “Já que virou herói, por que não pega sua capa e vai até lá comprar você mesmo?”. Todo mundo achava a maior graça e o nosso mentor seguia em frente, encerrando a sessão de entretenimento que tinha nos preparado para receber o conteúdo do dia.

Até agora recorri a histórias contadas, distantes do momento em que estávamos vivendo, mas reservei algumas outras histórias compartilhadas, porque eu, na condição de observador, tive o privilégio de presenciá-las e, em algumas situações, também vivenciá-las. A primeira delas trata da transferência da Escola de Arte Dramática, das dependências do edifício anexo ao Liceu de Artes e Ofícios, na Avenida Tiradentes, onde hoje funciona a Pinacoteca, para o B9, no campus da Cidade Universitária.

Agradeço ao Olimpo por ter me permitido conhecer e aproveitar (ainda que muito pouco) dos corredores labirínticos da última base da EAD, antes da transferência para a USP. A primeira lembrança que me ocorre é que, logo em frente ao majestoso prédio, havia um colossal monumento em homenagem ao arquiteto Ramos de Azevedo, responsável por muitas obras que se transformaram em uma das muitas facetas da alma metropolitana de São Paulo. Foi lá que prestei os exames seletivos e também foi lá que passei o primeiro semestre de 1970. Em julho do mesmo ano, nos

despedimos do prédio deslumbrante e assustador para nos mudarmos com muitas malas, baús e incontáveis cuias para o acanhado *barracão de zinco, tradição do meu país, pobretão infeliz*, como cantou a divina Elizeth.

A mudança não deve ter sido nada fácil e, por trás de cada armação, estava o professor Clóvis Garcia organizando, catalogando, separando, selecionando, analisando, vistoriando e, principalmente, acompanhando o traslado de todos os itens deixados pelo dr. Alfredo Mesquita. Lembro-me bem que o nosso mestre comentava conosco o tempo todo sobre como era árdua, penosa e inglória a tarefa de fazer essa transferência. Se mal sucedida, haveria certamente um sem número de dedos acusadores procurando culpados pelo estrago. Se bem sucedida (como o foi) não teria sido nada demais, além da obrigação de quem se mete a fazer.

O criador da EAD era do tipo de pessoa que não jogava nada fora, porque tudo poderia ser útil em um instante qualquer. Compreendo bem essa forma de pensar porque é por demais semelhante à minha, aliás, se não estou enganado, é assim que pensam todas as pessoas que fazem teatro: o que sobra de uma montagem pode ser aproveitado na próxima, então, seja lá o que, melhor não se desfazer do que se arrepender.

O mestre Clóvis (ele também um bibliófago) falava das surpresas escondidas na biblioteca da EAD, onde, entre livros preciosos, jornais, revistas, cartões postais, gravuras e desenhos, havia também um expressivo número de volumes que pertenciam ao dr. Alfredo e que ele, piedosamente, havia doado para a escola de sua criação. Era tudo muito valioso e o nosso mentor em questão tinha plena consciência disso. Outra caverna de Ali Babá era o guarda-roupa, com centenas de figurinos de todos os gêneros e estilos, que haviam resistido heroicamente aos primeiros 20 anos da escola. Se isso parece pouco, há que se levar em conta muitos móveis de procedências diversas, que deveriam seguir junto nessa derradeira viagem. O professor, praticamente sozinho, tomou para si a responsabilidade de ajuizar o que teria direito a uma sobrevivida no novo endereço e o que ficaria como parte da herança que as novas circunstâncias se incumbiriam de apagar friamente. Olhando para trás, estou certo de que a melhor escolha foi feita e o que havia de representativo do legado de dr. Alfredo foi cuidadosamente preservado pelo exigente e meticuloso professor Clóvis Garcia.

Até este parágrafo falei de coisas inanimadas, tratadas carinhosamente pelo mestre, mas há que se sublinhar outras tantas animadas que também dependiam dos cuidados do perito Clóvis Garcia, agora dando fôlego ao papel de socorrista, assegurando um novo lar para que ninguém ficasse desabrigado na condição de sem-teto. Eram muitos os “funcionários agregados” à escola deixados pelo dr. Alfredo. Todos ainda habitam minhas recordações e lembro-me também que foram acolhidos com ternura e respeito pelo mestre, que não deixou ninguém para trás. Eram figuras únicas e, por isso mesmo, inesquecíveis: João Sabiá e Osório, dois cenotécnicos dos melhores; d. Maria, a “tia” da cozinha, responsável pela sopa inventada pelo dr. Alfredo, e a outra d. Maria e sua filha Bethânia, fiéis zeladoras do guarda-roupa. Mas isso ainda não era tudo. Havia ainda professores e funcionários que não poderiam ser dispensados, até mesmo porque não havia ninguém habilitado para substituí-los: Leontij Tymoczenko, professor de maquiagem e caracterização, que havia trabalhado com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou; mestre Hugo Matos, um dos últimos professores de esgrima de sua geração; d. Maria José de Carvalho, lendária professora de direção e estilo (fosse lá o que fosse isso!), impossível de ser esquecida por quem a tenha conhecido; d. Milene Pacheco, professora de dicção, discípula e desafeto de d. Maria José. Todos, sem exceção, incluindo funcionários administrativos remanescentes, foram levados para o novo endereço e instalados como parte daquele imprescindível e insubstituível legado. Não há como duvidar! O professor Clóvis, definitivamente, tinha olho bom para essas coisas, guiado sempre pelo seu espírito altamente humanista.

Abro aqui um parágrafo para imaginar o quanto não deve ter dado trabalho para o novo administrador colocar e encaixar toda essa gente em regime de CLT no cientificista organismo operacional da sisuda Universidade de São Paulo.

Envolver-se com tudo o que fazia, ir a fundo nas mínimas questões e apurar todas as evidências de qualquer ocorrido fazia parte da carga genética do professor Clóvis Garcia. Uma de suas histórias que exemplifica bem o tema é o já mais do que famoso episódio das galinhas de Dürrenmatt. Sim, isso mesmo! As penas do alemão, mas, vamos aos fatos, com todo rigor que nos exige a veracidade.

Sylvio Zilber, ex-aluno da EAD, foi convidado em 1971 para dirigir a turma dos terceiro-anistas que encerravam o curso de interpretação. Havia uma mítica em torno

das montagens dos terceiros anos que, por serem assim como uma espécie de despedida, deviam deixar a melhor das impressões. Nesse caso, não foi diferente. O experiente diretor apresentou à classe o texto *Romulus Magnus*, de Friederich Dürrenmatt (1921–1990), que já nos dera outras três obras de conhecimento do público brasileiro: *Os físicos*, *O casamento do senhor Mississipi* e, na categoria estonteante, *A visita da velha senhora*, de cujo elenco original Sylvio havia participado, quando da montagem no Teatro Cacilda Becker, com a grande dama do teatro brasileiro e Sérgio Cardoso à frente do elenco.

A trama se desenvolve em torno dos derradeiros dias do último imperador latino Romulus Magnus, deposto pelo bárbaro Odoacro, expondo um magnífico choque de culturas e, de certa forma, uma antevisão da decadência dos valores ocidentais. Para explicitar a derrocada da política romana, o dramaturgo sugere que a cenografia mostre ao espectador o estado deplorável em que se encontrava o palácio do governante, que dividia o espaço repleto de bustos de mármore de seus antepassados com galinhas, naturalmente vivas, que deveriam passear livremente pelo palco.

Transcorridos quase quatro meses de ensaios e aproximando-se da inadiável data de estreia, Sylvio solicitou pessoalmente ao professor Clóvis, diretor da escola, que adquirisse duas dúzias de galináceas para que os atores se acostumassem com aquelas que seriam suas coadjuvantes durante a temporada. Com aquele olhar típico de gestor, o prestativo mestre questionou se as aves eram mesmo imprescindíveis, ao que, rapidamente, Sylvio argumentou que sem elas não haveria espetáculo. Percebendo a inutilidade de qualquer contraposição, tratou-se de providenciar a compra das 24 galinhas no Mercado Municipal, com a devida nota fiscal. Seu João Sabiá e seu Osório, diletos cenotécnicos já citados, construíram rapidamente dois viveiros para abrigar os animais quando não estivessem em cena. Wanda Guglielmello, aluna e atriz do espetáculo, encantou-se com os bichinhos e prontamente colocou-se à disposição para cuidar do bando.

É preciso que se diga que, quando da passagem da EAD para a tutela da ECA-USP, o professor Clóvis, expondo o *modus operandi* da escola de atores com todas as suas idiossincrasias, havia obtido, junto ao departamento financeiro da universidade, uma verba periódica destinada aos custos de cada uma das montagens curriculares

que ocorriam ao final de cada semestre e eram indispensáveis para a avaliação dos alunos. Nada mais natural do que empregar essa verba para adquirir as galinhas.

O espetáculo cumpriu sua curta temporada de três dias, sempre com casa lotada e arrancando aplausos entusiasmados do público que talvez nunca antes tivesse visto um elenco tão emplumado. Foi um sucesso. Todos estavam muito felizes, menos as galinhas, pois, sem saber o que fazer com elas após cair o pano, decretou-se que iriam todas se converter em uma saborosa galinhada, preparada pela tia da cozinha e partilhada com todos os alunos e professores em uma festiva celebração natalina, já que estávamos praticamente no final do ano e às vésperas das férias letivas. Assim foi proposto e assim foi feito e, em clima de ágape romano, saboreamos todos a deliciosa iguaria. Desnecessário dizer que Wandinha não compareceu ao evento, já que havia se envolvido afetivamente com as aves e não poderia suportar ver as pobrezinhas serem cruelmente devoradas por aqueles que tinham sido seus ingratos e cruéis colegas de cena.

Demos as boas-vindas a 1972 e, em princípio, tínhamos a sensação de que seria apenas mais um ano como os anteriores nos limites da Escola de Arte Dramática. Puro engano! Professor Clóvis, no momento certo, fez a prestação de contas do dinheiro público recebido para ser empregado no centro de formação de atores. Todos os itens comprados estavam lá, relacionados, enumerados, com notas, recibos e tudo mais que se fizesse necessário para legitimar as transações. Os cuidados do mestre eram tantos, que nada escapava à sua vigilância, e tudo era devidamente comprovado, até com testemunhas, se fosse o caso. Foi o caso! O departamento financeiro, escarafunchando as despesas, achou muito suspeito verbas oficiais fornecidas graciosamente pelo Estado serem gastas com galinhas. Madeira, tinta, pregos, parafusos, tecidos e até perucas e material de maquiagem ainda eram aceitáveis e dava para “passar”, mas galinhas, como assim???

Inspirado pelo otimismo que lhe coloria a vida, o nosso estimado preceptor acreditou que uma nota bem redigida, explicando algumas “estranhezas” próprias do fazer teatral, seria suficiente para satisfazer os desconfiados fiscais e elucidar de uma vez por todas aquele que ficou conhecido internamente como “o caso das galinhas”. Não foi!

O incansável departamento financeiro e sua incansável busca pela verdade e pela transparência dos fatos replicou com outra nota, indagando o que havia sido feito das galinhas, já que agora elas, por força de lei, pertenciam ao Estado e deveriam fazer parte do patrimônio. Candidamente, o professor Clóvis não titubeou em relatar que todas, sem exceção, haviam sido comidas em um lauto banquete, já que não havia condição alguma de mantê-las como parte viva do acervo da escola.

Pronto! Ultraje total! O estrago estava feito. Aquilo tudo, descrito com tamanha simplicidade só poderia ser mais um inequívoco caso de malversação do tesouro. Era imperativo e urgente que se abrisse uma sindicância para examinar os acontecimentos, ouvir depoentes e botar tudo em pratos limpos. Era igualmente fundamental que se abrisse uma sindicância para identificar os responsáveis e punir os culpados, para que não ocorressem outras bandalheiras desse feitio.

Para encurtar a história, todas as etapas foram cumpridas. O sempre atento professor Clóvis Garcia prestou os devidos esclarecimentos e, aparentemente, parece que todos ficaram satisfeitos, mas, com toda certeza, devem ter remoído aquela já plantada sensação de que gente de teatro é mesmo muito esquisita.

Relatada assim com tanta inocência, atendo-se unicamente ao desenrolar dos fatos, a situação até hoje nos parece incrivelmente absurda, mas, acostumados com peças de Ionesco e Beckett, nada nos soava mais natural.

Há outros dois episódios que reservei para o final desta redação justamente por serem os mais expressivos, por versarem sobre um mesmo tema e também por serem radiografias fidedignas do perfil do professor Clóvis Garcia, que, para sempre, ocupará um lugar iluminado, aquecido e confortável no coração dos que o conheceram e tiveram o privilégio de desfrutar da sua convivência.

Os dois próximos casos estão mergulhados no terreno pantanoso da censura, que, durante um bom tempo, assombrou nossas coxias e lotou nossos porões. Como é sabido por todos que viveram na pele esse período nefasto, nenhum espetáculo tinha a permissão de ir à cena sem a chancela aprobatória dos digníssimos senhores censores que, antes da estreia, requisitavam um ensaio apenas para eles com a finalidade de apreciar o resultado final e decidir se feria, ou não, os bons costumes e ameaçava, ou não, a ordem estabelecida. Faz-se necessário lembrar que essa análise era precedida de outra, à qual era submetido o texto, previamente encaminhado ao

órgão competente. Os preocupados censores desejavam ter a certeza de que os cortes impostos haviam sido observados, e se nada havia sido acrescentado às páginas anteriormente remetidas.

Millor Fernandes (1923-2012), desenhista, escritor, jornalista, dramaturgo e tradutor, tornou-se referência em todas as áreas em que atuou. Em 1963, Millor escreveu para o teatro *Flávia, cabeça, tronco e membros*, uma obra curiosa, que lançava um olhar ácido e crítico sobre a realidade brasileira às vésperas do golpe militar. A peça, uma evidente parábola, mostrava como as personagens faziam uso de justificativas nem sempre muito convincentes para mudar de opiniões e de atitudes de acordo com suas conveniências, para não destoar jamais dos acordos emitidos pelo sistema. Trata-se do famoso mote “dança-se conforme a música”. O teatrólogo costumava dizer que esse era um de seus trabalhos preferidos, porque retratava com precisão o perfil da grande sociedade brasileira, desde os tempos coloniais e extensivos até aquela época e, porque não, aos dias de hoje, nesta terceira década do século XXI.

José Renato era o diretor que trouxe a sugestão do texto prontamente aceito pela turma, ansiosos para levantar o espetáculo o quanto antes. O sempre antenado professor Clóvis Garcia, conhecedor do texto, chamou de lado o encenador e dividiu com ele a premonição de que o texto, já no início dos anos 1970, pós AI-5, não passaria pelo crivo da censura. José Renato insistiu com o caráter de oportunidade da obra, que poderia servir de alerta para indicar os tortuosos caminhos que ainda teríamos pela frente. Nosso mentor argumentou mais uma vez que seriam exigidos muitos cortes, que, provavelmente, comprometeriam a integridade da dramaturgia e invalidariam por completo a proposta inicial. José Renato era osso duro de roer e não entregava os pontos facilmente. O professor Clóvis, por sua vez, estava apenas querendo se precaver e, dentro da medida do possível, evitar que os olhos analíticos do sistema repressivo voltassem seu foco para a Escola de Arte Dramática.

Conversa vai, conversa vem, sentindo ferver nas veias o sangue de herói adormecido das histórias em quadrinhos e pronto para mais uma proeza de igual quilate, o articulador Clóvis Garcia, valendo-se de sua astúcia nata, propôs que se desse continuidade ao processo de montagem e “convenientemente” fosse “esquecido” o

trâmite de encaminhar o texto para a censura prévia. A solução, até aquele momento, era ótima para todos e foi acatada sem maiores discussões.

O primeiro problema surgiu quando José Renato, fazendo valer sua criatividade, propôs a encenação fora do Barracão 9, território de uso exclusivo da EAD e do Departamento de Teatro da ECA. Outras experiências semelhantes já haviam sido realizadas sem maiores perturbações, bastando apenas que a administração da Cidade Universitária fosse antecipadamente notificada sobre a utilização não usual do espaço escolhido. Um documento por escrito foi levado ao canal competente e aguardou-se, sem muitas expectativas, o retorno positivo da solicitação. A resposta veio em tempo, mas não como se pretendia. Os responsáveis pela manutenção da Cidade Universitária nos trilhos legais exigiam que se anexasse ao documento já enviado uma liberação da censura. Com essa ninguém contava.

Não havia mais tempo hábil para ir em busca do aval dos censores que, na melhor das hipóteses, precisavam de 60 dias para emitir um parecer. O remédio, fosse amargo ou doce, não poderia ser outro que não usar a desculpa do esquecimento para os dois órgãos reguladores: a censura e a Prefeitura da Cidade Universitária. E assim foi feito. Um pouco de desobediência civil não faria mal a ninguém e também a transgressão não era assim das maiores, contando com a convicção de que dentro da USP não havia um único cidadão, em sã consciência, que apoiasse a censura. O negócio era deixar como estava, para ver como é que ficava.

O espetáculo foi apresentado e durante os dias de apresentação houve sempre um certo mal-estar provocado pela simples possibilidade de que os censores poderiam aparecer e interditar o espetáculo, interrompendo a programação. Isso, felizmente, não aconteceu, mas alguém, ainda ligado à administração da Cidade Universitária, identificou a utilização do espaço alternativo usado à revelia da administração e botou a boca no mundo. Explicações foram exigidas e lá se foi, mais uma vez, o professor Clóvis Garcia tentar justificar o que para todos nós dispensava qualquer justificativa.

O professor Clóvis Garcia não fazia uso profissional dos conhecimentos adquiridos nas bancadas no Largo de São Francisco, mas tinha as manhas do Direito, essas, sim, praticadas com todas as sutilezas de um matuto, aparentemente ingênuo, de Taquaritinga. Essa estratégia, segundo ele próprio, já lhe tinha sido muito útil inúmeras

vezes, e essa foi mais uma delas. Nosso homenageado criou ele próprio um regimento no qual se inscreviam artigos pontuando que escolas de teatro, sem fins lucrativos e que não fizessem cobrança de ingressos dos espectadores, estavam desobrigadas de se submeter à censura, por entender que suas apresentações nada mais eram do que simples prática escolar, restrita a um público específico e, portanto, isentas de autorizações vindas de quem quer que fosse. A história pegou e, dessa vez, não se falou mais nisso.

Pensou-se que seria assim para sempre. Poderia ter sido, mas não foi. As forças tenebrosas estavam à espreita, prontas para agir ao menor vacilo. Estávamos mais uma vez encerrando o ano letivo e outra turma terceiro-anista encerrava sua jornada pedagógica e preparava-se para ingressar no profissionalismo. Esse ritual de passagem era uma das cerimônias mais aguardadas da Escola de Arte Dramática. Não havia solenidade de formatura e outras formalidades, mas o espetáculo de finalização de curso era como se fosse a apoteose de um trabalho carinhosamente executado com o auxílio de mestres inesquecíveis, que deixavam marcas indeléveis na vida de todos nós.

Recém-chegado da Europa, onde havia estudado na Sorbonne com nada mais, nada menos do que Jerzy Grotowski, o bruxo-mago-guru Celso Nunes trazia na bagagem inúmeras novidades prontas para serem compartilhadas com os alunos. Ele mesmo, Celso Nunes, tinha sido aluno da EAD e os retornos ao lar dionisíaco eram sempre festejados como uma bênção para todos. Celso trouxe e apresentou aos alunos concluintes o texto *O preço da revolta no mercado negro*, de um autor grego desconhecido por aqui: Dmitri Dmitríades. A obra era dinamite pura em forma de dramaturgia. Dotada de rara poesia, expunha com excepcional clareza os caminhos trilhados pelos representantes da tirania e usurpadores do poder, para se manterem no comando da Grécia. Havia algo parecido com o filme *Z*, de Costa Gavras, proibido pela censura em terras brasileiras. Todo mundo sabia que se tratava de um enorme vespeiro, mas, mesmo assim, não havia quem não quisesse pôr a mão.

O espetáculo era extraordinário e a direção, além de extrair o máximo dos atores, levantava a encenação com imagens belíssimas, contrapondo intérpretes com sombras chinesas e outros requintes visuais inesquecíveis. Lotou no primeiro dia. Lotou ainda mais no segundo. Não tinha mais espaço nem para uma mosca no

terceiro. Programou-se então um quarto espetáculo para o dia seguinte. A satisfação de ver reconhecido um trabalho transforma-se em pura felicidade e a escola inteira festejava aquele sucesso. Foi aí que aconteceu o inesperado. Sabe-se lá avisados por quem, os homens da lei compareceram ao Barracão 9 do campus da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo para interditar o espetáculo que, por sinal, transbordando de gente na plateia, já havia começado.

As luzes das viaturas anunciaram a indesejável chegada, mas houve entre o público muita gente que entendeu que tudo fazia parte da *mise en scène*. Poderia ter sido um desastre, mas o professor Clóvis Garcia estava alerta e não permitiu que fosse.

Tão logo tomou conhecimento do que estava acontecendo, o nosso intrépido mestre deixou prontamente sua sala (aliás, diga-se de passagem, o professor só deixava o prédio depois de encerradas todas as atividades e apagada a última lâmpada). Antes mesmo que os vigilantes da ordem estabelecida adentrassem o espaço, professor Clóvis Garcia colocou-se na porta de acesso e fazendo uso de sua presença, evocando seu passado militar, deixou claro que ninguém entraria naquele território sem todos os documentos necessários, assinados por todas autoridades constituídas, devidamente carimbados e protocolados, que fizessem daquele ato uma invasão a ser permitida. Sem a papelada, definitivamente, não seria consentida a entrada dos intrometidos. Os intrusos ainda tentaram uma negociação apresentando aqui e ali uma carteira de identidade, uma ordem de serviço, mas nada que satisfizesse nosso diretor.

O enfrentamento foi tenso e durou alguma coisa em torno de 30 minutos, enquanto a poucos metros dali o espetáculo seguia em sua escala crescente de tensão ficcional, espelho translúcido da tensão real, testemunhada por alguns poucos viventes. Era um embate desigual. De um lado, alguns representantes das mesmas forças de contenção colocadas metaforicamente sobre o palco; do outro, a figura de um Dom Quixote desarmado em defesa de seu castelo. A realidade e a fantasia ganhavam dimensão e era impossível demarcar os limites entre uma e outra. Professor Clóvis manteve-se firme e calmo, com a voz branda, porém segura, repetindo que aquele terreno era dirigido por ele, e por ele seria resguardado de qualquer ameaça, que pusesse em risco quem quer que ali estivesse naquele momento.

A figura daquele homem tinha sido tão imponente e determinada que os cumpridores de mandados entenderam que, por mais que tentassem, não conseguiriam cumprir sua funesta missão, sem apelar para a violência e isso, ao que parece, não era o mais recomendável naquela circunstância. Não houve outra opção para os interventores a não ser prometer que voltariam com os documentos exigidos pelo diretor da escola. Um pouco acabrunhados, retornaram para suas viaturas e partiram para alívio de todos. Evidentemente não voltaram e, se tivessem voltado, teriam dado com o nariz na porta, pois a escola entraria em férias no dia seguinte. O professor Clóvis Garcia voltou para sua sala e o espetáculo, depois de alguns minutos, terminou sem que a audiência sequer suspeitasse que, mais uma vez, o milagre teatral havia ocorrido e a vida imitara a arte ou, ao contrário, como é mais comum.

Deixei para o fim esta que considero a mais sólida das histórias envolvendo a figura do professor Clóvis Garcia. É preciso que se diga que não assisti a essa cena magistral. Eu estava lá do lado de dentro mergulhado no sonho. Tudo que relatei obtive da boca de uma secretária que presenciou o episódio do começo ao fim, com o testemunho de outros funcionários que ainda estavam no local. O professor Clóvis, ele mesmo, preferiu não divulgar a peripécia, partidário da ideia de que, quanto mais se mexe, pior fica. Também é preciso que se diga que a discrição era uma das virtudes do grande mestre.

Como essas, ainda há muitas outras histórias vividas pelo querido professor, que nos deixou tantas lembranças, e nós, que, em alguns momentos até fizemos parte dessas histórias, temos a obrigação de registrá-las para que, em nenhum momento, se percam nas páginas do tempo. Lembrar também é uma forma de resistir e, hoje, a lembrança ainda é uma das armas que podemos empunhar para defender nossas crenças e ideais. Em nome do professor doutor Clóvis Garcia, prometemos continuar fazendo uso dela para que, mais uma vez, o pior não nos aconteça.

Evoé, Clóvis Garcia, Evoé!

Zecarlos de Andrade

São Paulo, 17 de agosto de 2021

RESSONÂNCIAS SINGULARES DE UM MESTRE PLURAL

Paulo Renato Minati Panzeri e
José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

Contudo, o que por ora é claro e límpido é que tanto o futuro quanto o passado não são, e não se diz propriamente: os tempos são três, passado, presente e futuro, mas talvez se devesse dizer propriamente: os tempos são três, o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. Esses três, de fato, estão na alma, de alguma maneira, e não os vejo em outro lugar: a memória presente no passado, a visão presente no presente, a expectativa presente no futuro. Se nos for permitido dizer isso, então reconheço que enxergo três tempos, e os três são. Pode-se dizer: “os tempos são três, passado, presente e futuro”, segundo um hábito incorreto. Pode-se dizer assim. Não me preocupo nem resisto nem reclamo, contanto que se entenda que não se está dizendo que o futuro já é nem que o passado ainda é. Com efeito, são poucas as coisas que falamos com propriedade, dizemos a maioria impropriamente, mas sabemos o que queremos dizer.¹

I. O tempo de Clóvis Garcia

Uma voz: Paulo Panzeri

1.

Entre ementas de disciplinas, referências bibliográficas e outras definições curriculares talvez haja pouco espaço para problematizar as temporalidades da formação. Sabemos que uma aula trata das horas, dos minutos e dos segundos de convívio entre estudantes e professores. Consequentemente, a ideia de carga horária pode confundir o que é tempo ofertado em aula e o que é tempo de aprendizado. Quanto tempo um estudante leva para aprender? E inversamente: o que aprende um estudante no prazo predefinido na educação formal? Uma resposta pode ser fornecida retomando uma prática do professor emérito Clóvis Garcia, realizada durante os anos em que ministrou a disciplina Folclore Brasileiro I e II, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Nesses dois primeiros semestres da graduação,

¹ AGOSTINHO, 2017, p. 324.

o professor solicitava aos estudantes dois trabalhos: um trabalho de campo sobre uma festa popular e uma pesquisa sobre a cultura familiar de cada estudante. A pesquisa sobre a cultura familiar era denominada por ele Folclore do Dia a Dia, e deveria investigar o repertório familiar: canções, receitas de comidas, ofícios tradicionais, habilidades manuais, aspectos regionais, expressões e vocábulos, etc. O resultado da atividade possibilitava contrapor à ideia de originalidade o conceito de originário. E, neste sentido, a origem de cada estudante era evocada para reconhecer a produção cultural de sua própria família e de sua região de origem. Essa prática colocava a formação do estudante em perspectiva e antecipava o que décadas depois acabou se comprovando como tônica política da pesquisa e da prática em artes: o pessoal/biográfico como essencialmente político/social. Afinal, situando o indivíduo em sua origem, família e grupo social, era possível dar voz a muitos aspectos não contemplados por uma historiografia oficial.

2.

Conheci Clóvis Garcia no ano de 1998, quando fui prestar o vestibular em Artes Cênicas. Nosso primeiro contato aconteceu no processo seletivo, na chamada prova de conhecimentos específicos. Clóvis estava na banca e realizou minha entrevista. Logo no primeiro ano da faculdade, estávamos juntos por dois semestres em Folclore Brasileiro I e II. Foi nessas disciplinas que aprendi sua abordagem sobre a cultura familiar. Após uma pesquisa realizada parcialmente por meu pai, entreguei um trabalho volumoso que se tornou uma importante referência. Anos depois, quando fui dar aula pela primeira vez, resolvi pedir o mesmo exercício para meus estudantes. Os resultados acabaram me revelando a necessidade de fazer um mestrado sobre história e memória. Comecei a pensar no projeto de pesquisa ouvindo quem me formou, ou seja, o próprio Clóvis. Por essa razão, fiz uma entrevista com ele para escutar o relato sobre sua trajetória de formação.² Nessa época, aceitei também a sugestão dele para conhecer a Festa do Divino, em São Luís do Paraitinga. Conheci o teatro equestre da Cavalhada, os bonequeiros e os mestres e contramestres. Foi lá que descobri que era oral a transmissão de conhecimento da cultura popular. Dessas duas experiências (aplicar

² Esse relato está transcrito como apêndice na tese de doutorado que defendi no mesmo departamento em 2015, orientada pelo prof. dr. José Batista (Zebba) Dal Farra Martins. Alguns trechos do relato serão abordados na última parte deste texto.

o Folclore do Dia a Dia e pesquisar a Festa do Divino) surgiram questionamentos que foram abordados em um mestrado na área de Estética e História da Arte sobre teatro brasileiro. Contudo, foi somente durante o doutorado que a pesquisa sobre cultura familiar assumiu maior protagonismo. A tese na área de Pedagogia do Teatro problematizou diferentes modalidades de formação do artista, passando da família aos grandes mestres encontrados pelo caminho do pesquisador, inclusive a elaboração do próprio doutoramento.

3.

Durante uma conversa com Clóvis em sua sala, no final do corredor do Departamento de Artes Cênicas, ele me perguntou certa vez se eu lia em italiano. Eu disse que entendia de ouvido, mas afirmei que não lia bem nesse idioma. Ele então me disse: você vai ler! Peguei o livro na mão e me deparei com uma obra de Aurora Milillo sobre a narrativa de tradição oral. Essa importante professora e pesquisadora esteve relacionada à formação de acervos com ampla documentação da oralidade italiana. Naquele momento, Clóvis estava balizando o campo de pesquisa ao qual iria me dedicar no doutorado. A partir do interesse por contadores de histórias e por influência de ouvir Clóvis e outros mestres sobre seus percursos, iniciamos uma pesquisa sobre o saber da experiência de escuta. Tentamos nos aproximar de uma escuta da experiência. Zebba aceitou o desafio de orientar essa pesquisa interdisciplinar como uma tentativa de investigar a relação construída no espaço entre escuta, memória e experiência. A metodologia utilizada para a investigação foi justamente a retomada do Folclore do Dia a Dia, além de sua ampliação para problematizar a formação do artista e pesquisador. E como foram muitas as influências e os encontros que formaram o artista, essa retomada biográfica e cultural abriu o caminho para uma reflexão sobre a bagagem do vivido. Essa reflexão foi construindo gradativamente um saber de experiência, na medida em que o próprio pesquisador assumia como cada experiência afetou seu percurso. Por fim, com o auxílio da orientação, foi possível considerar o próprio doutoramento como etapa de formação, sendo o saber de sua experiência revelado também na tese.³

³ Cabe ressaltar aqui que, ao aplicar a atividade proposta por Clóvis sobre a cultura familiar à formação do artista, acabamos nos aproximando da metodologia da pesquisa-formação e do instrumento “Biografia Formativa”, desenvolvidos por Marie Christine Josso e Gaston Pineau.

II. Colecionador

Outra voz: Zebba Dal Farra

1.

Era 1980, compus a música da peça *O filho do carcará*, de Alcides Nogueira, que Márcio Aurélio dirigiu com Os farsantes, no Teatro FAAP. Uma crítica no jornal *O Estado de São Paulo* dizia: “Com a funcionalidade da música de José Baptista Martins, o bom conjunto de instrumentistas, o quase sempre intenso ritmo teatral, o espetáculo mantém um permanente interesse por parte do público.”⁴ Assinava Clóvis Garcia. Foi assim pelo jornal o meu primeiro contato com ele.

Quinze anos depois me encontraram envolvido com o processo de doutorado na Escola Politécnica da USP, dedicado a uma pesquisa sobre estruturas leves de membrana, cuja meta era o projeto de um teatro móvel. Havia portanto um enfoque necessariamente interdisciplinar de campos de estudo: engenharia, arquitetura, teatro. No catálogo das disciplinas de pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas constava *As Concepções do Espaço Cênico*, ministrada pelo professor Clóvis Garcia. Às voltas com o programa do projeto teatral, sua formulação poderia nascer de um enfoque intramuros: assim como na concepção de uma casa as relações entre os seus habitantes dita os princípios da proposta, o mote arquitetônico aqui deveria ser as formas do desenho cênico, isto é, os modos das relações espaciais entre cena e público. No primeiro encontro, Clóvis enfatizou e expandiu o caminho. Sua sala, uma biblioteca, ele sentado ao centro, mimetizado atrás da mesa, em uma cadeira giratória, como se fosse o piloto de uma nave de Noé, para salvar o conhecimento analógico do dilúvio digital. Naquele tempo, era prenúncio: hoje chove torrencialmente sem parar. A divindade não é bíblica, mas ungida pela religião capitalista. Clóvis talvez intuísse que o teatro do futuro seria o espaço revolucionário da presença, lugar de contatos analógicos, e também uma reserva das percepções não-digitais.

O curso traçava uma história dos espaços cênicos, que podemos entender como história das distâncias cênicas, forjadas entre público e artista teatral. Esse

⁴ GARCIA, 1980.

desenvolvimento sugeriu a ele o agrupamento em seis classes: arena, semiarena, frontal, panorâmica, sem limites e vertical.⁵

Embora o artigo definido no nome da disciplina indicasse uma completude na tipologia cenográfica, Clóvis avisava que iria omiti-lo; Concepções do Espaço Cênico, pois haveria sempre a possibilidade de novas configurações. Nesse sentido, podemos acrescentar uma qualidade, que Augusto Boal chamava de *transitividade*, ao introduzir o teatro fórum: a ética do acontecimento se estrutura pelo convite à troca de papéis entre público e cena. Uma ética do jogo teatral pode complementar tal tipologia: não será importante para o estudo das concepções do espaço cênico a colocação do público na circunstância de testemunha na montagem *O príncipe constante*, de Cieslak-Grotowski, embora a estrutura física seja em arena? Certamente, essa discussão interessaria a ele.

2.

Além de sua notável habilidade de se deslocar harmonicamente no improviso – ao invés do clássico giro pela forma do tema musical, impressionava no pianista Keith Jarrett seu enraizamento no instrumento: mãos e braços asas de águia, dedos de marfim. Era assim a relação de Clóvis com sua biblioteca: orgânica, visceral, amorosa. Sua sala quando o conheci era um piano de cauda: sem ser ampla, abrigava suficientemente estantes de dupla entrada. À mesa no centro do redemoinho de livros, ele me ofereceu *Le lieu théâtrale dans la société contemporaine*, quando escutou os problemas de minha pesquisa, na época já voltada ao estudo das estruturas leves e dos teatros móveis, que ele chamava *ambulantes*. Ele assoprava abordagens indutivas das configurações cenográficas como um caminho para o projeto de um teatro. Em outra ocasião, quando o programa do projeto já estava mais delineado, ele me municiou com um raro artigo sobre uma proposta de teatro ambulante montado das carrocerias de dois caminhões.

Esses exemplos, em que é notável sua disponibilidade para fomentar a ampliação da comunidade de escuta de estudantes e pesquisadores, somam-se a um grande número de depoimentos de quem se aproximou do mestre e usufruiu de sua biblioteca. Sinal dos tempos, no novo prédio, o piano de cauda virou um piano armário.

⁵ Id., 1989.

3.

A experiência atravessava sua fala. A relação com Teatro Olímpico, de Palladio, não se dava por imagens impressas: ele conhecera o edifício em Vincenza, depois de uma convalescença em hospital italiano, ferido na Segunda Guerra, soldado da Força Expedicionária Brasileira. Quem encontraria tempo para visitar um teatro paradigmático em meio às convulsões do conflito armado?

4.

Quando, em 2010, coordenei uma reformulação curricular, Clóvis me ofertou uma pesquisa comparativa que fizera sobre os currículos de várias escolas europeias. O novo currículo, mais organizador e bem menos propositivo do que faríamos em 2017, propunha a mudança do conjunto de disciplinas História do Teatro para História das Artes Cênicas, em parte para afinar-se com o nome do departamento, mas principalmente para agregar no estudo outras linguagens e manifestações híbridas. A mim interessava especialmente incluir figuras marginalizadas, como rapsodos e narradores. Numa manhã, Clóvis argumentou, assustado, que seria impossível um estudo completo, pois a grande extensão do assunto não permitiria. Já havia no corpo docente a tendência por uma metodologia indutiva, que não se propusesse a cobrir todo o arco das artes cênicas, mas buscasse aprofundar algumas poéticas. Esse movimento visava a dinamizar o curso e ampliar as condições de diálogo com questões da arte e da sociedade contemporânea.

O susto de Clóvis não era pelo temor de sair da posição de conforto, como costuma acontecer com grande parte de docentes na universidade. Pois Clóvis desde sempre transitava sua atuação pedagógica pelo campo das artes cênicas, haja vista a disciplina Folclore Brasileiro, uma das optativas mais procuradas por estudantes de várias procedências. Enfatiza-se aqui seu gosto pelo interdisciplinar.

5.

À medida que avançava no movimento prospectivo dessas cenas com Clóvis Garcia, desenhava-se a figura do colecionador. Mas colecionador de quê? Colecionava livros sem ser bibliófilo, trabalhos de estudantes e atas do conselho sem ser arquivista – até certa vez revelou um segredo: havia um coquetel que só ele e sua esposa sabiam

a fórmula, fixação também afeita ao colecionador que anseia o único e original. Colecionar, verbo intransitivo. O ímpeto desse gesto, seu centro motor, é a curiosidade.

Curiosa etimologia possui essa palavra, *curiosidade*: provém do latim *cura*, *cuidado*. O campo semântico desse vocábulo desdobra-se no cura, o padre e o pastor, aqueles que cuidam das almas; na cúria, organismo governamental da igreja; no curandeiro, o sacerdote que possui saberes para alívio das dores dos doentes; na curadora e no curador, responsáveis pela gestão de exposições em galerias e museus; no campo da engenharia, a cura do concreto exprime o cuidado para impedir que a mistura utilizada evapore rapidamente; na cura do queijo, o processo de sua maturação, que exige também cuidado e paciência. Podemos dizer então que o curioso é o indagador que busca com cuidado. O curioso quer encontrar, o que significa atuar segundo dois eixos: um, procurar, afinar o foco do olhar; outro, colocar-se à espreita, deixar-se surpreender pelas aparições. De acordo com uma tradição mexicana, não se procura o peiote: ele aparece – portanto, é preciso olhos atentos para vê-lo.

A curiosidade é um impulso no sentido do conhecimento, do saber. Recordemos a relação entre saber e sabor. “A palavra grega que designa o *sábio* prende-se etimologicamente a *sapio*, eu saboreio, *sapiens*, o degustador, *sisyphos*, o homem de gosto mais apurado [...]”⁶ O sabor que gera saber é degustação, em que há prazer no movimento da mastigação e da língua, um usufruir das transições dos paladares: doces, amargos, ácidos, melados, quentes, frios, salgados, apimentados e todas as possibilidades de passagem de uma textura a outra. Não se trata, portanto, de devorar, quando se destrói os alimentos no atacado: quem saboreia, deixa-se habitar pelo saber.

Cuidar e saber: eis os gestos que pulsavam no coração entusiasmado do curioso Clóvis Garcia, em sua escuta paciente para os interesses e projetos de estudantes e aprendizes. Sua curiosidade gerava uma rica mobilidade pelos campos de saber, nomeada *generalista*, não raro de maneira depreciativa, na contramão da especialização, desejada e valorizada nos modos do fazer teatral contemporâneo. De fato, o projeto interdisciplinar mantém nichos de conhecimento em conexão

⁶ NIETZSCHE, 1991, p. 7.

recíproca, como se fossem pontos estáticos de uma rede: ignoram-se os contatos nas regiões de passagem, entre estes pontos. Esse modelo linear pode funcionar como adição para a consecução segura de processos em produtos, ao evitar os riscos da imprecisão das zonas não-lineares de transição entre as competências, lugar talvez de descobertas e experiências.

III. Terceto

Entre o sim e o não existe um vão.⁷

A construção de uma pedagogia teatral passa pela investigação do que está sendo chamado de teatro e de pedagogia. A qual teatro e a qual pedagogia estamos nos referindo quando refletimos sobre isso? A mesma problematização cabe ao conhecimento. Os múltiplos processos teatrais atestam que existem teatros e pedagogias, no plural, e, portanto, epistemologias igualmente plurais. Segue-se que os mestres devem ser plurais! A pluralidade do mestre evoca a liberdade de movimento pelos espaços entre as áreas e as especialidades, espaços que costumam testemunhar certo abandono, certa descrença. Talvez devido a abordagens construídas por adição, presentes na interdisciplinaridade, em que a soma não muda as fronteiras das parcelas. A pluralidade reclama o conhecimento produzido no entre.

Clóvis Amador: *Quando eu comecei a me interessar por teatro? Eu não sei. Acho que sempre me interessei por teatro. Eu me lembro que em criança eu brincava de cirquinho! Acho que muita gente brincou disso, né. Mas eu fiz um cirquinho no quintal da minha casa, eu punha um lençol dependurado no varal, era o pano de boca, usava o guarda-roupas de depósito da minha mãe, que tinha vestidos velhos, antigos, etc., e cobrava um tostão da criançada da vizinhança para entrar e assistir ao espetáculo. E a gente fazia o espetáculo!*⁸

O trabalho em grupo é o terreno da formação do artista teatral. É preciso afinar desejos e vontades para o arranque de um processo artístico e pedagógico. Saber de experiência, no vão entre aprender e ensinar. Farejar, despertar, fisgar a curiosidade:

⁷ ASSUMPÇÃO e REGO, 2021.

⁸ As falas seguintes de Clóvis Garcia pertencem à tese de doutorado de PANZERI, 2015, p. 79-91.

operação grupal, tarefa sempre inacabada, no fascínio pela desestabilização que provoca o deslocamento. Aos que criticam a horizontalidade como superficialidade panorâmica, valorizando a profundidade cega do vertical: quando se percorre uma circunferência esférica o ponto final pode tocar o inicial. Além disso não há horizontalidade sem alguma profundidade. O curioso se desloca aprofundando-se.

Clóvis Cenógrafo: *Como eu estava interessado em pintura, fiz uma exposição, etc... não sei se você sabe disso, que eu cheguei a expor. [...] No 2º Salão Paulista de Arte Moderna. [...] É! Acho que até tenho catálogo disso aí. Aí o Evaristo⁹ disse: "Então, você que pinta, você não quer fazer o cenário?". Eu fiz o cenário, parece que o cenário ficou muito bom. Aí eu comecei a fazer cenário pro grupo. [...] Eu fiz esse primeiro cenário, eu fiz outros cenários mais, fiz um cenário, por exemplo, cubista, pra Fora da Barra, do Sutton Vane; fiz um cenário realista pra Férias de Verão!, do Mirabeau... fiz vários cenários! E aí eu comecei a ser convidado por outras companhias de fora, não é. Então, a Cia. Armando Couto-Ludy Veloso, que era uma companhia profissional me convidou, eu fiz dois cenários para eles, Aconteceu às cinco e um quarto e outro... Um amor de bruxa, que foi citado pelo Ruggero Jacobbi como o melhor cenário do ano – naquele tempo não tinha prêmio – eu tinha esse recorte de jornal, eu perdi, viu?!*

A formação do artista teatral situa-se além e aquém da finitude do arco curricular acadêmico: muitas vezes em confronto com a grade disciplinar da universidade, expande-se em vivências poéticas, nas quais os saberes teatrais constroem-se no contato direto com os fazeres, em perspectiva indutiva e abdutiva. As múltiplas funções a que o aprendiz é convidado a ocupar enriquecem sua formação. Frise-se que essa modalidade de aprendizado está presente em grande parte dos conteúdos dos projetos pedagógicos acadêmicos, voltados a estudar e praticar poéticas consagradas de grupos e artistas. O teatro brota nas ruas, nelas cresce e delas se nutre: ao acadêmico aprendiz urge agir entre a rua e a sala de aula.

Clóvis Professor: *Já... eu sempre dei aula, né? Eu sempre gostei de dar aula. Eu já dava aula... quando eu era estudante de Direito, eu dava aula de História num ginásio. Já dava aula; curso noturno. Depois, quando eu me formei, na faculdade de Direito, comecei a fazer história do teatro, eu comecei a participar... em 1950, quando nós criamos a Comissão Estadual de Teatro... em 1952... 1954, eu dava aula nos cursos de*

⁹ Evaristo Ribeiro, cunhado de Paulo Autran, casado com Eny Autran.

desenvolvimento... treinamento teatral, da Comissão Estadual de Teatro, né. Fazia São Paulo e no interior. Depois, o Alfredo me convidou para participar das bancas. Não para dar aula, mas para participar das bancas da EAD. Então, eu participava tanto das bancas de ingresso da EAD quanto das bancas de fim de ano de cada um dos cursos. Depois me convidou para professor.

No seu percurso formativo, o aprendiz de teatro se coloca à escuta para multiplicar vivências, exposto ao risco de novas experiências, em uma rapsódia prismática, composta das múltiplas faces da linguagem teatral. No centro desse cristal, reluz a figura do ator.

Clóvis Ator: O TBC foi criado como um espaço para o teatro amador de São Paulo, que tinha dois grupos muito importantes: o grupo do Décio, que era o Teatro Universitário, e o grupo do Teatro Experimental, do Alfredo. Então, o Zampari criou o TBC e começou a convidar esses grupos. E convidou um diretor inglês, que era muito bom, [...] o Mister Igle, ele o convidou pra dirigir uma peça; ele chamou o Paulo [Autran], escolheu uma peça... aí começaram a convidar o elenco. Então, o Paulo se lembrou de mim... e me convidou. [...] Fiz o primeiro espetáculo, no 16 de janeiro, tinha um bom papel, a peça foi um relativo sucesso, aí... o TBC começou a se profissionalizar. E já montou uma peça que tinha alguns profissionais, que foi Arsênico e Alfazema, com Cacilda Becker, que já era... já tinha sido contratada pelo TBC, como profissional [...]. E o TBC, como eu tinha trabalhado lá, fui convidado pra fazer um papel... papel pequeno, mas interessante, porque... eu entrava no primeiro ato, e entrava no terceiro. Por isso, eu ficava a noite toda lá, no teatro, e a gente fazia um grupinho lá, escrevia poesia, eu ilustrava as poesias na parede do camarim... a Cacilda, etc., era gostoso aquele ambiente. A peça ficou... naquele tempo, 90 dias em cartaz, o que era um sucesso! A peça ficava... ficava uma semana, né, em cartaz. Então, foi um bruta sucesso.

Ponte entre teoria e prática teatral, a crítica testemunha o desenvolver poético de uma época e se insere solidária na historiografia do teatro. Enfeixando seu percurso teatral plural, Clóvis Garcia inaugurou uma importante atividade crítica paulistana, no florescimento do Teatro Brasileiro de Comédia, na década de 1950.

Clóvis Crítico: A revista O Cruzeiro já era uma revista que tinha uma projeção enorme no Brasil, já tinha 800 mil exemplares, que naquela época era um sucesso, e já tinha uma coluna do Accioly Neto, que era um dos diretores da revista, autor de

teatro, Helena dormiu lá em casa (faz que não com a cabeça) Helena fechou a porta!... Um Deus dormiu lá em casa é outra, é do Guilherme Figueiredo... , Helena fechou a porta é dele. Ele tinha uma coluna chamada Teatro no Rio. Porque teatro era só no Rio! Para São Paulo vinham as companhias do Rio, ou companhias estrangeiras. E um ou outro grupo amador. Aí foi o grande boom do teatro paulista! Estourou o TBC, aí surgiu o Arena, depois surgiu o Oficina, vinham os grupos amadores todos, então... O Cruzeiro resolveu criar uma coluna de teatro em São Paulo: teatro no Rio e teatro em São Paulo! O teatro em São Paulo, nesse momento, era o teatro mais importante do Brasil. O sonho de todo ator brasileiro, do Amapá ao Rio Grande do Sul, era fazer parte do elenco do TBC. Aí era a glória! Então, criaram a coluna e eu comecei a fazer crítica em 1952.

Esses relatos mostram um mestre metamórfico e como essa metamorfose pode ser uma chave para o aprendizado em artes. Cada estudante também metamorfoseia o ensinamento, sendo também exposto a transformações. Ressonâncias e metamorfoses parecem evocar palavras de Ovídio sobre Narciso e Eco. A repetição mecânica das palavras do mestre pode confundir caminhos e transformar a busca da beleza em fixação refletida. Investigar a si mesmo, repensar o próprio percurso e a própria origem não são iniciativas de autocontemplação obsessiva. Trata-se de reconstruções narrativas e de retomadas de uma base para pensar encontros estruturantes. Ao colocar a ênfase do trabalho em sala de aula no estudante, sua origem, família e trajetória, Clóvis Garcia atacava de forma visionária a histeria do anonimato célebre da internet. Talvez, mais do que apontar para o alto, o mestre é aquele que mostra o chão. Este terreno firme onde se dá um passo por vez.

Estou prestes a cantar uma canção que conheço: antes de começar, minha espera se estende sobre a totalidade dela, mas, depois de começar, tudo o que transfiro dela para o passado se estende também em minha memória, e a vida desta minha atividade se distende entre a memória do que cantei e a espera do que vou cantar; minha atenção, porém, está no presente, e é ela quem traz o que era futuro para o passado. E quanto mais avanço e avanço, mais a espera se encurta e a memória se alonga, até que toda espera se esgote, quando a ação inteira for concluída e transferida para a memória. E o que vale para toda a canção vale também para cada parte dela e cada sílaba dela; e também para toda ação mais longa, da qual talvez aquela canção seja uma parte; e também para a vida inteira de um homem, cujas partes são as ações do homem; e também para toda a história dos filhos dos homens, cujas partes são todas as vidas dos homens.¹⁰

¹⁰ AGOSTINHO, 2017, p. 333.

Referências

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. **Confissões. Livro XI.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ASSUMPÇÃO, Itamar; REGO, Ricardo Amaral do. Chavão abre porta grande. In: **Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d-vmlifcmVM>. Acesso em 26 jul 2021.

GARCIA, Clóvis. **A história recente no palco.** São Paulo: O Estado de São Paulo, 21 ago 1980.

_____. A evolução do espaço cênico ocidental. In: SERRONI, J.C. **Uma experiência cenográfica.** São Paulo: XX Bienal Internacional, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na época dos trágicos gregos.** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

PANZERI, Paulo Renato M. **A canção do regresso: relato de uma experiência de doutoramento.** 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-18052015-170044/pt-br.php>

PALADINO DO PSICODRAMA SOCIOEDUCACIONAL BRASILEIRO

Rosane Rodrigues

E ele disse não!

Não posso ser seu orientador. Tenho uma lista de pessoas na sua frente (sic). E seguiu intrépido pelo corredor, ao lado do antigo aquário, conhecido pelos antigos frequentadores das Cênicas da USP (Universidade de São Paulo). Fiquei parada olhando perplexa, diante da frieza e determinação. Porém, ele estancou uns 20 metros adiante, voltou-se e disse: "Volte na segunda-feira e veremos o que fazer". Claro que voltei e nas provas fui selecionada como sua orientanda, para cursar a pós-graduação, no ano de 1984.

E esse era um padrão seu. Clóvis Garcia sempre dizia não e frequentemente amolecia depois, sendo, no momento seguinte, doce e acolhedor. Se dizia um destruidor de sonhos, mas colecionava livros, que já tinha lido, para emprestá-los aos seus alunos e orientandos e confiava muito nas pessoas, num limite de quase ingenuidade. E assim fiz sua disciplina e fui sua egoauxiliar¹ nos dois anos seguintes, na disciplina que ele criou na pós-graduação Técnicas Psicodramáticas Aplicadas ao Ensino I, II e III (perfazendo um ano e meio de formação em psicodrama socioeducacional).

A sala que criou para essas experiências de metodologia ativa era linda. Algo inimaginável dentro da USP da época. Uma bolacha redonda coberta com carpete mostarda, bem no meio da sala, fazia as vezes do palco. E as cadeiras (em torno de 15) em volta configurando um espaço de arena, que se tornava semiarena pela colocação da lousa e, portanto, do professor. Nem parecia que estávamos nos barracos da USP, com suas janelas basculantes, cadeiras frias e impessoais. Era uma ilha, que Clóvis reservava exclusivamente para as aulas de psicodrama. Quando dava aulas das disciplinas de espaço cênico ou folclore, usava outras salas mais tradicionais.

Nesse espaço, assisti às suas aulas, que eram genuinamente uma coconstrução com os alunos, vindos de todos os cantos da universidade: atores, filósofos, psicólogos,

¹ Um dos instrumentos do psicodrama, um assistente que auxilia o diretor, especialmente em suas dramatizações, entrando nos papéis em que a direção não entra para não perder a sustentação do grupo (MORENO, J.L., 1987, p. 19).

artistas plásticos, biólogos, educadores, geógrafos, músicos etc. Ali se misturavam para recriar a descoberta do princípio do século XX, de Jacob Levy Moreno (1889-1974) e a metodologia do improvisar². Ali todos os temas do sociopsicodrama desfilavam. E, na primeira parte do curso, cada um dos alunos dava aula de um conceito da abordagem e, em outro momento, de suas próprias disciplinas, usando a metodologia sociopsicodramática.

Fiz quatro anos de curso de psicodrama psicoterápico em outra instituição antes de entrar para o curso de Garcia e considero que realmente foi com ele que se consolidou meu conhecimento sobre psicodrama e sua ampla possibilidade de aprendizagem, por intermédio da coconstrução dos conceitos e das práticas.

Quando aconteceu a explosão do psicodrama na psicologia e nas artes em agosto de 1970, no V Congresso Internacional de Psicodrama³ e o I Congresso Internacional de Comunidade Terapêutica em São Paulo no Museu de Arte de São Paulo (MASP), o nosso Clóvis Garcia estava lá. Foi convidado por sua esposa para esse momento de integração entre as psicologias vigentes, as artes visuais e cênicas, um movimento de resistência num Brasil em plena ditadura militar e, portanto, censura das manifestações políticas, artísticas etc.

Um cenógrafo relevante como Clóvis não poderia faltar em um evento, com uma obra desenhada por Lina Bo Bardi, especialmente para esse acontecimento dentro do MASP.

Nessa mesma época do congresso, Clóvis contava em suas aulas, que havia assistido a uma apresentação impactante do grupo Living Theatre, em Embu das Artes, SP. Espetáculo que resultou na prisão desse grupo por parte do governo brasileiro de exceção, dizendo-os subversivos e narcômanos e, por isso, foram expulsos do Brasil. E só escaparam por contarem com sua embaixada⁴. Eles foram anunciados no congresso de psicodrama, como uma atração, pois estavam alinhados com o que o psicodrama propunha à época, mas foram impedidos de comparecer.

Impressionado com tudo isso, Clóvis fez um curso na Associação Brasileira de Psicodrama e Sociodrama de São Paulo (ABPS) com a argentina, radicada em

² RODRIGUES, R., 2016.

³ CEPEDA, N.A. e MARTIN, M.A.F., 2010.

⁴ Living Theatre no Brasil, El País, Mario Vargas de Llosa, 25 jul 2021.

Campinas, Maria Alícia Romaña, introdutora da metodologia, que ela batizou de pedagogia psicodramática⁵.

Desde então, Clóvis passou a fazer parte do movimento psicodramático brasileiro, tendo redigido o estatuto dessa associação, que era extremamente relevante à altura, e participado de congressos, inclusive como palestrante, com o tema espaço cênico no psicodrama. Claro que aí se vê o advogado que redige o estatuto e o cenógrafo fazendo grande contribuição para o movimento psicodramático e trazendo seu conhecimento teatral para alimentar psicodramatistas que pouco sabiam sobre a matriz teatral do psicodrama.

Quando procurei um psicodramatista para me orientar no mestrado que pretendia cursar, vasculhei todos os cursos da USP em seu *campus*, local em que eu tinha feito minha graduação em Psicologia e descobri que o único psicodramatista que existia naquele momento (e até hoje) estava na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). Existiam e ainda existem apenas na Medicina da USP vários médicos com essa formação, porém com acentuada visão médica, que não era o que eu buscava. Ainda hoje a USP não possui professores psicodramatistas nem na Psicologia nem na Faculdade de Educação. E hoje, sem Clóvis Garcia, nem na ECA.

A ECA, que fica geograficamente ao lado do Instituto de Psicologia da USP (IPUSP), foi o lugar onde encontrei esse incrível psicodramatista, que se dispôs a me orientar e a outros colegas do psicodrama que vieram depois de mim. Assim como apresentou para psicólogos do IPUSP essa abordagem.

Garcia salientou que não saberia a parte psicológica do meu trabalho e me propôs que eu teria que dar conta disso, por intermédio de ajudas especializadas ou mesmo sozinha. Confiou em mim, como confiava e dava sempre muita autonomia aos seus orientandos. E ele me ensinou além do psicodrama, a pensar teatro, fazer teatro e melhorar minha linguagem corporal e teatral, para dirigir e atuar no psicodrama. Creio que hoje sou uma psicodramatista melhor, principalmente para dirigir grupos grandes, muito por conta desse conhecimento.

Clóvis dizia que os psicólogos e psiquiatras brigavam muito entre si. Ele tinha razão. Muitos rachs no movimento psicanalítico, assim como no meio psicodramático, marcaram diferentes vertentes e vários psicodramas surgiram desses

⁵ ROMAÑA, M.A., 2019.

conflitos de visões (mais médicas, mais educacionais, mais fenomenológicas etc.). Além disso, o psicodrama psicoterápico, praticado e mesmo permitido apenas para psiquiatras e psicólogos, tinha hegemonia nas primeiras manifestações brasileiras. E era em seu início no Brasil em sua maioria comandado por homens e brancos⁶. Clóvis Garcia foi um grande batalhador para demonstrar no meio psicodramático que Moreno havia iniciado pelo Teatro da Espontaneidade⁷ e, portanto, pela vertente socioeducacional. Somente depois Moreno fez uma opção pelo psicoterápico. Garcia contou em entrevista dada a mim (em anexo) que, quando fez o estatuto da ABPS, os psicoterapeutas sugeriram fortemente que só pudesse ser presidente da associação quem fosse psicólogo ou médico. Ele então disse que não faria mais o estatuto se fosse assim. Como isso não foi aceito, ele saiu da instituição e fundou outra junto com Maria Alice Vassimon⁸ e outras pessoas. Essa associação de psicodrama educacional durou dezesseis anos até ser fundida com o psicodrama psicoterápico. Nesse momento, Garcia se afastou.

Infelizmente para o movimento psicodramático brasileiro o reconhecimento do grande potencial de aprendizagem tão apregoado por Moreno (que considerava a psicoterapia também como uma forma de aprendizagem), levou muitos anos para ter o peso que possui hoje. E com isso Clóvis Garcia ficou isolado na USP e foi sendo esquecido, e ele próprio depois de algum tempo abandonou suas aulas de psicodrama na pós-graduação.

Quando o Playback Theatre chegou ao Brasil em 2000⁹, depois sendo convertido em Teatro de Reprise, a semelhança com o que Clóvis Garcia já fazia em aula era impressionante. O protagonista assistir a sua cena feita pelos participantes do grupo era corrente nas aulas dele, assim como trazer disparadores com cenas previamente roteirizadas. O que não acontecia nos meios do psicodrama. Na época, poderia ser considerado um erro de Garcia, usar tanto o teatro assim. Aos poucos, o

⁶ Muito tempo depois se descobriu que o primeiro psicodramatista no Brasil, antes de 1970, mais precisamente em 1948, um negro e sociólogo que atuava no Rio de Janeiro, e que fez um sociodrama sobre negritude no Instituto Nacional do Negro (INN), assim como promoveu seminários sobre grupoterapia com psicodramas e sociodramas (CEPEDA, N.A.; MARTIN, M.A.F, 2010).

⁷ MORENO, J.L., 1987.

⁸ Renomada psicodramatista que possui junto com a filha Geórgia Vassimon uma instituição de formação em psicodrama muito reconhecida pelo movimento psicodramático brasileiro (GETEP).

⁹ RODRIGUES, R., 2016.

movimento psicodramático foi incorporando esses procedimentos visionários de Garcia.

Em minhas aulas na pós-graduação de formação em psicodrama, no Instituto Sedes Sapientae, o convidei várias vezes para dar uma aula. Ele encantava os alunos com suas demonstrações de dar aulas com psicodrama desde o ensino de educação infantil com bichos em cena, passando pelo ensino fundamental I, mostrando com as pessoas um aparelho digestivo e todos os seus órgãos, no fundamental II, com aulas de História do Brasil e, por fim, o ensino médio com suas análises literárias de texto. Manejo técnico perfeito, além do claro posicionamento político democrático e seu carisma característico.

Clóvis tinha uma visão macro e micropolítica de grupos como psicodramatista, além de visão do todo, de forma geral, contextualizando coisas, cargos, pessoas e situações. Possuía um conhecimento geral de grande amplitude, domínio do folclore brasileiro e posição política clara sobre a importância da educação, do teatro e seus contextos de atuação. Isso tudo conferia a ele uma atitude de estímulo à aprendizagem constante, incluindo a sua própria. Dizia que, se não estivesse aprendendo, envelheceria. Sempre e acima de tudo um professor e alinhado com a visão da utopia moreniana de inclusão¹⁰, muito à frente de esse assunto estar tão em voga.

REFERÊNCIAS

CEPEDA, N.A. e MARTIN, M.A.F. MASP 1970. **O psicodrama**, São Paulo: Ágora, 2010.

LLOSA, Mario Vargas. Living Theatre no Brasil. El país. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/15/opinion/1431699083_706924.html.

Acesso em 25 jul 2021.

¹⁰ “Um sistema da sociedade deve ser realizado para que todas as pessoas lhe pertençam espontaneamente, não apenas ‘por consentimento’, mas como ‘iniciadores’; sem exceção, não 99,9%, mas literal e numericamente todas as pessoas vivas.de inclusão” (MORENO, 2006, pp.425). Essa é a utopia moreniana.

MORENO, J.L. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____ em colaboração com MORENO, Z.T. **Psicodrama**. Terapia de ação & princípios da prática. São Paulo: Daimon, 2006.

RODRIGUES, R. **Teatro de Reprise**. Improvisando com e para grupos. São Paulo: Ágora, 2016.

ROMAÑA, M. A. **Pedagogia psicodramática e educação consciente**. Mapa de um acionar educativo. Campo Grande: Entrenós, 2019. Tradução Alcione R. Dias.

_____ **Psicodrama Pedagógico**. Campinas: Papirus, 1998.

ENTREVISTA SOBRE PSICODRAMA COM CLÓVIS GARCIA

Rosane Rodrigues e Eduardo Coutinho

Entrevista realizada pela Profª Drª Rosane Rodrigues em 03 de março de 2008, com o Prof. Dr. Clóvis Garcia, sendo responsável pela filmagem o Prof. Dr. Eduardo Coutinho. A entrevista cobre o início do Psicodrama no Brasil e não foi veiculada.

Rosane – Em 1970 já começavam os movimentos de psicodrama. Você estava assistindo a essas coisas? Você foi ao MASP¹?

Clóvis – Fui! Exatamente! É isso o que eu ia te dizer. O V Congresso Internacional de Psicodrama e Sociodrama foi realizado em São Paulo em 1970. Foi o quinto congresso. O primeiro foi em Paris, em 1964. Você tem esses dados, né?

Rosane – Não.

Clóvis – Não? Eu posso lhe dar. O I Congresso foi em 1964 em Paris. O II Congresso, em 1966, em Barcelona. O III em Praga, 1968, Buenos Aires em 1969, o IV, e São Paulo 1970. Foi quando a turma daqui começou a brigar com o Moreno.² Depois o seguinte foi em 1971, e o seguinte foi Tóquio em 1972, antes da ruptura no IAGP.³ Foi a briga da turma aqui de toda a América Latina com o Moreno, né? Moreno destruiu todo mundo, depois só não aceitou a destruição e se separou etc.

Rosane – E isso foi em que ano?

Clóvis – Foi em 1972 e no Congresso de Tóquio, em que o Moreno prometeu ir, depois não foi e renegou o congresso. E aí o pessoal se separou etc.

¹ Museu de Arte de São Paulo.

² Jacob Levy Moreno, médico e dramaturgo romeno criador do Psicodrama e pioneiro no estudo da terapia em grupo.

³ International Association for Group Psychotherapy and Group Processes.

Rosane – Tá.

Clóvis – No congresso de psicodrama eu assistia. Minha mulher até participou. Ela também fez o curso de psicodrama e chegou a dramatizar. Eu não cheguei a dramatizar, só assisti. Achei a coisa ótima para ser aplicada pedagogicamente. Tive uma intuição nesse sentido.

Eduardo – Você já tinha feito o curso?

Clóvis – Não. Aí eu fui fazer o curso que tinha sido criado primeiro: Grupo de Estudos de Psicodrama, em 1973, pela Associação Brasileira de Psicodrama e Sociodrama, que mantinha um curso de psicodrama. O curso tinha duração de dois anos, e eu tenho o diploma de Diretor em Psicodrama Aplicado à Educação de 1974.

Eu soube do curso; fui fazer e descobri uma coisa muito importante. É que, ao estudar a história do Psicodrama, descobri que o Moreno criou o Psicodrama como pedagógico. Porque a primeira sessão pública de psicodrama, considerada assim, de 1921, no *Komoedien Haus*, de Viena, que foi aquela história do rei, aquilo era pedagógico. Aquilo não era psicológico. Psicodrama... psicanalítico, ou...

Rosane – Não era terapêutico, não era psicoterápico.

Clóvis – Não, era psicoterápico, exatamente. Depois o Moreno vai descobrir as características e a eficiência psicoterápica do psicodrama, com o caso de Bárbara.

Rosane – Certo.

Clóvis – Porque ele cria o teatro da espontaneidade a partir de 1921 e até 1923, a partir do caso de Bárbara, o teatro da espontaneidade, que ainda é pedagógico. Em 1923, ele tem o caso de Bárbara, da atriz que se modifica com os papéis. Aí ele descobre a qualidade terapêutica. Então ele inverte, tem uma virada em função, para a terapia.

Rosane – Uma virada política.

Clóvis – E aí é esquecida a parte pedagógica do psicodrama, que só é retomada a partir desses congressos. Isso aparece no texto do congresso, nas dramatizações que fizeram. Eu participei de um congresso em Buenos Aires.

Rosane – Você apresentou trabalho nesse?

Clóvis – Eu apresentei um trabalho. Foi muito engraçado. Esse vale a pena contar. Nós, do psicodrama pedagógico, chegamos lá, e o psicodrama era predominantemente terapêutico. Nos puseram num cantinho, e a gente assistia quase que por favor. A gente tinha que apresentar um trabalho. Fui apresentar um trabalho que era um espaço cênico do psicodrama pedagógico, porque era o que eu conhecia, né? Eu não era terapeuta. Me deram uma salinha que era um pouco maior que essa daqui para tratar de espaço cênico. E puseram o meu horário de meio-dia às duas da tarde, horário de almoço. Eu digo: “Mas não vai ninguém, né?” Paciência. Nós sempre fomos tratados – isso eu preciso dizer – pelos terapeutas, como segunda classe. E, olhe lá, terceira classe, viu? Acontece que começou a encher de gente. Todo mundo ficou curioso, falou em teatro, espaço... O título era: “O espaço teatral do psicodrama pedagógico”. Então começou a encher de gente. Aí o Bermúdez⁴ foi assistir e falou: “Mas não pode ser aqui! Como é que te puseram aqui? Arranjem uma sala grande já para o professor aqui”. Aí já me puseram num salão. Ótimo! Eu me organizei, fiz a palestra e foi um puta sucesso; desculpem a modéstia. Mas não é novidade, não é? Tratar de espaço cênico, de espaço de arena que o psicodrama usa (mas não é bem arena completa), mas que ele pode usar, italiana, ele pode usar o elizabetano. Ele pode usar panorâmico, ele pode usar todos os tipos. E mostrei como o Moreno já tem esses espaços, sabe?

Rosane – Sim.

Clóvis – Aí o Bermúdez me deu o livro dele com dedicatória na qual diz: “A Clóvis Garcia, depois de sua brilhante aula”. Só que em espanhol. *¿Que es el psicodrama?*, o título original. *Introdução ao psicodrama* é a versão brasileira. Aí voltei com grande prestígio desse congresso e resolvi criar coragem. Me chamaram, como eu era advogado, claro, para fazer os novos estatutos da Associação Brasileira de Psicodrama e Sociodrama.

⁴ Jaime G. Rojas-Bermúdez, 1926, colombiano radicado na Argentina, médico psiquiatra, eleito o sucessor de J. L. Moreno por ele mesmo. Depois eles se desentenderam, e foi esse o motivo de Moreno não comparecer ao congresso de 1970 no Brasil.

Rosane – A partir desse evento?

Clóvis – A partir desse evento. Eu fiquei projetado.

Rosane – Conta um pouquinho isso aí. Quem te chamou?

Clóvis – Foi o Soeiro⁵ que me chamou e... Soeiro e D'Alessandro, que eram os donos dessa Associação. Me chamaram e disseram se eu podia fazer, já que eu era advogado, um projeto de estatuto que eles queriam reformar tais pontos. E eu fiz o projeto de estatuto.

Rosane – Para reformar? Quer dizer, não era o inicial.

Clóvis – Não, o inicial já tinha. Mas era muito primário. Foi feito ainda quando ele ainda era um grupo de estudos. Então, fiz o projeto do estatuto, e eu fiz uma coisa venenosa: para a eleição da diretoria, qualquer sócio da associação podia ser eleito para a diretoria. Aí quando eu apresentei o projeto para eles, eles leram e tal. “Tá ótimo, tá. Menos esse ponto. Para ser diretor, ser eleito para a diretoria, precisa ser “psicodramatista terapêutico”. Eu digo: “não, vocês estão nos pondo na segunda classe outra vez? É igual”. Eles disseram que não, não podia porque o terapeuta é quem entende. Não estou dizendo os termos que foram ditos, mas a ideia era essa.

Rosane – É, mas era assim mesmo.

Clóvis – Aí eu disse para ele: vamos submeter à assembleia. Quando chegou na assembleia, defendi meu ponto de vista, e eles defenderam o ponto de vista deles, e eles ganharam.

Rosane – Eles ganharam?

Eduardo – A assembleia tinha mais terapeutas.

Clóvis – Então ficou: só pode ser eleito para diretoria sócio-terapeuta, pedagógico não. Aí, eu pedi demissão. Eu e mais um grupo. Disse: “eu não fico numa associação

⁵ Alfredo Correia Soeiro, médico, um dos pioneiros do Psicodrama em São Paulo, no Brasil, juntamente com José Manuel D'Alessandro, ambos fundadores da ABPS (Associação Brasileira de Psicodrama e Sociodrama).

em que eu sou...Cabeça menor “. Sou menor de idade. Tô restrito, né? Não fico nessa associação, desculpe. Pedi demissão, saímos e fundamos a Associação Brasileira de Psicodrama Pedagógico. Maria Alice Vassimon,⁶ vários outros mais. Criamos a Associação Brasileira, que, infelizmente, funcionou só dez anos. Funcionou mais um pouco, mas eu não tenho uma ideia certa.

Rosane – Quem que estava nessa associação? Era a Romaña,⁷ quem mais?

Clóvis – Mas a Romaña era apenas sócia. Ela era de Buenos Aires, então ela era apenas sócia-correspondente. Nossos mesmo eram: eu, a Maria Alice Vassimon, que até hoje faz psicodrama pedagógico...

Rosane – Maravilhosa!

Clóvis – Quem mais? Não me lembro mais dos outros. Eu tenho uma mania de, quando a coisa passa na minha vida, eu apago... Tem várias outras pessoas, e nós duramos, acho, dez anos. Foi até 1989. De 1976, 77 que nós criamos e foi até, acho, que 1980 e... foram quase vinte anos, dezoito anos. Acontece que nesse momento foi eleita uma diretoria cuja presidente era terapeuta também, pertencia a associação de terapia, mas, como ela usava o psicodrama pedagógico, pertencia à nossa também. Foi aí que a presidente, o primeiro ato dela como presidente foi fundir as duas. Aí eu saí e deixei de dar o curso.

Rosane – Quem era?

Clóvis – Não vou lembrar.

Rosane – Isto depois de dez anos?

Clóvis – Dezoito anos, quase. Muitas dificuldades etc. Tanto é que foi o ano que eu parei de dar aquele curso. Eu dei o curso aqui em 1976, 1977.

⁶ Importante psicodramatista, pioneira do psicodrama socioeducacional, dona de uma federada de Psicodrama em São Paulo – GETEP (Grupo de Estudos e Trabalhos Psicodramáticos).

⁷ Maria Alicia Romaña (1927-2012), educadora argentina, radicada em Campinas, criou o nome psicodrama pedagógico e todo um estudo da pedagogia psicodramática.

Rosane – Aqui na USP?⁸

Clóvis – Aqui na USP. 1976. 1976 a 1991. Todo semestre, três semestres de curso. Dezesesseis anos. Eu dei durante dezesseis anos o curso de psicodrama pedagógico. Tive vários alunos, alguns até foram para a frente. Conheço alguns aí, alguns até vieram aqui pra ECA,⁹ viu? Outros foram lá para o SEDES, hã?

Eduardo – Alguns foram “egoauxiliar” ...

Clóvis – Meus últimos “egoauxiliares” foram você (Rosane), você (Eduardo).

Rosane – A Silvia Losacco também né? A Ilíada?

Eduardo – Não, mas a última acho que foi aquela de quem você lembrou quando conversou comigo.

Clóvis – Tá ali o livro dela. Esse é bom, viu?

Rosane – É! Eu a conheço.

Clóvis – Ela fez psicodrama comigo.

Eduardo – Isso.

Clóvis – Fez doutoramento comigo apresentando essa tese.

Eduardo – A Sheila Maluf?

Rosane – É.

Clóvis – A Sheila Maluf. Ela é de Maceió. E ela fez uma aplicação do psicodrama para várias disciplinas, inclusive para matemática, viu? Inclusive alguém aqui disse “eu consegui deixar matemática interessante, fiz isso aí e vou escrever, porque é novidade”. Tem esse livro [aponta para os livros na sala] aqui que já fez isso. Tem dez anos, tem mais de dez anos. Ela fez o mestrado em psicodrama pedagógico, e depois fez o doutorado em psicodrama pedagógico. No mestrado ela fez o psicodrama pedagógico pesquisando com os alunos, e doutorado ela fez o psicodrama pedagógico pesquisando com os professores. Esse: *Uma proposta metodológica no*

⁸ Universidade de São Paulo.

⁹ Escola de Comunicações e Artes da USP.

ensino profissionalizante. É curso profissional. Esse daqui participei da banca, viu? Arthur Kaufman,¹⁰ na faculdade de medicina. Participei de duas bancas da faculdade de medicina, em psicodrama pedagógico.

Rosane – Nós estávamos falando dessa proposta de reforma do [estatuto], mas você permitiu que o seu estatuto lá ficasse? Na ABPS?

Clóvis – Sim! Depois foi aprovado tudo, menos esse item do pedagógico.

Rosane – Menos esse item. Mas o que foi aprovado lá é o que você escreveu.

Clóvis – É o que eu escrevi, nessa época. Não sei se foi modificado posteriormente

Rosane – Mais ninguém fez com você, foi você sozinho, é isso?

Clóvis – Só eu, como também eu fiz para a Associação.

Eduardo – Brasileira de Psicodrama...

Clóvis – Associação Brasileira de Psicodrama. O Tiba¹¹ me chamou, me pediu que fizesse um projeto do estatuto. Acho que ele soube que eu tinha feito aquele primeiro. Eu fiz o projeto, novamente tentei deixar no estatuto uma coisa vaga.

Rosane – Esse do Tiba qual era? Era para a Febrap¹² também?

Clóvis – Para a Febrap.

Rosane – O primeiro que você fez...

Clóvis – Foi para a Associação Brasileira de Psicodrama e Sociodrama. Depois eu fui fazer o...

¹⁰ Médico psicodramatista, autor do livro *Teatro pedagógico: bastidores da iniciação médica*. São Paulo: Ágora, 1992.

¹¹ Içami Tiba (1941-2015) médico psiquiatra e psicodramatista, autor de muitas publicações, foi, à época citada, presidente do Congresso da IAGP em 1970, no MASP.

¹² Federação Brasileira de Psicodrama.

Eduardo – ABPS?

Rosane – Que é uma federada.

Clóvis – É. Uma federada, que é um dos cursos...

Rosane – Tá, aí pela Febrap você lembra em que ano foi isso?

Clóvis – Não lembro, viu? Foi bem depois.

Eduardo – Década de 1980.

Clóvis – Já tinha acabado inclusive aquela situação do psicodrama. Foi 1990, por aí...

Rosane – A associação existe até hoje?

Eduardo – Não, mas há...

Clóvis – Associação... pedagógica

Rosane – Ah, pedagógica... Foi depois então que acabou.

Clóvis – Foi depois. Que eu ainda tentei, e eu acho que eu consegui deixar vago. Eu não pus assim: “qualquer um” né? Pus assim: “os sócios psicodramatistas”, e isso passou, viu? Não sei se ficou, mas passou na Febrap. Na associação era expresso: somente os sócios psicoterapeutas.

Rosane – Para a Febrap, o Tiba te chamou, e você fez um...

Clóvis – Um projeto de estatuto. Entreguei a ele, mas como eu não...

Rosane – Tinha isso que era democrático?

Clóvis – Eu deixei vago... sabe como é? Eu tentei fazer jogado. E eu não sei o que foi aprovado porque eu não fui à assembléia, porque eu não sou mais psicodramatista, eu não aplico mais, eu não uso mais.

Eduardo – Essa é década de 1990 isso, já?

Clóvis – Precisa pegar o estatuto atual e ver o que está lá, você tem o estatuto da Febrap?

Rosane – Eu não tenho, mas a federada deve ter.

Clóvis – É... Não sei, eu... eu tinha posto assim: poderiam ser eleitos para a diretoria "sócios psicodramatistas" ponto. Não chamei a atenção para o problema, entende?

Eduardo – Para a divisão, não é?

Clóvis – No outro, eu tinha chamado a atenção. Tanto psicodramatistas terapeutas como pedagógicos, aí chamou a atenção. Foi um erro tático. Mas eu estava tão inocente, achei que era tão... tão razoável considerar todos os sócios igualmente.

Eduardo – Loucura não é?

Clóvis – É. Tomei na cabeça que acabei apoiando para presidente uma presidente que também era da Associação de Psicodrama Terapêutico. Aí ela pegou um dia e incorporou o psico... e acabou.

Rosane – É, esse pedaço em que você fala que o Moreno diz, no livro *Quem sobreviverá,* que o pedagógico é o guarda-chuva. O psicoterapêutico é um braço da pedagogia para ele. Então eles deturparam mesmo.

Clóvis – Vocês¹³ inventaram a palavra "teragógico".

Rosane – "Teragógico", é verdade. Isso é histórico, foi inventado na sua turma.

Clóvis – É, terapêutico e pedagógico. Lembra disso?

Rosane – Lembro! É claro!

Eduardo – Na sua turma? Que turma? Do quê? Do curso que ele dava na USP de psicodrama?

Rosane – Do curso na USP, que foi quando eu era egoauxiliar, portanto 1981 e 1982, é isso? Por aí.

Eduardo – 1986.

¹³ Clóvis aqui se refere a uma turma em que os entrevistadores eram Rosane seu egoauxiliar e Eduardo, aluno na pós-graduação da ECA/USP.

Rosane – 1986!

Clóvis – Eu tinha uma caixa com as fotografias todas, mas na mudança para cá me amassaram a caixa, arrebentaram tudo. A mudança foi feita sem eu estar presente. Me deram essa beleza de sala. Estou até hoje nela, em risco, porque tem gente que reclama como é que eu tô numa sala sozinho?

Rosane – Eu queria ouvir um pouco assim: o que você acha do psicodrama e do Moreno? Fora o movimento, o que fica para você de tudo o que você... de todos esses anos que você deu curso. O que ficou pra você disso que o Moreno criou?

Clóvis – Eu acho que o teatro... Vou pegar mais amplo um pouquinho... Aliás, o livro do Courtney¹⁴ é muito bom nesse sentido. E pega desde os gregos. O jogo dramático desde os gregos. Jogo, pensamento, como é? Jogo...

Rosane – *Jogo, teatro e pensamento.*

Clóvis – *Jogo, teatro e pensamento.* Eu sempre achei que o teatro tinha um elemento pedagógico importante, e sempre tive medo do teatro-educação se tornar didático. Acho que ele é pedagógico, mas não deve ser didático. Não deve dar aulinha. Sempre tive medo disso. Quando ele descobriu o psicodrama, ele viu: bom, aí está a solução do uso do teatro como didático, em vez de fazer montagem de peça, que fica aulinha dramatizada e muito chata, você usa a dramatização na aula, como uma técnica de ensino. Tanto é que eu chamei meu curso de técnicas psicodramáticas aplicadas no ensino. É uma técnica de ensino. E aí acho que o Moreno teve a grande vantagem de codificar isso, de organizar, de ordenar. Que foi completado pela Ancelin,¹⁵ pelo Bermúdez na Argentina, pela Anne Ancelin da França. Foi completado por outros. E aí o psicodrama se tornou realmente uma técnica importantíssima, ao meu ver, de ensino. Em vez de montar pecinha com criança, que não é bom, que a criança não tem ainda desenvolvimento suficiente para fazer um personagem integralmente, principalmente se for um personagem fora do seu alcance, uma peça que não tem personagem que é mãe, avó, é difícil pra criança. Que é... o que é um capitalista? Mal

¹⁴ Richard Courtney autor de *Jogo, teatro & pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

¹⁵ Anne Ancelin Shützenberger (1919-2018) psicoterapeuta nascida em Moscou, mas radicada na França. Foi muito amiga de J. L. Moreno, pai do psicodrama.

sabe o que é capital, uma criança de 7 anos... Sou da seguinte opinião: até 7 anos não se faz jogos dramáticos com crianças na escola. De 7, eu diria até 12, mas digo até 9, porque é inviável até 12, e reconheço a inviabilidade. Dos 7 aos 9 anos se faz montagens internas. Peças específicas com montagens internas. Depois dos 9, 10 anos, você faz para público geral. E acho que deveria ser 12, mas não segura assim os meninos de 10, 11 anos, eles querem se apresentar para os amigos. Você não segura, então vamos até os 9. É melhor criar uma parte do que perder tudo. Acontece que um outro aspecto importante assim, além do problema psicológico de uma criança fazer um personagem que está fora do seu alcance, que ela não vai entender direito ou vai entender erradamente. Pode até marcar erradamente a pessoa. Além disso, tem o problema do estrelismo que é inevitável no teatro. Eu tive exemplos de estrelismo impressionantes. Teve um menino, quando fui fazer crítica de teatro infantil – e ia sempre entrevistar o pessoal depois –, que eu tive vontade de bater nele, viu? E fui embora. O menino era tão estrelinha, tão estrelinha, era tão insuportável que eu tinha vontade de bater no menino. Eu digo: vou embora, antes que eu bata nesse menino e ele estrague todo o meu trabalho.

Rosane – Sei...

Clóvis – E tem o famoso caso... Conhece o caso da...

Rosane – A menina né?...

Clóvis – A menina...

Rosane – Você contava para a gente. Conta.

Clóvis – Não sei o nome dela, mas era uma menina-prodígio. Com 12 anos, era uma grande pianista em São Paulo, então recebeu o título de grande menina-prodígio do Brasil, e aí eu a conheci. Não assisti nada dela. Ela usava um vestido cor-de-rosa e saia arrumadinha com laço de fita na cintura. Cabelos cacheados, tipo menina assim de cachinhos, né? Meio infantil. E com laço de fita na cabeça, e ela cumprimentava a gente assim... fazia uma *veni* (movimento de cumprimentar no balé): “muito prazer, eu sou a menina-prodígio do Brasil”. Só que quando eu a conheci, ela tinha 21 anos. Você

imagina o que essa menina ficou fixada como a menina-prodígio do Brasil? Que problema para essa menina, não é?

Rosane – O que acontece com a Regina Duarte até hoje, não é?

Clóvis – O que aconteceu com ela foi uma coisa. E com umas outras. E no cinema norte-americano tem vários exemplos, não é? Pouca gente escapou. Como é o nome daquela menina que fez... adulta bonita... que fez "*a sad story*"... Está até em cartaz agora, esses tempos aí. Rosane – Aquela menina do *ET*. Ela morreu afogada, não é? Aquela menina do *ET* viveu jogada, não é?

Rosane – É isso...

Clóvis – É um perigo essa história de estrelismo, viu? E o teatro pode causar isso, porque é ao vivo. Você recebe palmas ao vivo, e aí *vivas* ao vivo, e vem todo mundo em volta pedir autógrafo, é um perigo... Então, como sou muito contra, eu fiquei sempre muito preocupado com a história de fazer teatro na escola. Teatro didático. E aí eu descobri que psicodrama é um teatro pedagógico, não didático, e isto é uma técnica principalmente de ensino para qualquer disciplina e achei que ele era muito importante.

Rosane – Isso você gostava no curso, eu me lembro, de provar que o psicodrama servia para ensinar qualquer matéria.

Clóvis – É.

Rosane – Fale um pouquinho disso. Você tinha, inclusive, um desafio com a filosofia e veio um filósofo e você...

Clóvis – É que eu tinha alunos... O curso era aberto, não era só pro pessoal do teatro. O curso era aberto para todas as escolas. Então eu tinha alunos de filosofia, de geografia, de matemática... Enfim de várias matérias, e, muitas vezes, o trabalho que eu dava aos alunos, era fazer uma aula, usando o psicodrama, da sua matéria.

Rosane – Sim.

Clóvis – E eles diziam: “mas os alunos aqui não sabem!”. “Você está ensinando sua matéria, então você dá.” “Mas eu não... minha matéria é impossível de dramatizar.” “Tente! Sem tentar você não pode dizer que é impossível.” E me lembro de um caso específico do aluno de filosofia que me disse: “filosofia é uma coisa muito teórica, é uma coisa intelectual, não dá pra dramatizar, dramatizar é concretizar.” Eu disse: “Você acha que filosofia não pode se concretizar? Os conceitos não podem ser concretizados? Vamos tentar, vamos tentar.” Aí ele pegou um tema. Assustado de fazer a coisa, porque era exame. E ele pegou o tema da liberdade no existencialismo. Naquela parte de introdução, que é aquecimento inespecífico, ele falou quarenta minutos sobre o tema liberdade no existencialismo, que a “plateia” sabia o que era para poder dramatizar, entende? Ele não acreditou na história. Aí, começou a dramatizar. E na dramatização, quando ele analisou, eu perguntei: como é que você se sentiu, você que fazia o homem? Ele fez um personagem que era o homem, que era uma opção, fazia outro personagem que era a satisfação com a opção, a... como é que chama? O defeito? Não, a decepção. A frustração! Com a opção etc. E aí, na análise, falei: como você se sentiu fazendo o homem?. E ele disse: Eu me senti frustrado por ter feito uma opção e não outra, e recompensado porque a opção era boa. É isso mesmo que era para sentir? Isso ele tirou de fazer o papel. O sujeito falou: Mas é isso mesmo! Eu não tinha falado isso! É mesmo, e não é que funciona!

O PROFESSOR EMÉRITO DR. CLÓVIS GARCIA

Eduardo Tessari Coutinho

Ao começar a escrita deste texto muitas lembranças relacionadas ao Clóvis me invadem. A minha relação com ele teve interferências profundas na minha vida, tanto pessoal quanto profissional. Aqui trato apenas do aspecto e fatos profissionais, mas, desde sempre, agradeço a sua influência decisiva na minha vida pessoal. Por isso, é um texto no formato afetivo sobre a minha experiência na relação com ele e o que consegui apreender e refletir. Como não posso escrever sobre o que não ouvi ou li, escrevo um pouco da sua influência na minha vida profissional e, a partir do que dele ficou em mim, das suas ideias.

O professor Clóvis revelava os seus valores nas suas atitudes cotidianas. Ele fez a sua graduação na Faculdade de Direito, na USP, junto com Paulo Autran, com quem montou um escritório de advocacia assim que saíram da faculdade, mas que abandonou 1 mês depois, por ter perdido uma ação de maneira “vergonhosa”. Além de professor, foi ator do TBC, antes deste se profissionalizar, diretor, cenógrafo, figurinista e crítico teatral. Participou do grupo que criou o Departamento de Artes Cênicas e o Programa de Pós-Graduação.

Por sua formação em Direito, e tendo se aposentado como procurador, sabia como lidar com a parte burocrática da universidade muito bem. Todo o grupo de professores do departamento recorria a ele quando a questão burocrática era importante. Com isso, literalmente protegia e ampliava o espaço das Artes, em especial das Artes Cênicas, dentro da academia. Quando um assunto era complicado na relação do departamento com a ECA ou com a USP, ele escrevia os pareceres, às vezes ia à reunião mesmo não sendo de seu cargo, para contribuir. Ou mesmo ajudava a fazer o parecer, discutia o assunto, ajudando o nosso representante a estar bem preparado. E, para isso, usava até seus conhecimentos das leis gerais, da constituição, sempre na defesa do departamento, da ECA e, conseqüentemente, da USP.

Uma vez me contou que, em uma reunião da Congregação da ECA, teve que recorrer à constituição do Brasil para barrar uma proposta bizarra que atingia o espaço

das artes. Ele pediu a palavra para ponderar sobre a proposta, mas não foi sequer ouvido. Quando conseguiu retomar a palavra, fez uma reflexão mostrando como aquela proposta feria a nossa constituição no artigo x, inciso y, e que seria melhor pensar com calma naquela proposta. Por ser ele a falar, todos aceitaram.

Outro valor que ele trazia era a diversidade. Quando nos encontrávamos, os seus orientandos(as), era uma diversidade muito interessante de temas e pessoas. E nós conhecíamos uma característica do professor Clóvis: ele sempre dizia “não” ao nosso primeiro pedido, inclusive ao pedido para que ele nos aceitasse como orientandos(as). Apesar dessa característica, o professor Clóvis emprestava seus livros a qualquer docente ou discente, de graduação ou pós-graduação, que viesse pedir. Anotava o nome da pessoa e do seu livro em uma caderneta. Algumas pessoas que emprestaram os livros só devolveram depois de se formarem, outras nunca devolveram, mas ele nunca deixou de emprestar. E ele sabia exatamente o conteúdo de cada livro pedido e onde estava na estante da sua sala e, por vezes, indicava outro. Hoje esta biblioteca, batizada com o nome dele, está no departamento graças ao LIM-CAC, que organizou para que possamos usá-la. Esta biblioteca de teatro é mais uma herança que ele nos deixou.

Na área do teatro, o professor Clóvis era referência em duas áreas: do espaço cênico, em particular da cenografia, e na área da crítica teatral. Em seu livro *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*¹, Carmelinda Guimarães escreve em sua abertura:

Entre tantos professores, foi sempre ele quem me indicou a forma de pleitear uma bolsa de estudos ou de chegar ao entendimento mais claro de uma questão teatral, quando algum autor ou professor me enredava nos caminhos complexos da semiologia do teatro. Ele clareava aquilo que parecia obscuro ou incompreensível, abria caminhos que pareciam intransponíveis. Anos mais tarde, [...] entendi que esta clareza pertence aos grandes críticos. Passei a admirar ainda mais a simplicidade de meu mestre e colega Clóvis Garcia. (GUIMARÃES, 2006, p.12)

Para que se tenha uma pequena ideia da generosidade deste mestre, conto como o conheci e como ele me orientou no mestrado e doutorado.

¹ GUIMARÃES, Carmelinda. *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. Coleção aplauso. Série teatro Brasil, coordenador geral Rubens Ewald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.

Tudo começa por ele me aceitar com ouvinte na sua disciplina Técnicas Psicodramáticas Aplicadas ao Ensino I. Reconheço que teve uma grande influência da profa. dra. Hercília Tavares de Miranda, da Faculdade de Educação da USP, que foi quem me levou para esta disciplina da pós-graduação. Ela pediu a minha permanência na disciplina, se valendo do respeito e do gostar que o Clóvis nutria por ela. Com o tempo de contato, ele me apresentou a alguns professores do Departamento, possibilitando que eu assistisse a outras aulas como ouvinte. Como, por exemplo, a disciplina de História do Teatro, na graduação, da profa. dra. Elza Cunha de Vincenzo, e a disciplina Commedia Dell'Arte, na pós-graduação, do prof. dr. José Eduardo Vendramini.

Assim começou a minha trajetória na academia das Artes Cênicas, já que havia feito graduação em Engenharia Civil na USP de São Carlos (lá fazia mímica na praça, nas passeatas, nas festas... além de balé, vários estilos, mas isso é outro assunto...).

Após três anos e meio prestei e entrei no mestrado sob a orientação do professor Clóvis Garcia, já que não havia outra pessoa interessada em me orientar, em função da temática ser Mímica. E isso só foi possível pela Hercília ser amiga do professor Clóvis. Ele me disse não e eu, por orientação dela, fiquei na aula. Pura sorte minha!

Essa atitude de me aceitar revela outra das características relevantes do professor Clóvis: a visão ampla e crítica sobre a academia. Se nós orientadores ficarmos apenas no nosso campo de conforto, como seria possível trazer para a academia os saberes que ainda não estão nela? Portanto, ele tinha este olhar sobre a necessidade da academia acolher as pesquisas que ainda não estavam dentro dela, em especial as de temáticas populares. Este era outro valor relevante para ele. Garcia questionava como se fazer arte brasileira sem conhecer os nossos saberes populares. Hoje em dia discute-se a necessidade de um pensamento decolonial² e ele já buscava isso, a seu modo, naquela época. Em função desse pensamento, orientava pesquisas em folclore e suas expressões cênicas, além de pesquisas como a minha em Mímica, arte que considero uma arte da rua, isto é, da família da arte popular.

O professor Clóvis também orientava pesquisas em psicodrama com visão pedagógica, no qual tinha formação, que traz o princípio do teatro para dentro da sala

² Decolonial, ou decolonialidade é considerado como o caminho para resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos pelo colonizador aos povos subalternizados.

de aula (não havia e não há a área de psicodrama no Instituto de Psicologia da USP, nem da Faculdade de Educação). Como a característica de orientar em várias áreas do conhecimento era e é pouco comum na academia, na qual a especialidade é um valor relevante, por vezes ser generalista não é devidamente reconhecido como positivo.

Reafirmo que coloco aqui reflexões que não ouvi do professor Clóvis, mas sobre o que reconheço em mim como acadêmico (professor, orientador e gestor) a partir do que observei, conversei, experienciei e herdei da nossa relação de orientando e orientador entre 1990 e 2000, e depois como colega de departamento.

Voltando à questão da sua orientação, vou contar como foi a minha, que talvez tenha sido a mais fora de seu universo de conhecimento, mas com certeza seguia os princípios gerais iguais às demais orientações. Após tantos anos como professor, orientador e pesquisador, o professor Clóvis nos orientava a como pesquisar, nos fazia entender no processo de pesquisa, na prática da pesquisa, o que a academia chama de rigor, mas com autonomia e cobrança do empenho e responsabilidade com um trabalho bem feito. Diferente de um orientador que conhece muito sobre um determinado assunto, que nos leva por um caminho já trilhado por ele para que possamos ir além, a orientação do professor Clóvis nos fazia compreender a pesquisa acadêmica, nos mostrava como deveríamos lidar com o conhecimento que havíamos adquirido na prática da vida artística e/ou pedagógica. Ele nos levava a tomar consciência de como organizar o conhecimento encarnado na nossa prática a partir dos instrumentos já desenvolvidos pela academia, isto é, como constituir um conhecimento partilhável e com rigor. Quer dizer, era o reconhecimento do fazer da(o) artesã(o), aqui entendido como o conhecimento adquirido por artista ou professor(a) na sua prática, como algo importante para a academia e, portanto, para a sociedade.

Quanto à minha pesquisa, ele me fez compreender como fazer uma pesquisa pessoal, cujas reflexões e resultados não servissem apenas para mim, mas que tivessem um caráter pedagógico, isto é, um impacto no outro e em uma parte do coletivo das artes da cena. Como disse, ele acreditava no conhecimento adquirido na prática da(o) artesã(o), no seu fazer, e que a academia poderia ajudá-la(o) a compreender seu próprio fazer, possibilitando uma escolha mais consciente da sua própria trajetória. Esta afirmação anterior não foi dita por ele, mas é claro no resultado em mim da sua orientação e na atitude dele (e na minha hoje) como orientador. Um

exemplo disso se deu quando, no meio do meu mestrado, uma amiga da Psicologia me disse que na área dela uma dissertação deveria trazer apenas o que os “outros” dizem, isto é, livros, artigos, entrevistas etc. Ao levar essa fala para um encontro de orientação, o professor Clóvis me disse: “Me interessou te orientar pelo o que você tem a dizer sobre o tema!” Então os capítulos da minha dissertação ficaram assim: *O que dizem os livros; O que dizem os artistas; O que eu digo.*

Mesmo a mímica não sendo da sua área de pesquisa, o professor Clóvis me ouvia atentamente na orientação, perguntava para entender melhor o que estava propondo, querendo, buscando e, ao final, me dizia qual seria uma possibilidade de organização acadêmica da minha pesquisa. Saía certo de que estava tudo resolvido na dissertação. Voltava a pesquisar e encontrava outras informações e questões, e tudo mudava. Voltava para a orientação e ele pacientemente ouvia tudo novamente e propunha uma nova organização. Mas, ao final, ele só aceitava ler o trabalho completo. Assim fui aprendendo o que era pesquisar. Foram cinco anos de mestrado nesse processo (na época tínhamos todo este tempo para fazer o mestrado).

Entre outras atitudes que revelavam o rigor e a ética na sua orientação, o professor Clóvis me mandava conversar sobre a minha pesquisa com outros orientadores, em particular com o prof. dr. Jacó Guinsburg, intelectual que tinha um vastíssimo conhecimento dos livros, por ler tudo que a sua editora (Perspectiva) publicava. Conversei com ele algumas vezes sobre a mímica e a arte da cena em geral. Dessas conversas, saíram algumas ideias, links e informações preciosas para a minha pesquisa. E ele, assim como o professor Clóvis, fazia com que eu me sentisse respeitado como pesquisador, a ponto de uma vez eu dizer que iria assistir a sua aula na graduação e o professor Jacó respondeu que me colocaria para dar a aula em seu lugar. Eu me assustei naquele momento e nunca fui. Outro exemplo desse respeito também ao conhecimento de quem faz, foi quando o professor Jacó me convidou para a banca de sua última orientação no nosso programa de pós, junto com o prof. dr. José Eduardo Vendramini. Nós dois fomos agraciados com muitos elogios públicos no início da banca. Para o professor Clóvis só havia o agradecimento pela partilha do professor Jacó, reflexo da parceria entre eles e da compreensão das suas limitações de conhecimento sobre o tema da minha pesquisa. Presenciei algumas conversas entre eles em que se evidenciava a amizade, o respeito, a admiração e o afeto mútuo.

No meu doutorado, apareceu outro desejo do professor Clóvis: que tivesse a prática como parte integrante da pesquisa, com um resultado cênico. Ele colocou essa premissa como condição para me aceitar no doutorado. Esse posicionamento era revolucionário dentro da academia naquele momento. O que se fazia enquanto pesquisa era uma tese teórica sobre um espetáculo. Algumas orientações começavam a aceitar que o estudo poderia ser de um espetáculo do próprio pesquisador, como foi o caso do meu colega na época, o prof. dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida, que fez uma maravilhosa tese teórica sobre a sua direção a partir de um espetáculo teatral de seu grupo Cia. Razões Inversas³.

E o professor Clóvis, mesmo com perfil teórico na graduação, colocava a prática no processo de aprendizagem das suas disciplinas de pós-graduação. Nas aulas de As Concepções do Espaço Cênico, por exemplo, ele fazia com que os alunos fizessem uma grande montagem teatral usando o espaço da universidade, experimentando assim na prática as várias possibilidades de utilização do espaço da cena teatral. Nas disciplinas

Técnicas Psicodramáticas Aplicadas ao Ensino I, II e III, a metodologia de ensino era pela prática das técnicas psicodramáticas, pela vivência, usando o próprio psicodrama para aprender os seus conceitos. Aliás, esta disciplina atraía estudantes de outros programas de pós-graduação, inclusive de outras instituições de ensino. O professor Clóvis era um educador, com uma relação próxima à Faculdade de Educação da USP, como por exemplo, com a professora Hercília Tavares de Miranda.

Eu já havia feito o aprendizado básico de ser um pesquisador no mestrado e, portanto, no doutorado se exigia um salto de complexidade, de aprofundamento. E o professor Clóvis foi me guiando, problematizando e propondo formatos de escrita, já que não tínhamos referência de formato para uma pesquisa prática de doutorado, a experiência prática como parte integrante da pesquisa e de seu resultado. Por exemplo, quando propus que o capítulo principal fosse apenas em vídeo, ele não aceitou. Mas acertamos que, além do vídeo, eu deveria fazer uma transposição em imagem das partes específicas da pesquisa que estavam no vídeo. Resultou em mais uma inovação. A tese⁴ mostra em vídeo o antes e o depois da aplicação dos princípios desenvolvidos na pesquisa. Além disso, estes trechos são transcritos em tirinhas, como as de jornal,

³ Ver em: <https://repositorio.usp.br/item/000744976>

⁴ Ver em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-07042016-170502/pt-br.php>

mostrando os movimentos dos atores⁵. Cada tira é seguida de uma descrição e uma reflexão, o que aprofundou e tornou mais didático o conteúdo da pesquisa.

Na defesa da minha tese, no seu momento final de fala como orientador, o professor Clóvis fez questão de afirmar a importância para a academia ter pesquisas práticas com resultados práticos e espetaculares. Mas a sua postura ética fazia com que ele também se colocasse quando a banca observava algo negativo. Esse foi no caso da defesa do mestrado de Rosane Rodrigues⁶, em que a banca disse que esperava uma dissertação mais ousada no seu formato final, por conhecerem a pesquisadora. O professor Clóvis tomou a palavra para dizer que ela havia apresentado uma dissertação em formato não tradicional a ele. E que ele não aceitou no intuito de protegê-la das bancas de que estava acostumado a participar e que, portanto, colocassem nele a “culpa” desta questão levantada. Ao final elogiou a banca pelo comentário e elogiou a candidata por sua autonomia e inteligência.

Um olhar do todo, um conhecimento PROFUNDO do humano, do coletivo e das instituições, usado a serviço das artes cênicas e, conseqüentemente, da sociedade. Portanto, uma visão política clara, de quem foi para a guerra, que lhe deixou algumas sequelas físicas, de quem se envolveu profundamente como procurador na elaboração de projeto de casas populares no Estado de São Paulo, da criação do Hospital do Servidor Público (SP), por exemplo. Participou também ativamente da construção do Departamento de Artes Cênicas (e não só de Teatro), da pós-graduação e de toda a estrutura burocrática destas instâncias, sendo chefe e vice-chefe, cargos não muito cobiçados no departamento.

Uma última história que envolve a visão clara do professor Clóvis da relação entre o humano e a instituição. Um funcionário do Departamento foi fechar a sala da “bolacha”⁷, na qual o professor Clóvis ministrava as suas aulas de psicodrama, encontrou um casal discente mantendo relações sexuais. Sem saber como proceder, foi falar com o professor Clóvis que, ao ouvir o relato, respondeu que, se hipoteticamente chegasse

⁵ Tive a ajuda dos então alunos René Piazzentin, aluno do CAC na direção antes da minha interferência, e Eduardo Leão, aluno do CAC, e Roberto Leite, aluno da EAD, ambos na atuação.

⁶ Ver em: <https://repositorio.usp.br/item/000729900>

⁷ Em uma das salas do antigo edifício do CAC havia um tablado redondo, de uns 30 cm de altura, que ocupava quase toda a sala. Cabia em volta algo em torno de 15 cadeiras. Moreno, criador do psicodrama, usava este tipo de palco em seu Teatro Espontâneo. O professor nos orientava a se posicionar de pé ao lado do palco, como código de que iríamos entrar em cena e, só depois, poderíamos entrar (de qualquer lado).

ao seu conhecimento atividades inadequadas no uso das salas do departamento por discentes, teria de abrir uma sindicância e que poderia resultar na expulsão das pessoas envolvidas. Em seguida, voltou a perguntar ao funcionário sobre qual assunto ele gostaria de conversar e obteve a resposta que não era nada importante.

Todos esses valores do professor Clóvis me influenciaram como professor da USP nestes quase 32 anos. Desde que entrei, trabalhei desde o primeiro dia na burocracia, fiz parte das diversas comissões oficiais, como do Conselho Departamental, representante do departamento nas Comissões de Graduação, de Informática e de Comissão de Cultura e Extensão da ECA. Dessa última, em que estou desde o início dos anos 2000, fui seu presidente por oito anos, além de Coordenador do Programa Nascente⁸, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária (PRCEU) da USP, por oito anos. Também ajudo os(as) professores(as) que ocupam estes cargos e que me pedem. Além disso, sou parecerista da PRCEU, em especial sobre os temas relacionados à arte.

Além da parte burocrática, dou continuidade a alguns temas caros ao professor Clóvis. Como professor, ministro disciplinas de Mímica e Práticas de Rua, ambas com caráter popular. Como pesquisador, estudo a mímica, a linguagem do teatro popular e a grupalidade, a partir do psicodrama. Como orientador, priorizo as linguagens populares, entre elas a palhaçaria, a contação de história, a mímica, além de orientar eventualmente importantes áreas de conhecimento em que não temos especialistas no tema.

Trago esse legado dele de respeito ao dinheiro público, a consciência ética no lidar com o bem público e, não menos importante, de que trabalhamos para a sociedade e não para o mercado.

Sua atuação no CAC⁹, como professor e como gestor, e no programa de pós como orientador, foi resultado de muito estudo, pesquisa e, principalmente, colocar em prática no cotidiano os princípios estudados e de forma inovadora. A visão de grupo, que o psicodrama propõe, a visão decolonial, pelo estudo do folclore, a visão do todo, característica de quem estuda o espaço cênico, a visão social e política de alguém que fez do estudo do direito um instrumento de melhoria social, mostram o lado inovador. E tudo isso talvez seja apenas algumas das características do professor Clóvis Garcia.

⁸ Ver em: <https://prceu.usp.br/programa/nascente/>

⁹ CAC é a sigla do departamento de Artes Cênicas, mas inicia com o C por ser esta a sigla da ECA. Mais uma herança dele, saber até o significado das inúmeras siglas da USP.

Acredito firmemente que ele colaborou para o desenvolvimento profissional de seus orientandos(as) de maneira a ampliar e consolidar seu próprio campo de atuação com respeito e aprofundamento acadêmico, desenvolvendo a capacidade deles(as) de reflexão e ação, a partir tanto da teoria quanto da prática.

Ah! Eu organizei todo o material necessário para que ele recebesse merecidamente o título de professor emérito!

Por fim, agradeço e reconheço no prof. dr. Clóvis Garcia uma pessoa que contribuiu de forma fundamental para o meu desenvolvimento como professor, pesquisador, orientador, funcionário público e cidadão. Em relação às partes afetiva e pessoal, estas são só minhas, e só posso dizer... Muito obrigado!



**CLÓVIS
E SEU ACERVO**

CLÓVIS GARCIA: UM HOMEM DE TEATRO E SEU ACERVO

Elizabeth R. Azevedo

Como pôde ser visto neste livro, ao longo de sua vida, o professor Clóvis Garcia desenvolveu atividades artísticas, intelectuais, administrativas, associativas e políticas. Trata-se de uma trajetória vibrante e diversificada, da qual vale destacar ainda sua participação nos estudos sobre o folclore brasileiro e sua ligação mais orgânica com a cena nacional. Na universidade, organizou disciplinas de graduação e pós referentes a esse campo, tendo publicado também diversos artigos sobre o tema. Ao longo dos anos, sua visão, sempre atualizada, levou-o a questionar o termo consagrado *folclore*, sem, no entanto, deixar de valorizar o universo cultural ao qual ele se referia, as formas populares e tradicionais de arte, tornando-se uma referência nesse campo.

Por outro lado, faceta pouco conhecida, é sua produção de contos de ficção científica durante os anos 1960 e 1970: *O estranho mundo*, *O paraíso perdido*, *O estranho*, *O inimigo*, *entre outros*, publicados em antologias.

Como não poderia deixar de acontecer, todas essas atividades deixaram inúmeros registros das suas ações. A massa documental foi doada ao Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em duas etapas, ainda durante sua vida.

A primeira, em 1997, foi composta de material de caráter arquivístico, como documentos administrativos, trabalhos de alunos (das diversas disciplinas por ele ministradas, seja na graduação ou na pós), coleção de programas de teatro (cerca de 1.500 itens), programações de festivais e mostras, cartazes, fotografias, vídeos, entre outros. A partir desses documentos, a professora da ECA Maria Cristina Castilho Costa dirigiu um projeto de pesquisa, com financiamento da FAPESP, visando a organizar o acervo e criar o Laboratório de Informação e Memória do CAC (LIM CAC). Para tanto, recebeu algumas bolsas de iniciação científica e contou com o apoio da Biblioteca da ECA, que a auxiliou no arranjo do conjunto documental. A iniciativa teve duração de

cerca de dois anos, recebeu doações de outros professores do departamento, mas acabou perdendo sua organicidade com o fim das bolsas e a saída da professora do Departamento.

Tempos depois, em 2004, houve uma reorganização do material, a partir da coordenação de dois novos professores do CAC, Elizabeth R. Azevedo e Fausto Viana. Nesse novo período, o Laboratório passou a ser entendido de uma maneira mais abrangente, como um centro de documentação do teatro paulista como um todo, passando a receber acervos de personalidades de fora do âmbito da universidade. Assumiu-se também uma nova perspectiva teórico-metodológica arquivística contextualizante.

Em 2011, pouco antes de seu falecimento, Clóvis Garcia doou sua biblioteca composta por cerca de 2.500 volumes, entre livros e revistas, objetos de cultura popular e mais alguns documentos que ainda estavam em seu poder. Dessa forma, o acervo do professor Clóvis Garcia constituiu-se em um dos mais volumosos e diversificados dos acervos presentes hoje no centro de documentação.

Vale destacar aqui alguns dos documentos existentes no acervo como, por exemplo, a documentação relativa a diversos festivais em que esteve presente como membro do júri. Outra série interessante é a de fichas de anotações nas quais Clóvis Garcia, enquanto crítico de teatro durante mais de trinta anos no jornal *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, além do tempo em que trabalhou na revista *O Cruzeiro*, na década de 1950, registrou informações sobre cada apresentação. Escritas com uma letra miúda em fichas de cartolina pautada, centenas desses itens conservam as impressões do crítico no momento mesmo em que assistia aos espetáculos no escuro da plateia.

Na sequência da produção desse tipo de documento, a crítica teatral, estão preservados os rascunhos e minutas manuscritos dos textos elaborados para publicação. Segue-se, num outro formato do mesmo texto, correspondente à etapa de transcrição, datilografada, para folhas diagramadas conforme o modelo estabelecido pelo jornal. Além disso, muitas das críticas depois de publicadas foram recortadas do jornal e arquivadas por seu autor. Mas este ainda não era o último formato possível do documento (a crítica). Ao selecionar diversas delas para compor dois livros de antologia, várias foram reproduzidas nessas obras. Dessa forma,

podemos acompanhar pelos documentos do acervo do professor Garcia a trajetória completa, nos seus diversos estágios de produção, da elaboração de uma crítica teatral dentro do sistema de produção vigente na imprensa brasileira dos anos 1950 a 1980. Em algumas delas, por exemplo, vê-se uma tensão entre autor e veículo pela escolha do título da crítica a ser publicado. A princípio, identificamos títulos diferentes para a mesma crítica (entre o original do acervo e a página do jornal¹ *online*) e depois a prática do autor de enviar ao jornal diversos títulos possíveis para servirem de opção.

Outro grupo de documentos relacionados à atividade crítica de Clóvis Garcia é o de *releases*. Os chamados *press releases*², veículos de comunicação entre uma organização (artística inclusive) e os meios de imprensa, com o objetivo de divulgar algum evento, surgidos em meados do século XX. Há no acervo de Clóvis Garcia cerca de 500 exemplares desses documentos, revelando aspectos da produção teatral, nem sempre possível de serem encontrados em outros registros.

Igualmente relevantes para a área da recepção teatral são as coleções de *clippings*³ existentes no centro de documentação. Além da acumulação realizada pelo próprio titular do acervo, outra presença marcante são os recortes enviados pela famosa empresa Lux⁴, a respeito dos eventos teatrais da cidade de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950.

No campo do gênero iconográfico, os cartazes de espetáculos cobrem várias décadas de produção paulista, e estão todos já descritos e acessíveis pela pesquisa no site. Uma próxima etapa de trabalho com esse material seria sua digitalização⁵, que poderá ocorrer em breve. Fotografias estão presentes em menor número, mas, mesmo assim, revelam aspectos da história do Departamento de Artes Cênicas da ECA e da Escola de Arte Dramática (EAD), da qual Clóvis foi diretor por algum tempo.

Muito interessante também é a presença de inúmeras peças teatrais, manuscritas, datilografadas ou fotocopiadas, acumuladas ao longo dos anos, enviadas por autores para uma opinião do professor ou do amigo. Há também textos oriundos

¹ A pesquisa no acervo do Estadão nos ajudou a identificar corretamente muitos dos textos sob nossa guarda, revelando tratar-se do mesmo texto e não de duas composições distintas.

² Também chamados de *comunicado de imprensa* ou *boletim de imprensa*.

³ Não entraremos aqui na discussão da adequação do uso desse termo popular referente a matérias jornalísticas.

⁴ Segundo o histórico da empresa divulgado em seu site: *O Lux Jornal Recortes do Rio de Janeiro, empresa pioneira de clipping no Brasil desde 1928, se uniu há 10 anos com a Top Clip de São Paulo*.

⁵ Sempre atentando para a preservação de direitos de autoria envolvidos nessas obras.

de sua participação, muito ativa, em festivais e mostras de teatro, profissional ou amador.

Por fim, mas longe de pretender esgotar o assunto, vale mencionar os documentos que fazem referência a outras áreas de sua atividade fora do universo teatral. Como advogado, e como membro do Partido Democrata Cristão, Clóvis envolveu-se em projetos públicos, como o de financiamento para construção de casas populares e hospitais, dos quais guardou inúmeros registros. Além disso, como ele mesmo certa vez declarou, por ser advogado, era procurado pelos conhecidos para elaborar estatutos para associações e entidades em geral. Tais trabalhos permanecem no acervo como testemunho não só de sua competência profissional, mas também de sua generosidade pessoal.

Para completar este livro, gostaríamos de apresentar alguns documentos inéditos presente no acervo, de autoria de Clóvis, como por exemplo a tradução da mais antiga peça do teatro popular medieval francês, que o professor realizou (a partir de seus estudos específicos sobre o teatro medieval europeu) e na qual trabalhou nos últimos anos de sua vida, deixando-nos uma versão final, agora apresentada aos leitores.

Por se tratar de publicações póstumas, os textos inéditos serão apresentados na forma em que se encontram no acervo do CDT.



**DOCUMENTOS
DO ACERVO**

The image features a minimalist design with two curved lines. A solid red line starts from the bottom left and curves upwards towards the top right. Below it, a grey gradient line follows a similar path, fading from a darker grey to a lighter grey. The background is plain white.

**CARTA DE ARIANO SUASSUNA
A CLÓVIS GARCIA**

Meu caro Clovis:

Desde que cheguei de São Paulo que estou para lhe escrever, mas a saúde não tem ajudado, entre outras coisas: estou há vários dias proibido de escrever, pelo médico, tendo feito exceção esta semana para escrever a Hermilo e a você. Vi que vocês foram eleitos para presidente e vice-presidente da Associação. Fiquei muito contente com o fato, não só pela amizade que me liga a Hermilo como por sua causa, pois no pouco espaço de tempo que tivemos para isso quando estive aí, pude avaliar sua seriedade e bondade de espírito. Você não sabe como me impressionou bem o pouco que pude discernir a respeito de sua vida familiar, tanto na união que me pareceu reinar entre você e sua senhora, como no modo de tratarem os filhos e serem tratados por eles. Naquele dia depois que você saiu, apareceu um problema com o guri mais velho: uma das coisas mais comoventes que já vi a respeito de relações de educação entre mãe e filho, vi naquele dia, com seu menino rezando a Ave-Maria, chorando, porque não queria ir para a cama, mas sendo persuadido com carinho e firmeza ao mesmo tempo por sua mulher. Não sei se isso lhe parecerá pouco, pois para você isso deve ser cotidiano, mas a mim, tocou-me muito.

Li as crônicas que você escreveu no Cruzeiro, sobre A Compadecida, a primeira, e a segunda, na qual você se referia a ela incidentalmente. Agradeço sua delicadeza e atenção para comigo não só quanto a elas, mas durante todo o tempo em que aí estive. Coloco-me a sua disposição para o que você ordenar aqui. Mande as ordens, que elas serão cumpridas.

Tenho muitos projetos a respeito de teatro, mas não sei quando o médico me libertará para poder iniciar o trabalho. Quero fazer uma série de autos sobre os vícios capitais: o da luxúria já está inteiramente esboçado, o da soberba e da cólera estão se aprontando na cabeça. Logo que terminar, mandarei cópias para Hermilo, com recomendação expressa de dar uma a você, pois sua opinião me é muito valiosa. Fico por aqui. Recomende-me a sua senhora e receba um grande abraço de

Ariano Suassuna

Recife, 24-V-57

Meu caro Mirvis:

Desde que cheguei de São Paulo que estou para lhe escrever, mas a saúde não tem ajudado, entre outras coisas: estou há vários dias proibido de escrever, pelo médico, tendo feito exceção esta semana para escrever a Hermilo e a você. Vi que vocês foram eleitos para presidente e vice-presidente da Associação. Fiquei muito contente com o fato, não só pela amizade que me liga a Hermilo como por sua causa, pois no pouco espaço de tempo que tivemos para isso quando estive aí, pude avaliar sua seriedade e bondade de espírito. Você não sabe como me impressionou bem o pouco que pude discernir a respeito de sua vida familiar, tanto na união que me pareceu reinar entre você e sua senhora, como no modo de tratarem os filhos e serem tratados por eles. Naquele dia, depois que você saiu, apareceu um problema com o guri mais velho: uma das coisas mais comovedoras que já vi a respeito de relações de educação entre mãe e filho, vi naquele dia, com seu menino rezando a Ave-Maria, chorando, porque não queria ir para a cama, mas sendo persuadido com carinho e firmeza ao mesmo tempo por sua mulher. Não sei se isso lhe parecerá pouco, pois para você isso deve ser cotidiano, mas a mim, tocou-me muito.

Lí as crônicas que você escreveu no Cruzeiro, sobre a Compadecida, a primeira, e a segunda, na qual você se referia a ela incidentalmente. Agradeço sua delicadeza e atenção para comigo, não só quanto a elas, mas durante todo o tempo em que aí estive. Coloque-me a sua disposição para o que você ordenar aqui. Mande as ordens, que elas serão cumpridas, ~~XXXXXXXXXXXXXXXX~~

Tenho muitos projetos a respeito de teatro, mas não sei quando o médico me libertará para poder iniciar o trabalho. Quero fazer uma série de autos sobre os vícios capitais: o da luxúria já está inteiramente esboçado, o da soberba e da cólera estão se aprontando na cabeça. Logo que terminar, mandarei cópias para Hermilo, ~~mas~~ com recomendação expressa de ~~lá~~ dar uma a você, pois sua opinião me é muito valiosa. Fico por aqui. Recomende-me a sua senhora e receba um grande abraço de

Armando Saraceni

The image features a minimalist design with two curved lines. A solid red line starts from the bottom left and curves upwards towards the top right. Below it is a grey gradient curve that follows a similar path, fading from a darker grey to a lighter grey. The background is plain white.

O APROVEITAMENTO DO FOLCLORE NO TEATRO ERUDITO

O APROVEITAMENTO DO FOLCLORE NO TEATRO ERUDITO

Clóvis Garcia

O Folclore, como expressa o de cultura popular, transmitida na interação social, sem imposições ou sistematização, é a definição cultural de um povo. Suas expressões são vivenciadas espontaneamente e têm uma função na comunidade. Assim, Folclore é antes de tudo para ser vivido e não para ser exibido. Mesmo os Folguedos Populares, que têm a forma de espetáculo e, portanto, são apresentados a público, somente têm sentido no local e na comunidade onde se manifestam, com uma função cultural que, se perdida, determina a sua desativação, passando para o Folclore histórico.

O Folclore, é claro, também pode ser estudado, pesquisado e divulgado, dentro de um rigor técnico que impeça a interferência no fato folclórico e a sua conseqüente descaracterização. A exibição de expressões de folclore fora do seu contexto determinam, também, a sua descaracterização, pois perdem a sua função específica na própria comunidade que as realizam ou aceitam espontaneamente. Assim, Folclore é para ser vivenciado, estudado e não para ser exibido.

Uma forma de divulgação e registro das expressões folclóricas é o seu estudo e demonstração por grupos para-folclóricos. Assim, por exemplo, vimos lundu, hoje desativado, apresentado por um grupo de universitários da Universidade Federal do Pará, em Belém. Não se tratava da exibição dessa dança folclórica, mas da sua demonstração. Nesse sentido, vários grupos de teatro e dança se apresentam com a denominação de “folclóricos”, mas se trata de aproveitamento ou demonstração e não da expressão espontânea do folclore.

Finalmente, o Folclore em todas as suas manifestações, e não somente os Folguedos e Danças, incluindo Linguagem, Usos e Costumes, crendices e superstições, literatura e medicina populares, rodas e jogos, etc. pode ser aproveitado na arte erudita. Essas criações são caracteristicamente nacionais, mas ao mesmo tempo, são universais, pois expressam a natureza humana. Isso explica, por exemplo, o sucesso

nacional e internacional de um texto como “O Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna.

Se o Folclore é para ser vivenciado e estudado, podendo ser demonstrado e nunca exibido fora do seu contexto, a sua transposição para a Arte erudida é, entretanto, um dos grandes processos da formação de uma arte nacional. Todas as formas de expressão artística podem, e devem, aproveitar a Cultura folclórica e, felizmente, no Brasil, essa transposição tem sido uma constante. Não é por acaso que dois dos maiores romances da nossa Literatura são de aproveitamento do Folclore: “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa e “Romance d’a Pedra do Reino” de Ariano Suassuna.

Na Música, compositores como Villalobos, Mignone, Heckcel Tavares, Camargo Guarnieri, se inspiraram na música popular para grande número de suas composições. Ainda agora, em final de março deste ano, o Teatro Municipal de São Paulo apresentou a ópera “Pedro Malazartes” (personagem das nossas histórias populares, de aculturação ibérica) com música de Camargo Guarnieri e libreto de Mário de Andrade, que não por acaso era folclorista. Nas Artes Plásticas, pintores como Portinari, Di Cavalcante, Santa Rosa, Volpi, Heitor dos Prazeres, entre outros, aproveitaram temas e até expressão plástica dos motivos folclóricos. Na Dança, basta lembrar Lia Robalto e Antonio Nóbrega, este atuando em São Paulo, com seu Teatro Brincanto (termo folclórico) na Vila Madalena.

Mas é no Teatro, talvez, que a transposição do Folclore tem sido mais feliz. Para ficar apenas no Teatro da segunda metade do nosso século, é grande o número da autores e diretores que têm se inspirado nas manifestações folclóricas e não somente nos Folguedos Populares e Dança. O nosso Teatro, felizmente, está permeado de expressões da nossa cultura popular. O Teatro para crianças e adolescentes, imprecisamente, por motivos históricos, chamado de Teatro Infantil, tem obtido excelentes resultados com o aproveitamento do Folclore Brasileiro, dando a oportunidade ao público jovem do conhecer, ou reconhecer a nossa cultura popular, onde está inserido. Vladimir Capella, por exemplo, dos mais premiados autores e diretores de Teatro para jovens, se inspira diretamente no Folclore, para suas criações. Foi em “De Panos e Lendas” que vimos pela primeira vez um parlenda dramatizada. Sua “Maria Borradeira” se inspirou na versão popular alagoana e não na

de Perrault. Vários outros autores e diretores trabalham com a transposição do Folclore, obtendo grande comunicação com o público jovem e até Ilo Krugli, que é argentino, estuda nossa cultura popular.

O já citado Ariano Suassuna é um dos nossos maiores dramaturgos e estourou no eixo Rio-São Paulo em 1957 (apesar de já ter sido premiado no Nordeste) com o "Auto da Compadecida". Desde então o texto não deixou de ser representado, estando atualmente em cartaz, em São Paulo. Juntando a forma medieval dos "Miracles de Notre Dame" aos elementos populares, como o personagem João Grilo, irmão gêmeo de Pedro Malazartes, Suassuna criou uma das mais importantes peças do Teatro Brasileiro. Em seus outros textos como "A Pena e a Lei", "O Casamento Suspeitoso", "A Farsa da Boa Preguiça" e até mesmo "O Santo e a Porca" de ascendência clássica, a cultura popular está presente.

Outros autores de importância no Teatro Brasileiro, mesmo sem a intencionalidade de aproveitar o Folclore, incorporam às suas peças elementos folclóricos, como linguagem, usos e costumes, crenças e superstições, etc. É o caso de Plínio Marcos, especialmente em "Navalha na Carne"; de Jorge Andrade em "As Confrarias" e mesmo "Vereda da Salvação"; Gianfrancesco Guarnieri; Oduvaldo Viana Filho (o seu "Chapetuba F.C." é dos poucos textos da nossa dramaturgia a tratar do futebol); Dias Gomes, especialmente em "O Pagador de Promessas" e até mesmo Nelson Rodrigues, especialmente na linguagem. Aliás, apesar de tão estudado atualmente, falta uma pesquisa sobre os elementos folclóricos aproveitados por Nelson Rodrigues.

Alguns autores, porém, adotam expressamente a proposição de transpor o Folclore para o Teatro erudito, fazendo, nesse sentido, um teatro caracteristicamente popular. Cesar Vieira é um desses dramaturgos. Com textos que tratam do futebol, como "Corinthians, meu Amor" e "Barbosinha Fútbol Crubi", aproveitando o Bumba-me-Boi em "Bumba meu Queixada", o circo em "O Evangelho segundo Zebedeu", o carnaval em "Rei Momo", Cesar Vieira, com o seu Teatro União e Olho Vivo, faz um sério trabalho de pesquisa, transpondo para o Teatro elementos expressivos da cultura popular, com aplicação na realidade social. Para todos que se interessam por um teatro nacional, a leitura de seu livro "Em busca de um Teatro Popular" é obrigatória. Também resultado de uma pesquisa séria, "Na Carreira do Divino" de

Carlos Alberto Soffnedini foi um sucesso. Carreira, em Cururu é rima e a peça se inicia com uma estrofe cantada de Cururu, com a rima em “ino” indicada pela palavra “Divino”. A peça ficou em cartaz por mais de dois anos e foi, posteriormente, remontada.

No Nordeste, os autores e diretores teatrais se preocupam com a cultura popular, inspirando-se nas suas expressões para construir um teatro artístico, popular e nacional. Luiz Mendonça ficou conhecido em São Paulo, em 1974, com sua peça que aproveita o Pastoril, “Viva o Cordão Encarnado”, depois bastante remontada. Lindolfo Amaral e o grupo Imbuça, de Sergipe, trabalham calcados nas expressões de Folclore, especialmente na literatura chamada pelos estudiosos de Cordel. Tendo se apresentado, com sucesso, em vários Festivais nacionais, vimos o Imbuça conquistar os portugueses, no contexto do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), que se realiza anualmente na cidade do Porto, a comprovar que o Folclore tem uma linguagem universal.

Antes do furacão destruidor da nossa cultura, que foi o governo Collor, o então INACEM promovia um evento anual, com o Mambembão, com teatro para adultos e Mambembinho, com teatro para crianças, que permitia ao eixo Rio-São Paulo tomar conhecimento do teatro que se fazia nos outros Estados, quase sempre aproveitando o Folclore. Assim, conhecemos Vital Santos com seu extraordinário “O Auto das 7 luas de barro”, sobre o figureiro popular Mestre Vitalino, de Caruaru, Pernambuco. Tácito Borralho, do Maranhão, outro autor-diretor que pesquisa cultura popular, nos mostrou o seu maravilhoso “Cavalheiro do Destino”. Maria da Glória Alberes nos trouxe de Mato Grosso, “Rio abaixo, rio acima”, apresentando congo, siriri, trança-fita. Aliás foi a primeira vez que vimos siriri (que iríamos dançar, posteriormente, em Chapada dos Guimarães) que até então só conhecíamos por relatório de pesquisa. “Teatro de Cordel”, “O Contestado”, “Rosa de Lagamar”, “Baile Pastoril da Bahia”, “Oxente gente, Cordel”, foram espetáculos, entre outros, que chamaram a atenção do público paulista para o grande caminho que se abre para o Teatro Brasileiro com a inspiração na cultura popular.

Alguns dos mais importantes diretores atuais também se interessam pelo aproveitamento do Folclore: Cacá Rossete e a integração das técnicas circenses nos textos clássicos europeus, Antunes Filho com “Macunaíma”, “Nova Velha História”,

“Vereda da Salvação” e, especialmente pela sua intencionalidade, Gabriel Vilela, que conseguiu uma integração admirável de Shakespeare com o Folclore na montagem de “Romeu e Julieta” com o grupo Galpão.

Nos últimos anos, Antonio Nobrega, que há vinte anos já nos chamara a atenção no Teatro Ruth Escobar, vem apresentando espetáculos em que integra música, dança, teatro, artes plásticas, inspirados na cultura popular, que têm suscitado unânimes aplausos do público e da crítica. Com um espaço adaptado na Vila Madalena, suas últimas criações “Figueiral”, “Romance”, “Brincante”, voltam continuamente ao cartaz. E grande impacto causou com “Auto da Paixão”, transposição de Folclore, especialmente do Pastoril, Romero de Andrade Lima no ano passado, formando uma trilogia com “Bandeira da Divina Graça” e “Malo”.

Cada vez mais os autores e diretores se interessam pela cultura popular na realização de um teatro nacional. Não terá sido por mero acaso que na III Mostra de Teatro Contemporâneo Brasileiro, em março deste ano em Curitiba, dos 17 espetáculos apresentados, sete eram de aproveitamento do Folclore, a Trilogia de Romero de Andrade Lima, “Vau de Sarapalha”, “Árvores dos Mamulengos”, “Barbosinba Futebol Crubi” e “Vereda da Salvação”. Esperamos que o caminho seja cada vez mais percorrido pelos nossos autores e diretores. Se não é o único, felizmente, para o nosso teatro, e é preciso não esquecer que todos temos direito ao patrimônio cultural da Humanidade (sejam bem-vindos os trágicos gregos, Shakespeare, Molière e autores contemporâneos) sem dúvida é um dos mais importantes para a realização de um Teatro que, se é brasileiro, é, também, o grande teatro do mundo.

Clevia Garcia

O Folclore, como expressão de cultura popular, transmissível na interação social, sem imposição ou sistematização, é a definição cultural de um povo. Suas expressões são vivenciadas espontaneamente e têm uma função na comunidade. Assim, o Folclore é antes de tudo para ser vivido e não para ser exibido. Mesmo os Folclores Populares, que têm a forma de espetáculo e, portanto, são apresentados a um público, somente têm sentido no local e na comunidade onde se manifestam, com uma função cultural que, se perdida, determina a sua desativação, passando para o Folclore histórico.

O Folclore, é claro, também pode ser estudado, pesquisado e divulgado, dentro de um rigor técnico que impeça a interferência no fato folclórico e a sua consequente descaracterização. A exibição de expressões de folclore fora do seu contexto determina, também, a sua descaracterização pois perde a sua função específica na própria comunidade, que as realiza espontaneamente. Assim, o Folclore é para ser vivenciado, estudado e não para ser exibido.

Uma forma de divulgação e registro das expressões folclóricas é o seu estudo e demonstração por grupos folclóricos. Assim, por exemplo, vimos o Lundu, hoje desativado, apresentada por um grupo de universitários da Universidade Federal do Pará, em Belém. Não se tratava de exibição dessa dança folclórica mas da sua demonstração. Nesse sentido, vários grupos de teatro e dança se apresentam com a denominação de "folclóricos" mas se trata de aproveitamento ou demonstração e não da expressão espontânea do Folclore.

Finalmente, o Folclore em todas as suas manifestações,

e não somente os Folclores e Danças, incluindo línguas, usos e costumes, lendas e superstições, literatura e medicina populares, rodas e jogos, etc. pode ser aproveitado na arte erudita. Essas criações são caracteristicamente nacionais mas, ao mesmo tempo, são universais, pois expressam a natureza humana. Isso explica, por exemplo, o sucesso nacional e internacional de um texto como "O Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna.

Se o Folclore é para ser vivenciado e estudado, pode-se ser demonstrado e nunca exibido fora do seu contexto, a sua transposição para a Arte erudita é, entretanto, um dos grandes processos da formação de uma arte nacional. Todas as formas de expressão artística podem, e devem, aproveitar a cultura folclórica e, felizmente, no Brasil, essa transposição tem sido uma constante. Não é por acaso que dois dos maiores romances da nossa Literatura são de aproveitamento do Folclore: "Grande Sertão: Veredas", de Guimarães Rosa e "Romance d'A Pedra do Reino" de Ariano Suassuna.

Na Música, compositores como Villa-Lobos, Mignolo, Heitor Tavares, Camargo Guarnieri, se inspiraram na música popular para grande número de suas composições. Ainda agora, em final de março deste ano, o Teatro Municipal de São Paulo apresentou a ópera "Pedro Malazartes" (personagem das nossas histórias populares, de aculturação ibérica) com música de Camargo Guarnieri e libretto de Mário de Andrade, que não por acaso era folclorista. Nas Artes Plásticas, pintores como Portinari, Di Cavalcanti, Santo Rosa, Volpi, Heitor dos Prazeres, entre outros, aproveitaram temas e até expressão plástica dos motivos folclóricos. Na Dança, basta lembrar Lia Hualto e Antonio Nóbrega, este atuando em São Paulo, com seu Teatro Brincante (terme folclórico) na

- 3 -

Vila Madalena.

Mas é no Teatro, talvez, que a transposição do Folclore tem sido mais feliz. Para ficar apenas no Teatro da segunda metade do nosso século, é grande o número de autores e diretores ~~que têm se inspirado~~ que têm se inspirado nas manifestações folclóricas e não somente nos Folclores Populares e Dança. O nosso Teatro, felizmente, está permeado de expressões da nossa cultura popular. O Teatro para crianças e adolescentes, imprime, portanto, excelentes resultados com o aproveitamento do Folclore Brasileiro, dando a oportunidade ao público jovem de conhecer, ou reconhecer a nossa cultura popular, onde está inserido. Vladimir Capella, por exemplo, dos mais premiados autores e diretores de Teatro para jovens, se inspira diretamente no Folclore, para suas criações. Foi em "De Pano e Lenda" que vimos pela primeira vez um parlenda dramatizada. Sua "Marin Borracheira" se inspirou na versão popular alagoana e não na de Perrault. Vários outros autores e diretores trabalham com a transposição do Folclore, obtendo grande comunicação com o público jovem e até Ilo Krugli, que é argentino, estuda nossa cultura popular.

O já citado Ariano Suassuna é dos nossos maiores dramaturgos e atuou no eixo Rio-São Paulo em 1957 (apesar de já ter sido premiado no Nordeste) com o "Auto da Compadecida". Desse estilo e texto não deixou de ser representado, estando atualmente em cartaz, em São Paulo. Juntando a forma medieval dos "Miracles de Notre Dame" aos elementos populares, com o personagem João Grilo, irmão gêmeo de Pedro Malazartes, Suassuna criou uma das mais importantes peças do Teatro Brasileiro. Em

seus outros textos como "A Pena e a Loi", "O Casamento Suspeito", "A Farsa da Boa Freguesia" e até mesmo "O Santo e a Força" de ascendência clássica, a cultura popular está presente.

Outros autores de importância no Teatro Brasileiro, mesmo sem a intencionalidade de aproveitar o Folclore, incorporam às suas peças elementos folclóricos, como línguas, usos e costumes, lendas e superstições, etc. É o caso de Plínio Marcos, especialmente em "Navalha na Carne"; de Jorge Andrade em "As Condições" e mesmo "Vozes da Salvação"; fibrofrancesco ~~uarnezis~~ Oduvaldo Vianna Filho (o seu "Chapetuba F.C." é dos poucos textos da nossa dramaturgia a tratar de futebol); Dias Gomes, especialmente em "O Pagador de Promessas" e até mesmo Nelson Rodrigues, especialmente na linguagem. Além, apesar de tão estudado atualmente, falta uma pesquisa sobre os elementos folclóricos aproveitados por Nelson Rodrigues.

Alguns autores, porém, adotam expressamente a transposição de transpor o Folclore para o Teatro erudito, fazendo, nesse sentido, um teatro caracteristicamente popular. Cesar Vieira é um desses dramaturgos. Com textos que tratam de futebol, como "Corinthians, meu Amor" e "Darbasimio Futebol Crubi", aproveitando o Bumba-meu-Boi em "Bumba meu Queixada", o circo em "O Evangelho segundo Zebedeu", o carnaval em "Hei Nonô"; Cesar Vieira, com o seu Teatro União e Olho Vivo, fez um sério trabalho de pesquisa, transpondo para o Teatro elementos expressivos da cultura popular, com aplicação na realidade social. Para todos que se interessam por um teatro nacional, a leitura de seu livro "Em busca de um Teatro Popular" é obrigatória. Também resultado de uma pesquisa séria, "Na Carreira do Divino" de Carlos Alberto Sofredini foi um sucesso. Carreira, em Curitiba, é uma peça que se inicia com um entredo contada de Gururu,

com a rima em "sno" e indicada pela palavra "Divino". A peça ficou em cartaz por mais de dois anos e foi, posteriormente, remontada.

No Nordeste, as autoras e diretores teatrais se preocupam com a cultura popular, inspirando-se nas suas expressões para construir um teatro artístico, popular e nacional. Luiz Mendonça ficou conhecido em São Paulo, em 1974, com sua peça que aproveitou o Pastoril, "Viva o Cordão Encarnado", depois bastante remontada. Lindolfo Amarel e o grupo Itebuça^{de Itaipava} trabalham calcados nas expressões do Folclore, especialmente na literatura chamada pelos estudiosos de Cordel. Tendo se apresentado, com sucesso, em vários festivais nacionais, vimos o Itebuça conquistar os portugueses, no contexto do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), que se realiza anualmente na cidade do Porto, a comprovar que o Folclore tem uma linguagem universal.

Antes do furacão destruidor da nossa cultura, que foi o governo Collor, o então INACEM promovia um evento anual, com o Nambembê, com teatro para adultos e Nambembê, com teatro para crianças, que permitia ao eixo Rio-São Paulo ter conhecimento do teatro que se fazia nos outros Estados, quase sempre aproveitando o Folclore. Assim, conhecemos Vital Santos com seu extraordinário "O Auto das 7 luas de barro", sobre o figureiro popular Mestre Vitalino, de Caruaru, Pernambuco. Tércio Norralho, de Maranhão, outro autor-diretor que pesquisa cultura popular, nos mostrou o seu maravilhoso "Cavaleiro do Destino". Maria da Glória Alberes nos trouxe de Mato Grosso, "Rio baixo, rio acima", apresentando congo, siriri, trança-fita. Aliás foi a primeira vez que vimos ~~trazer~~ siriri (que iríamos dançar), posterior-

g

mente, em Chapada dos Guimarães) que até então só conhecíamos por relatório de pesquisa. "Teatro de Cordel", "O Contestado", "Rosa de Legamar", "Doile Pastoril da Bahia", "Okente gôto, Cordel", foram espetáculos, entre outros, que chamaram a atenção do público paulista para o grande caminho que se abre para o Teatro Brasileiro com a inspiração na cultura popular.

Alguns dos mais importantes diretores atuais também se interessam pelo aproveitamento do Folclore: Cacá Rossetti e a integração das técnicas circenses nos textos clássicos europeus, Antunes Filho com "Macunaimo", "Nova Velha História", "Vereda da Salvação" e, especialmente pela sua intencionalidade, Gabriel Vilela, que conseguiu um integração admirável de Shakespeare com o Folclore na montagem de "Romeu e Julieta" com o grupo Galpão.

Nos últimos anos, Antonio Nobrega, que há vinte anos já nos chamara a atenção no Teatro Ruth Escobar, vem apresentando espetáculos em que integre música, dança, teatro, artes plásticas, inspirados na cultura popular, que têm suscitado unânimes aplausos do público e da crítica. Com um espaço adaptado na Vila Madalena, suas últimas criações "Figurais", "Romance", "Brincante", voltam continuamente ao cartaz. E grande impacto causou com "Auto da Paixão", transposição de Folclore, especialmente do Pastoril, Romero de Andrade Lima no ano passado, formando uma trilogia com "Bandeira da Divina Graça" e "Nalo".

Cada vez mais os autores e diretores se interessam pela cultura popular na realização de um teatro nacional. Não terá sido por puro acaso que na III Mostra de Teatro Contemporâneo Brasileiro, em março deste ano em Curitiba, dos 17 espetáculos

g

apresentados, sete eram de aproveitamento de Folclore, a Trilogia de Romero de Andrade Lima, "Vau de Sarapalha", "Árvore dos Mamulengos", "Barbovinho Futebol Clube" e "Vereda da Salvação". Esperamos que o caminho seja cada vez mais percorrido pelos nossos autores e diretores. Se não é o único, felizmente, para o nosso teatro, é preciso não esquecer que todos temos direito ao patrimônio cultural da Humanidade (sejam bem-vindos os trágicos gregos, Shakespeare, Molière e autores contemporâneos) sem dúvida é um dos mais importantes para a realização de um Teatro que, se é brasileiro, é, também, o grande teatro do mundo.

[Handwritten signature]



FOLCLORE E TEATRO

FOLCLORE E TEATRO

Clóvis Garcia

A cultura popular ou folclore, na expressão cunhada por John Thoms no séc. XIX para o estudo da cultura das sociedades que têm escrita (ficando para a Antropologia as sociedades ágrafas) é a cor cultural de uma comunidade. Por essa razão, uma arte que faça o aproveitamento das manifestações culturais populares é caracteristicamente uma arte nacional. Sendo que o Teatro, mais especificamente, tem nessa transposição um dos mais importantes caminhos para a construção de um teatro representativo da cultura de um povo. Por outro lado, sendo o folclore uma expressão cultural não induzida nem imposta, ele está mais próximo da natureza humana e, portanto, é de caráter universal. Isso explica por que uma peça como o “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna, que combina os Miracles de Notre Dame, do teatro medieval francês do séc. XIV com a cultura popular nordestina, fez tanto sucesso tanto no Brasil como na Rússia e em outros países.

A compreensão da importância do aproveitamento do folclore no teatro já é, hoje, um consenso mundial e na 3ª Olimpíada Teatral de Moscou, no ano passado, com mais de sessenta países apresentando mais de uma centena de espetáculos, a grande maioria das encenações apresentavam um aproveitamento da cultura popular de cada país.

Das nossas expressões populares, a cultura caipira é uma das mais importantes e características. Abrangendo a região que Joaquim Ribeiro chamou de “paulistânea”, compreendendo o Estado de São Paulo, Minas Gerais, parte de Mato Grosso, Goiás e Paraná, formando um conjunto de expressões como usos e costumes, crenças e superstições, medicina popular, comidas e bebidas, tem, entretanto, na sua linguagem a maior característica.

A linguagem do nosso caipira e que influencia, também, a língua urbana, e que Amadeu Amaral chamou de “dialeto caipira”, vem da fala dos Bandeirantes que, segundo Gladstone Chaves de Mello, era formada pelo português arcaico, o quibundo dos Bantos e um pouco do tupi-guarani. Esse dialeto foi difundido, primeiramente, pelos Bandeirantes e depois pelos Tropeiros, por todo o Brasil. Suas variações morfológicas, prosódicas e sintáticas o diferenciam do português de Portugal, nossa

língua oficial. Por exemplo, mesmo na cidade, nós eliminamos o erre do infinito dos verbos, dizendo “chovê”, “fala”, “comê” pôr chover, falar e comer. O “lh” se transforma em “i”, dizendo-se “fia” pôr filha, “muié” pôr mulher, “mio” pôr milho, e assim por diante. Na sintaxe, usamos o pronome na terceira pessoa do singular e o da primeira pessoa do plural com o verbo na segunda pessoa do singular, sendo dito “como vais você” ou apenas no singular como “nois vai”. Até mesmo palavras estrangeiras, incorporadas ao falar comum, sofrem modificações morfológicas, fonéticas e até de significado, sendo o exemplo mais claro a palavra italiana “ciao” que se transformou em “tchau” e passou a ser despedida e não saudação, como na língua original.

Há muitas peças que aproveitam a cultura caipira, sendo, talvez, a mais importante, “Na carreira do Divino” de Soffredini. Na presente edição do “Teatro da Juventude”, são apresentadas quatro peças, onde a maior característica é a transposição do falar caipira, além de referências a folguedos populares, crendices e superstições, religião folclórica, e outras expressões da cultura interiorana paulista, tão expressiva, em lugar de, talvez por ignorância, apelar sempre para o folclore nordestino, sem dúvida muito rico, mas já explorado excessivamente.

As quatro peças que se seguem têm em comum um ótimo aproveitamento do dialeto caipira, com variações regionais, uma aguda observação dos usos e costumes, o enfoque da medicina popular e, especialmente, uma boa utilização, dramaticamente falando, da religião folclórica, aquela que o povo segue acrescentando crendices e práticas à religião oficial. Na estrutura, todas tem a forma fragmentária que vem do expressionismo e foi característica do modernismo. Também o espaço cênico compreende vários locais de ação, com a utilização da cena simultânea.

“Lugar onde o peixe para”, tradução do termo “piracicaba” que deu nome à cidade, é uma criação coletiva do Grupo Andaime de Teatro da Unimep, a partir de uma pesquisa feita pelos componentes do grupo sobre a cultura popular da região. Com elementos de crendices, medicina popular e religião, acrescentaram histórias de pescadores, cantorias (e os cantadores de Piracicaba são famosos, especialmente do cururú) tendo, ainda, o mito da mãe d'água e da morte do menino que por ela se apaixonou. Já vimos três montagens da peça, em Piracicaba e em festivais de Teatro e pudemos verificar que o texto tem todas as qualidades para um bom espetáculo.

Já “Romaria”, do saudoso Miroel Silveira, nos toca mais de perto não só pelo fato de que fomos amigos do autor, mas também, pelo fato de que projetamos o cenário para a primeira encenação dirigida por Emílio Fontana. Com a colaboração de Ruth Guimarães, Miroel, autor premiado pela Academia Brasileira de Letras pelos seus contos enfocando o universo caipira, baseou-se em dois temas de grande importância, o da marginalização do caçara pela exploração imobiliária e o da prostituição, caminho que é traçado pela miséria. Com uma ótima linguagem, com o aproveitamento da religião popular especialmente no final.

Quanto ao texto de “Até onde a vista alcança”, de Reinaldo Santiago com tema de Marcília Rosário, teatrólogos egressos do Pessoal do Vitor e que, depois, organizaram o grupo Lux in Tenebris, com nome aproveitado da peça de Brecht que eles encenaram. Aqui o mundo é outro, dos peões boiadeiros de Mato Grosso. Com música, também a peça tem basicamente um tema importante, o do coronelismo e da exploração dos peões, inclusive com o desajuste o conflito entre pecuária e agricultura. O texto é um pouco longo, com cenas desnecessárias à ação dramática, mas com alguns cortes poderá resultar numa boa encenação.

Como uma homenagem à cidade de Porto Feliz, no centro da cultura caipira paulista, Olayr Coen escolheu essa cidade para local de uma comédia “Será o Benedito”, ou “O roubo do Santo” ou, ainda, “Acuda, São Benedito” que tem como tema o pitoresco da religiosidade, quase superstição, do povo mais simples do interior, já explorado em outras peças. Com personagens estereotipados, como a do padre (que Ariano Suassuna apresentou de maneira genial), a comédia cumpre sua função de ser engraçada

São peças que têm a enorme qualidade de fixar, teatralmente, o dialeto caipira e de apresentar para os urbanos (ainda que muitos, como nós, tenhamos vindo do interior e tenhamos raízes caipira), toda a cultura popular da região paulistânia.

Clovis Garcia

A cultura popular ou folclore, na expressão cunhada pôr John Thoms no séc. XIX para o estudo da cultura das sociedades que têm escrita (ficando para a Antropologia as sociedades ágravas) é a cor cultural de uma comunidade. Pôr essa razão, uma arte que faça o aproveitamento das manifestações culturais populares é caracteristicamente uma arte nacional. sendo que o Teatro, mais especificamente, tem nessa transposição um dos mais importantes caminhos para a construção de um teatro representativo da cultura de um povo. Pôr outro lado, sendo o folclore uma expressão cultural não induzida nem imposta, ele está mais próximo da natureza humana e, portanto, é de caráter universal. Isso explica pôr que uma peça como o "Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna, que combina os Miracles de Notre Dame, do teatro medieval francês do séc. XIV com a cultura popular nordestina, fez tanto sucesso tanto no Brasil como na Rússia e em outros países.

A compreensão da importância do aproveitamento do folclore no teatro já é, hoje, um consenso mundial e na ^{3a} Olimpíada Teatral de Moscou, no ano passado, com mais de ²⁵ países apresentando ^{uma} ^{centena} de espetáculos, a grande maioria das encenações apresentavam um aproveitamento da cultura popular de cada país.

Das nossas expressões populares, a cultura caipira é uma das mais importantes e características. Abrangendo a região que Joaquim Ribeiro chamou de "paulistânea," compreendendo o Estado de São Paulo, Minas Gerais, parte de Mato Grosso, Goiás e Paraná, formando um conjunto de expressões como usos e costumes, credences e

enfoque da medicina popular e, especialmente, uma boa utilização, dramaticamente falando, da religião folclórica, aquela que o povo segue acrescentando credences e práticas à religião oficial. Na estrutura, todas tem a forma fragmentária que vem do expressionismo e foi característica do modernismo. Também o espaço cênico compreende vários locais de ação, com a utilização da cena simultânea.

"Lugar onde o peixe para", tradução do termo "piracicaba" que deu nome à cidade, é uma criação coletiva do Grupo Andaimé de Teatro da Unimep, a partir de uma pesquisa feita pelos componentes do grupo sobre a cultura popular da região. Com elementos de credences, medicina popular e religião, acrescentaram histórias de pescadores, cantorias (e os cantadores de Piracicaba são famosos, especialmente do cururú) tendo, ainda, o mito da mãe d'água e da morte do menino que pôr ela se apaixonou. Já vimos três montagens da peça, em Piracicaba e em festivais de Teatro e pudemos verificar que o texto tem todas as qualidades para um bom espetáculo.

Já "Romaria", do saudoso Miroel Silveira, nos toca mais de perto não só pelo fato de que fomos amigos do autor mas, também, pelo fato de que projetamos o cenário para a primeira encenação dirigida pôr Emílio Fontana. Com a colaboração de Ruth Guimarães, Miroel, autor premiado pela Academia Brasileira de Letras pelos seus contos enfocando o universo caipira, baseou-se em dois temas de grande importância, o da marginalização do caipira pela exploração imobiliária e o da prostituição, caminho que é traçado pela miséria. Com uma ótima linguagem, com o aproveitamento da religião popular especialmente no final.

Quanto ao texto de "Até onde a vista alcança", Reinaldo Santiago com tema de Marcília Rosário, teatrólogos egressos do PESSOAL do Vitor e que, depois, organizaram o grupo Lux in Tenebris, com nome aproveitado da peça de Brecht que eles encenaram. Aqui o mundo é outro, dos peões boiadeiros de Mato Grosso. Com música, também a peça tem basicamente um tema importante, o do coronelismo e da exploração dos peões, inclusive com o desajuste do conflito entre pecuária e agricultura. O texto é um

superstições, medicina popular, comidas e bebidas, tem, entretanto, na sua linguagem a maior característica.

A linguagem do nosso caipira e que influencia, também, a língua urbana, e que Amadeu Amaral chamou de "dialeto caipira", vem da fala dos Bandeirantes que, segundo Gladstone Chaves de Mello, era formada pelo português arcaico, o quibundo dos Bantos e um pouco do tupi-guarani. Esse dialeto foi difundido, primeiramente, pelos Bandeirantes e depois pelos Tropeiros, pôr todo o Brasil. Suas variações morfológicas, prosódicas e sintáticas o diferenciam do português de Portugal, nossa língua oficial. Pôr exemplo, mesmo na cidade, nós eliminamos o erre do infinito dos verbos, dizendo "chovê", "falá", "comê" pôr chover, falar e comer. O "lh" se transforma em "i", dizendo-se "fia" pôr filha, "muié" pôr mulher, "mio" pôr milho, e assim pôr diante. Na sintaxe, usamos o pronome na terceira pessoa do singular e o da primeira pessoa do plural com o verbo na segunda pessoa do singular, sendo dito "como vais você" ou apenas no singular como "nois vai". Até mesmo palavras estrangeiras, incorporadas ao falar comum, sofrem modificações morfológicas, fonéticas e até de significado, sendo o exemplo mais claro a palavra italiana "ciao" que se transformou em "tchau" e passou a ser despedida e não saudação, como na língua original.

Há muitas peças que aproveitam a cultura caipira, sendo, talvez, a mais importante,

"Na carreira do Divino" de Soffredini. Na presente edição do "Teatro da Juventude", são apresentadas quatro peças, onde a maior característica é a transposição do falar caipira, além de referências a folguedos populares, credences e superstições, religião folclórica, e outras expressões da cultura interiorana paulista, tão expressiva, em lugar de, talvez pôr ignorância, apelar sempre para o folclore nordestino, sem dúvida muito rico mas já explorado excessivamente.

As quatro peças que se seguem têm em comum um ótimo aproveitamento do dialeto caipira, com variações regionais, uma aguda observação dos usos e costumes, o

pouco longo, com cenas desnecessárias à ação dramática, mas com alguns cortes poderá resultar numa boa encenação.

Como uma homenagem à cidade de Porto Feliz, no centro da cultura caipira paulista, Olayr Coen escolheu essa cidade para local de uma comédia "Será o Benedito", ou "O roubo do Santo" ou, ainda, "Acuda, São Benedito" que tem como tema o pitoresco da religiosidade, quase superstição, do povo mais simples do interior, já explorado em outras peças. Com personagens estereotipados, como a do padre ^{ganancioso} ~~vulgar~~ (que Ariano Suassuna apresentou de maneira genial), a comédia cumpre sua função de ser engraçada

São peças que têm a enorme qualidade de fixar, ^{de} ~~ter~~ ^o ~~o~~ dialeto caipira e de apresentar para ^{os} ~~os~~ urbanos (ainda que muitos, como nós, tenhamos vindo do interior e tenhamos raízes caipira), toda a cultura popular da região paulistana.



A INDUMENTÁRIA FOLCLÓRICA

A INDUMENTÁRIA FOLCLÓRICA

Prof. Clovis Garcia

Ao considerarmos a indumentária da nossa cultura popular espontânea, podemos classificá-la, operacionalmente, em dois grandes grupos: a indumentária do dia-a-dia, especialmente a do trabalho, e o vestuário festeiro dos folguedos populares, que poderíamos chamar de “fantasia”. Em qualquer dos grupos temos uma variedade e uma criatividade tão grandes que estão a pedir um estudo mais profundo e mais extenso. Dentro, porém, do espaço e tempo que nos foram concedidos, faremos apenas um panorama didático.

A indumentária de uso diário está ligada às especificações das tarefas que devem ser executadas, pelo usuário, conforme podemos relacionar a seguir. Assim, o seringueiro da região amazônica usa botas rústicas de borracha, calça de brim e camisa simples e um capacete de lata, com uma lanterna de querosene para iluminar a mata escura às quatro da madrugada, quando começa sua primeira ronda. Já o vaqueiro de Marajó tem os pés descalços, uma calça de brim simples, mas usa camisa branca com a pala e as mangas trabalhadas com aplicações de sianinha colorida e desenhada. Na cabeça, usa um chapéu de abas largas e, no inverno e tempo chuvoso, a caroça, capa de palha retangular, lembrando os pastores portugueses. Já a mulata de cheiro de Belém do Pará, com sua saia rodada e sua sandália de salto de carretel está, ao que parece, desaparecendo.

Uma indumentária que é conhecida em todo o país, e até internacionalmente pelo cinema, é a do vaqueiro nordestino, com suas sandálias de couro (antigamente sapatos de bico fino), sobre-calças, gibão e paletó de couro (já que o tecido comum não resiste aos galhos secos e aos espinhos da caatinga) e, especialmente seu chapéu de couro de aba esbatida, na frente, toda enfeitada com espelinhos e miçangas, figura que os cangaceiros se encarregaram de difundir, inclusive por filmes como “O cangaceiro”, de Lima Barreto, premiado em Cannes.

Igualmente difundido pelo cinema (ainda que os norte-americanos tenham fantasiado a tal ponto que perdeu suas características iniciais) é o traje da baiana, com sua saia rodada, seu pano de costa, sua bata rendada e, especialmente, seu

turbante aculturado da Índia através dos sudaneses. Já a roupa da mulher paulista da lavoura (antes do café) é simples, mas curiosa: calças compridas de homem (para proteger as pernas dos insetos), um vestido de chita simples por cima (pois não ficava bem mulher usar calças masculinas), um lenço na cabeça e sobre ele um chapéu de palha. Recentemente vimos uma fotografia em que a trabalhadora usava um bonezinho em lugar do chapéu, sinal de aculturação; quanto à masculina, a roupa do tropeiro paulista, com suas botinas rinchadeiras, seu cinturão de couro, com faca aparelhada, chapéu de couro ou de palha, lenço no pescoço, deu origem à fantasia popular do nosso caipira.

Finalmente, a roupa masculina do gaúcho, também nacionalmente conhecida e de aculturação espanhola, com suas calças bombacha, bordadas lateralmente com casa de abelhas, suas botas de cano curto e enrugada, seu lenço no pescoço e seu chapéu de abas largas, ainda permanece o que não aconteceu com a indumentária feminina, hoje apenas uma fantasia.

Sem dúvida existem muitas outras roupas de trabalho brasileiras, com características próprias, mas estão à espera de uma pesquisa e estudo mais aprofundados.

Quanto aos trajes dos folguedos populares, são n vezes mais variados e complicados, sendo impossível num artigo como este dar uma ideia mais ampla, mas apenas algumas indicações. As indumentárias dos folguedos variam de local para local e, principalmente, conforme a temática. Os principais temas, que guardam uma certa semelhança geral na sua indumentária, são a do Boi (Boi-Bumbá no Norte, Bumba-meu-Boi no Nordeste, Boi em MG, SP, RS, Boi de Mamão no PR e SC, além das inúmeras denominações locais, como Boi Surubim, Boi de Serra, etc.), a indígena, a africana, a natalina, a marítima (ou fluvial ou lacustre), a cavalhada, ficando de fora dessa classificação alguns folguedos específicos locais, como o Kerb, de aculturação alemã, no Sul.

Uma característica comum a todos os folguedos é a utilização de fitas, desde a simplicidade da Folia de Reis paulista até o esplendor de fitas do chapéu do dono do boi, no Bumba-meu-Boi de S. Luis de Maranhão. E por falar nesse folguedo popular, o couro do boi (que podemos considerar no item da indumentária) é todo minuciosamente bordado com lantejoulas, vidrilhos, paetês, canutilhos, miçangas,

num verdadeiro trabalho de pintura ou de mosaico, com temas históricos ou religiosos. Temos, por exemplo, uma reprodução de um couro cuidadosamente bordado representando a cena da leitura da carta de Pero Vaz Caminha para o rei D. Manoel, sentado num trono. Não há estudo, pelo que saibamos, sobre a aculturação das fitas, que parece ser oriental. Mas temos uma suspeita que se trata de paralelismo cultural ou, ainda melhor, de um universal da cultura.

A indumentária dos folguedos é de uma grande variedade, desde as mais simples como a Congada de Ilha Bela, SP, aos luxuosos figurinos da Cavalhada de Pirenópolis, GO, com seus mantos bordados e margeados por arminho, vermelhos para os mouros e azuis para os cristãos, seus capacetes emplumados, com os cavalos ricamente ajaezados, além das enormes máscaras de animais dos mascarados, estes paralelos, mas não integrados ao folguedo.

A variedade e a criatividade artística dos figurinos dos folguedos populares estão a pedir pesquisas que praticamente não existem nesse setor, agravado o desinteresse pela transformação da disciplina de Folclore Brasileiro em optativa, em horário inviável para os alunos de Artes Cênicas. Conhecemos apenas a dissertação de Mestrado de Susane Guinsburg, sobre o aproveitamento da indumentária folclórica numa proposta de encenação de “O Santo e a Porca” de Ariano Suassuna e a dissertação de

Sobre comunicação visual da estamparia têxtil, fazendo uma simbiose da pintura grega do coro de “Os Pássaros” de Aristófanes e elementos decorativos dos figurinos de os Pássaros, folguedo popular de Belém do Pará.

Prof. Clovis Garcia

Ao considerarmos a indumentária da nossa cultura popular espontânea, podemos classificá-la, operacionalmente, em dois grandes grupos: a indumentária do dia-a-dia, especialmente a do trabalho, e o vestuário festeiro dos folguedos populares, que poderíamos chamar de "fantasia". Em qualquer dos grupos temos uma variedade e uma criatividade tão grandes que estão a pedir um estudo mais profundo e mais extenso. Dentro, porém, do espaço e tempo que nos foram concedidos, faremos apenas um panorama didático.

A indumentária de uso diário está ligada às especificações das tarefas que devem ser executadas, pelo usuário, conforme podemos relacionar a seguir. Assim, o seringueiro da região amazônica usa botas rústicas de borracha, calça de brim e camisa simples e um capacete de lata, com uma lanterna de querosene para iluminar a mata escura às quatro da madrugada, quando começa sua primeira ronda. Já o vaqueiro de Marajó tem os pés descalços, uma calça de brim simples mas usa camisa branca com a pala e as mangas trabalhadas com aplicações de sianinha colorida e desenhada. Na cabeça, usa um chapéu de abas largas e, no inverno e tempo chuvoso, a carocha, capa de palha retangular, lembrando os pastores portugueses. Já a mulata de cheiro de Belém do Pará, com sua saias rodada e sua sandália de salto de carretel está, ao que parece, desaparecendo.

Uma indumentária que é conhecida em todo o país, e até internacionalmente pelo cinema, é a do vaqueiro nordestino, com suas sandálias de couro (antigamente sapatos de bico fino), sobre-calças, gibão e paletó de couro (já que o tecido comum não resiste aos galhos secos e aos espinhos da caatinga) e, especialmente seu chapéu de couro de aba esbatida, na frente, toda enfeitada com espelhinhos e miçangas, figura que os cangaceiros se encarregaram de difundir, inclusive por filmes como "O cangaceiro", de Lima Barreto, premiado em Cannes.

Igualmente difundido pelo cinema (ainda que os norte-americanos tenham fantasiado a tal ponto que perdeu suas características iniciais) é o traje da baiana, com sua saia rodada, seu pano de costa, sua bata rendada e, especialmente, seu turbante aculturado da Índia através dos sudaneses. Já a roupa da mulher paulista da lavoura (antes do café) é simples mas curiosa: calças compridas de homem (para proteger as pernas dos insetos), um vestido de chita simples por cima (pois não ficava bem mulher usar calças

masculinas), um lenço na cabeça e sobre ele um chapéu de palha. Recentemente vimos um fotografia em que a trabalhadora usava um bonzinho em lugar do chapéu, sinal de aculturação; quanto à masculina, a roupa do tropeiro paulista, com suas botinas rinchadeiras, seu cinturão de couro, com faca aparelhada, chapéu de couro ou de palha, lenço no pescoço, deu origem à fantasia popular do nosso caipira.

Finalmente, a roupa masculina do gaúcho, também nacionalmente conhecida e de aculturação espanhola, com suas calças bombacha, bordadas lateralmente com casa de abelhas, suas botas de cano curto e enrugada,

seu lenço no pescoço e seu chapéu de abas largas, ainda permanece o que não aconteceu com a indumentária feminina, hoje apenas uma fantasia.

Sem dúvida existem muitas outras roupas de trabalho brasileiras, com características próprias, mas estão à espera de uma pesquisa e estudo mais aprofundados

Quanto aos trajes dos folguedos populares, são n vezes mais variados e complicados, sendo impossível num artigo com este dar uma idéia mais ampla mas apenas algumas indicações. As indumentárias dos folguedos variam de local para local e, principalmente, conforme a temática. Os principais temas, que guardam uma certa semelhança geral na sua indumentária, são a do Boi (Boi-Bumbá no Norte, Bumba-meu-Boi no Nordeste, Boi em MG, SP, RS, Boi de Mamão no PR e SC, além das inúmeras denominações locais, como Boi Surubim, Boi de Serra, etc.), a indígena, a africana, a natalina, a marítima (ou fluvial ou lacustre), a cavalhada, ficando de fora dessa classificação alguns folguedos específicos locais, como o Kerb, de aculturação alemã, no Sul.

Uma característica comum a todos os folguedos é a utilização de fitas, desde a simplicidade da Folia de Reis paulista até o esplendor de fitas do chapéu do dono do boi, no Bumba-meu-Boi de S. Luís de Maranhão. E por falar nesse folgado popular, o couro do boi (que podemos considerar no item da indumentária) é todo minuciosamente bordado com lantejoulas, vidrilhos, paetês, canutilhos, miçangas, num verdadeiro trabalho de pintura ou de mosaico, com temas históricos ou religiosos. Temos, por exemplo, uma reprodução de um couro cuidadosamente bordado representando a cena da leitura da carta de Pero Vaz Carninha para o rei D. Manoel, sentado num trono. Não há estudo, pelo que saibamos, sobre a aculturação das fitas, que

parece ser oriental. Mas temos uma suspeita que se trata de paralelismo cultural ou, ainda melhor, de um universal da cultura.

A indumentária dos folguedos é de uma grande variedade, desde as mais simples como a Congada de Ilha Bela, SP, aos luxuosos figurinos da Cavalhada de Pirenópolis, GO, com seus mantos bordados e margeados por arminho, vermelhos para os mouros e azuis para os cristãos, seus capacetes emplumados, com os cavalos ricamente ajazezados, além das enormes máscaras de animais dos mascarados, estes paralelos mas não integrados ao folgado.

A variedade e a criatividade artística dos figurinos dos folguedos populares estão a pedir pesquisas que praticamente não existem nesse setor, agravado o desinteresse pela transformação da disciplina de Folclore Brasileiro em optativa, em horário inviável para os alunos de Artes Cênicas. Conhecemos apenas a dissertação de Mestrado de Susane Guinsburg, sobre o aproveitamento da indumentária folclórica numa proposta de encenação de "O Santo e a Porca" de Ariano Suassuna e a dissertação de Sobre comunicação visual da estamparia têxtil, fazendo uma simbiose da pintura grega do coro de "Os Pássaros" de Aristófanes e elementos decorativos dos figurinos de os Pássaros, folgado popular de Belém do Pará.



**OS DOCUMENTOS HISTÓRICOS
DO TEATRO RELIGIOSO
MEDIÉVAL FRANCÊS**

OS DOCUMENTOS HISTÓRICOS DO TEATRO RELIGIOSO MEDIEVAL FRANCÊS

Dr. Clóvis Garcia
Professor de História do Teatro da Escola de
Comunicações e Artes da USP

I. O RENASCIMENTO CULTURAL DA IDADE MÉDIA

Desde as invasões dos povos chamados “bárbaros” pelos romanos, a partir do séc.IV, a Europa ocidental assistiu à desintegração da ordem e cultura clássicas, na sua última expressão que foi o Império de Roma. A irrupção islâmica, a se desenvolver desde o séc. VII, dominando o Mediterrâneo, determinou o enclausuramento dos europeus ocidentais, a redução da atividade econômica que retornou ao trabalho agrícola, a desaparecimento da vida urbana, condição para o desenvolvimento cultural, caracterizando um tipo de civilização que atingiu o seu ponto máximo no Império Carolíngio. “Tem-se como absolutamente certo que, a partir do fim do século VIII, a Europa Ocidental regrediu ao estado de região exclusivamente agrícola” (1). As cidades são meros centros de administração eclesiástica, sede de um bispado, sem maior atividade urbana do que as residências fortificadas dos senhores de terras.

Nesse período, a cultura se refugia nos mosteiros, que são os centros de documentação e editoração. No domínio das grafias insulares, os mosteiros da Irlanda, donde, a partir do séc. VII surgem as miniaturas que depois vão decorar todos os manuscritos medievais, estendendo-se para a Escócia e, no continente, os mosteiros de Luxenil (França), Nonantola e Bobbio (Itália) , Saint-Gall (Suíça) e Wurzburg (Alemanha), são os centros mais importantes, enquanto que sob a influência semita, naturalmente decorrente da invasão árabe, temos os mosteiros de Saint Vaast, em Arras, Saint Germain e Saint Denis, próximos de Paris, além de textos de Veneza, Ilhas Egeias e Monte Athos. Com o surgimento das línguas vulgares, alguns centros editam textos de características latinas, como Montecassini, Tours,

Cluny, Capua, nas regiões francesa e italiana. Assim, não se pode afirmar, como alguns historiadores apressados, que toda atividade cultural tenha desaparecido, mas é evidente que a cultura estava concentrada em alguns centros, religiosos por excelência (o que é importante lembrar para se entender o período seguinte).

O séc. X vai assistir ao renascimento da atividade econômica, com maior impulso a partir do séc. XI, e como consequência, o ressurgimento da vida urbana. Veneza, que nunca deixara de comerciar através do Império do Oriente, vai estender suas atividades ao sul da Itália e norte da África, desenvolvendo maior intercâmbio com a Ásia Menor. Ao norte da Europa, os escandinavos abandonam suas características de piratas para se transformarem em mercadores, agentes do desenvolvimento econômico. Pisa e Gênova iniciam sua expansão comercial e, ainda que vencidas no séc. X, conseguem fazer recuar os árabes, limpando o Mediterrâneo, a partir da conquista da Sardenha em 1015.

Essas transformações no panorama comercial e urbano da primeira Idade Média, cujos primeiros sintomas são da segunda metade século X, determinam o surgimento de um novo tipo de civilização, a segunda Idade Média, que vai atingir o seu esplendor no séc. XIII. O primeiro condutor do renascimento cultural, é a Igreja, que detinha o conhecimento e era a depositária dos documentos, nos seus centros de editoração, os mosteiros. “Do século IX ao XI, toda a alta administração permaneceu, de fato, em suas mãos. Seu espírito nela predominou, assim como nas artes” (2). Depois, especialmente com as Universidades, os leigos participam cada vez mais do processo cultural.

O séc. X é, assim, um marco de renovação. Da mesma forma no campo da editoração, a partir desse século podemos identificar uma transformação nos documentos. Começa-se a datar os textos, surgem os sinais diacríticos, a pontuação, a acentuação, as contrações e abreviaturas. Há uma quebra da grafia universal, com o surgimento das grafias nacionais, como a visigótica na Espanha, a carolíngia na França e a chancelária na Itália, o que, aliás, já vinha acontecendo desde o século anterior. A grafia criada pelo monge Uffila ou Wulfila (311 — 383), apóstolo dos godos, que aproveitou os caracteres rúnicos para tentar estabelecer uma grafia única para os nórdicos, começa a se impor, com a denominação de oposita à litera antiqua,

passando a ser conhecida como gótica a partir do séc. XI, e dominando inteiramente os documentos depois do séc. XII, quando não se encontra mais a carolíngia.

Com o renascimento da vida urbana, com o desenvolvimento da atividade cultural, também o Teatro, que desaparecera desde o séc. V, na Europa Ocidental, vai ressurgir, sendo o primeiro texto exatamente do séc. X. Como não podia deixar de ser, o Teatro vai repetir seu nascimento anterior. Assim como na Grécia, o teatro surgiu na cerimônia religiosa dionísica, junto ao altar (tymele), na Idade Média, a arte dramática renasce na liturgia cristã, dentro da Igreja, junto ao altar.

II. O TEATRO RELIGIOSO MEDIEVAL NA FRANÇA

Com a desaparecimento do Império Romano do Ocidente, todas as atividades artísticas descaíram ou iniciaram uma transformação no sentido dos novos rumos que seguiam os povos europeus. O Teatro, em Roma, já perdera sua importância desde o primeiro século, sobrevivendo apenas pela atuação dos Mimos, antepassados dos jograis e menestréis medievais. Eram grupos ambulantes, de ladrões e prostitutas, com suas improvisações, pequenas farsas, monólogos, números de prestidigitação e malabarismo, representados nas praças e pequenas feiras, de cidade em cidade. O baixo nível moral e cultural, o desrespeito a tudo e a todos, determinou a condenação do Teatro, pelo Cristianismo, quando assumiu o poder, já que por teatro se conhecia apenas esses pobres mímicos.

Houve, no séc. V, uma tentativa da Igreja de aproveitar o Teatro para fins espirituais. No Oriente, o Código de Theodosio chega a defender o encenador. Santo Agostinho citado como corega de uma representação da Natividade e como ator em várias Paixões (3). Mas essas tentativas não tiveram continuidade, e o Teatro desaparece por quatro séculos, possivelmente ainda sustentado pela atuação dos Mimos errantes, marginalizados e perseguidos.

Essas sementes, entretanto, permaneceram a espera de terreno propício. Com o renascimento cultural do séc. X, a que nos referimos anteriormente, também o Teatro vai ressurgir, dentro da Igreja, junto ao altar, como um verdadeiro método audiovisual de ensino. Os primeiros documentos datam do século X, e ainda que não

sejam franceses, é na França, especialmente na abadia beneditina de Fleury-sur-Loire, que o drama litúrgico vai se desenvolver (4).

De um primeiro texto, integrado na cerimônia litúrgica, primário do ponto de vista teatral, a dramatização vai se desenvolvendo, adquirindo forma mais precisa, criando exigências de encenação, representação e local, saindo do altar para a nave, desta para o pórtico e finalmente para a praça pública. De uma pequena cena, com quatro personagens apenas e alguns acessórios cênicos, chegaremos aos grandes Mistérios dos séculos XV e XVI (pois do ponto de vista teatral, a Idade Média vai até o séc.XVI), com setenta “mansions” e “lieux”, 150 atores e 350 personagens, com representações que chegaram a durar 40 dias.

Do século X ao começo do séc. XIII, o teatro religioso se desenvolve como drama litúrgico, assim denominado por Gustave Cohen (autor que seguimos na classificação do teatro religioso medieval) por estar ligado ao calendário e às cerimônias litúrgicas. Os dois grandes ciclos são os das festas religiosas mais importantes, o da Páscoa e o de Natal. São apresentadas cenas dos acontecimentos da vida de Cristo, na Semana Santa e no período que vai do Natal à Epifania. A partir do séc. XIII, o teatro religioso, sem abandonar os temas litúrgicos, vai se inspirar na hagiografia, na tradição e em textos do Antigo Testamento. É o período do drama semi-litúrgico, em que o espetáculo já se transporta para o pórtico da igreja ou para um salão de uma das inúmeras confrarias que se constituem, pois, como em todas as outras atividades medievais, o Teatro ou é organizado pela Igreja, por uma confraria, a mais famosa das quais a Confraria da Paixão, constituída em 1371, pelos Puys, ou ainda pelo governo municipal.

Com a difusão por toda Europa da devoção à Nossa Senhora, que quase chega a se constituir numa religião especial, o séc. XIV vai encontrar esse tema apresentado pelo teatro, com o grande número de Miracles de Notre Dame. Também nessa época surgem as primeiras Paixões, desenvolvimento do drama litúrgico do ciclo da Páscoa, mas será nos séculos XV e XVI que o teatro religioso francês irá atingir o seu maior grau de desenvolvimento, com os grandes Mistérios da Paixão, até que por intervenção da própria Igreja, o Parlamento de Paris proíbe a representação dos Mistérios em 1548. É interessante notar que a representação de

Paixões já se fazia no Império do Oriente desde o séc. XI, como o provam documentos da época.

Depois da proibição, possivelmente nas pequenas cidades continuaram a ser feitas representações de teatro religioso medieval. Em Paris, mesmo, a Confraria da Paixão, instalada no Hotel de Bourgogne desde 1548, continua a representar peças religiosas disfarçadas. Mas o movimento humanista já começa a produzir os seus frutos também no teatro, e o classicismo vai se impor na arte dramática, encerrando o período do Teatro Medieval, na França como em todos os outros países da Europa Ocidental, cujo teatro seguira o modelo francês.

III. OS DOCUMENTOS HISTÓRICOS DO TEATRO RELIGIOSO FRANCÊS

O grande desenvolvimento do teatro religioso francês na Idade Média deixaria para os historiadores uma grande documentação, pois a editoração de textos seria necessária para o grande número de representações. De fato, graças principalmente ao esforço incansável de pesquisa de Gustave Cohen, professor de História Medieval da Sorbonne, muitos textos foram descobertos nas Bibliotecas e Arquivos europeus. Entretanto, certas lacunas (como aconteceu com o séc. XIV, no qual se acreditava que tivesse havido um decréscimo da produção teatral até a descoberta de 40 Miracles e outros textos), indicam que ainda há muito por pesquisar, com textos ainda desconhecidos perdidos nos centros de documentação da Europa, até que algum outro pesquisador queira continuar a obra de Cohen.

Vamos examinar rapidamente os principais documentos históricos, que nos dão todo o processo evolutivo do teatro religioso francês na Idade Média. Naturalmente nosso trabalho, sem a possibilidade de manuseio dos textos conservados, baseia-se na pesquisa bibliográfica, dependente do que os autores consideraram importante transmitir:

1. REGULARIS CONCORDIA - texto em latim do Monge beneditino inglês Saint Ethelwold, escrito entre 965 e 967. É o mais antigo texto que temos do drama litúrgico, na sua forma mais embrionária, pertencente à grafia insular. Interessante notar que a introdução do canto "Quem Quaeritis in Sepulcro", tropo do monge

Turtillon "séc. IX) do mosteiro de Saint-Gall (Suíça), demonstra a difusão dos textos e o relacionamento entre os mosteiros já nesse período de reinício das comunicações na Idade Média. O texto foi publicado modernamente por E.K. Chambers, in The Medieval Stage, Oxford, Clarendon Press, 1903, in-8º, t.II, pp. 308 - 309.

2. COMÉDIAS DE ROSVITA (Hrotswitha) - a monja beneditina do mosteiro de Gandersheim (Saxe), Rosvita, que viveu entre 930 e logo depois do ano 1000, deixou uma obra poética (oito poemas), dois textos históricos e seis comédias. É interessante notar o que consta do Prefácio, pois atesta a difusão do teatro de Terêncio nessa longínqua época e região: "encontram-se muitos católicos que, devido à elegância do estilo, preferem a vaidade dos livros gentios à utilidade das Sagradas Escrituras" e por isso, "eu, Clamor validus Gandeishermenses, resolvi imitar o estilo do famoso comediógrafo, a fim de beneficiar os que cultivam a leitura" (5). Como Terêncio deixou seis comédias, Rosvita escreveu também seis peças onde, apesar da intenção catequética, os temas são abordados com uma liberdade, que nos espantam hoje, vindo de uma monja no início da segunda Idade Média, no interior da Germânia. Quem descobriu os textos foi o humanista Conrado Celtis que os publicou em 1501, descrevendo no seu prefácio a surpresa de deparar com o teatro de Rosvita ao examinar um velho códice, escrito em grafia gótica, num mosteiro beneditino (6). A grafia gótica, no séc. X, quando se usava ainda a carolíngia, poderia indicar que os textos encontrados fossem cópias posteriores. Mas considerando a região, e o uso da grafia gótica desde o séc. V, quando Urfala a inventou, ainda que a denominação fosse posterior, mas aceita na época de Conrado, sem um exame dos textos, o material, a estrutura, e o conteúdo original, não poderíamos afirmar que se trata de manuscrito original ou cópia. Rosvita parece que não teve seguidores, mas não podemos deixar de levantar a hipótese de que sua obra fosse conhecida dos autores do início do teatro religioso francês, como o Troppo de Turtillon foi aproveitado por Saint Ethelwold.

3. CONVERSION DE SAINT PAUL - manuscrito 201 da Biblioteca de Orleans do séc. XII. Muito importante por ser o primeiro documento que apresenta, ainda no interior da igreja, a cena simultânea que é a grande contribuição do teatro medieval.

4. ORDO STELLAE - manuscrito do Mosteiro de Bilsen Limbourg, do séc. XI, publicado por G. Cohen e Karl Young em Romania, 1915-1917 - T. XLIV - pp 357-372.

É o primeiro drama litúrgico constituindo uma verdadeira peça completa, com utilização de cenários e maquinaria, e já revelando a intromissão do elemento profano, que vai ser uma das fontes do teatro profano francês, a se desenvolver a partir do séc. XIII.

5. OFFICE DU SEPULCRE OU DE LA RESURRECTION - manuscrito da Biblioteca de Tours, séc. XII, demonstrando também o desenvolvimento do drama litúrgico do ciclo da Páscoa. Foi publicado por A. de Montaiglon em Le Drame Paschal de la Resurrection, Tours, Bousrez, 1895.

6. L'EPOUX ou VIERGES SAGES ET DES VIERGES FOLLES - manuscrito do séc. XII, um dos primeiros textos que mistura o latim com a língua vulgar, no caso o dialeto "poitevin". Uma edição do séc. XVI, comprova a permanência do interesse do drama.

7. JEU DE RESURRECTION - manuscrito do séc. XII, publicado por Jean Wright, La Resurrection du Saviour, Paris, Champion, 1931. É considerado o primeiro texto do drama semi-litúrgico, sendo o embrião dos grandes Mistérios posteriores. É interessante notar a sua origem normanda, pelo dialeto, e o prólogo em versos, que parece ser uma rubrica para o encenador e não para o público, descrevendo o cenário, com o dualismo do Paraíso do lado direito de Deus (esquerdo do público) e o Inferno do lado esquerdo, cenários que será adotado por todos os Mistérios.

8. ORDO REPRESENTATIONIS ADE (Jeu d'Adam) - manuscrito da segunda metade do séc. XII. O texto é em francês e as rubricas são em latim. Verifica-se a influência do romance cortês nas cenas de sedução de Eva pelo Diabolus. Também Deus comparece ao teatro, mas com o nome de a Figura. São interessantes as indicações de máquinas e truques teatrais (artificiose compositus).

9. MANUSCRITO 617 DE CHANTILLY - esse manuscrito descoberto, estudado e publicado por Gustave Cohen (7) , na Biblioteca do duque de Aumale (quarto filho de Louis-Philippe, 1822-1897) no Museu Condé, Chantilly, contém duas Natividades e três Moralidades. O manuscrito é uma cópia do séc. XV, sendo que se tem o nome da copista, Soeur Katherine Bourlet. As Natividades foram identificadas como sendo do séc. XII, da região de Liège, representadas em Huy, no convento das Dames-Blanches de Saint Michel, especialmente pelo estudo das rimas, em assonâncias, pelo futuro "eirt" (erit), pela grafia do "l" molhado em "lh", "ei" por "ie", com som de "i", que são do dialeto wallon dessa época. As Moralidades foram situadas no séc. XIV, também

pelo estudo linguístico. Quanto à copista, Katherine Bourlet, também de Liège, sendo, seu pai, André Bourlet, citado nos documentos da conspiração de Jean Louis, executado em 24 de outubro de 1480 em Huy.

10. JEU DE SAINT NICOLAS de Jean Bodel, de Arras, falecido em 1210. É interessante nesse texto a preocupação com as Cruzadas e a influência do romance cortesão e das canções de gesta. É em dialeto da Picardia, e o Prólogo se refere ao público de Senhores e Damas, dando a entender que a peça foi representada num salão.

11. LÊ MIRACLE DE THEOPHILE, de Rutebeuf, segunda metade do séc. XIII. É considerado o primeiro dos Miracles de Notre Dame, que vão ter sucesso no século seguinte. Também se encontra pela primeira vez a legenda do Doutor Fausto no teatro.

12. MIRACLES DE NOTRE DAME - manuscrito do séc. XVI, com miniaturas, Manuscrito Cangé 819 a 820, do fundo francês da Biblioteca Nacional de Paris. É interessante notar a ornamentação da capital que se estende como cercadura por toda a folha. Esse manuscrito veio suprir a lacuna do teatro religioso no séc. XIV, pois os Miracles são desse período, o que é possível verificar comparando com o manuscrito 617 de Chantilly, acima citado. Esse magnífico manuscrito é bastante notável pela sua decoração além da importância na história do teatro medieval.

13. PASSION DU PALATINUS - manuscrito Palatinus Latinus nº 1.965, do Fundo palatino da Biblioteca do Vaticano, descoberto pelo prof. Karl Christ e publicado por Grace Franck, Collection Roques, Champion, 1922. Pela grafia e pela língua, na maneira de Ile-de-France, foi situado no começo do séc. XIV. É o primeiro Mistério, gênero que vai se desenvolver no século seguinte.

14. LE MYSTERE DE LA PASSION, de Eustache Marcadé, de Arras. Com 24.944 versos, pertence ao primeiro terço do séc. XV, com um prólogo com personagens alegóricos que demonstra a influência do Romance da Rosa (1ª. parte de Guilherme de Lorris, 1237, 2ª. parte de Jean de Meung, 1277).

15. LE MYSTERE DE LA PASSION, de Arnoul Greban, com 34.574 versos e belas ornamentações, com predominância do azul. Deve ser anterior a 1452, pois nessa data temos um registro no Echevinato de Abbeville, do pagamento a Guillaume de Boneil para obter em Paris uma cópia da Paixão de Mestre Arnoul Greban.

16. LE MYSTERE DE LA PASSION, de Johan Michel, representada em Angers em 1486, segundo o incunábulo dessa data. A edição Verard, Paris, 1490, in-fólio, se encontra na Biblioteca Nacional de Paris.

17. Edições impressas do séc. XVI - edições já impressas, dos últimos textos do teatro religioso francês, são anteriores à proibição do Parlamento, de 1548.

XV. DOIS DOCUMENTOS IMPORTANTES

A descoberta feita por Gustave Cohen dos manuscritos sobre a representação do Mistério da Paixão, em Mons, em 1501, é das mais importantes para a história do teatro, pois documenta toda a montagem e despesas. Esses manuscritos são “Le Livre de Conduite du Begisseur” e “Le Compte des Dépenses”. Cohen, na sua publicação, (8) descreve minuciosamente os manuscritos com cuidado técnico, donde transcrevemos alguns dados. Antes, porém, vale a pena contar como foi feita a descoberta dos manuscritos.

Interessado pelos textos e representações da região da Wallonia, na Bélgica, depois da descoberta do manuscrito de Chantilly, citado no capítulo anterior, Gustave Cohen encontrou nos “Analects Montois” de Leopold Devillers, publicados em 1869, uma referência a existência nos arquivos de Mons, de manuscrito que descrevia minuciosamente a montagem de um Mistério. Nos arquivos de Mons, o Conservador não tinha os manuscritos. Na Biblioteca da cidade, nada constava dos catálogos, mas examinando o armário de manuscritos, Cohen encontrou cadernos de papel, recobertos por pergaminho endurecido e amarelado. Abrindo um deles, verificou em grandes letras góticas, pouco ornamentais, os nomes de personagens, e do lado, em caracteres menores, quase ilegíveis, os nomes dos atores. O texto de cada réplica era dado apenas com a primeira e a última linha, com a numeração na margem direita, em romano, do número de linhas. O texto da peça foi reconhecido como sendo o Mistério da Paixão de Arnoul Greban, e os manuscritos eram denominados “Abregiet” para orientação, minuciosa, da montagem, com as marcações, entrada da música, cenários, funcionamento das máquinas e “secrets”, e até da maquiagem. Voltando aos arquivos, Cohen encontrou os registros das

despesas da montagem, inclusive com o pagamento aos copistas do manuscrito, com as datas e duração do espetáculo. Assim, "Le Compte de Dépenses de la Passion", completava e confirmava a autenticidade do manuscrito.

Devillers faz menção a catorze cadernos manuscritos do Mistério e diversos cadernos contendo composições musicais. Gustave Cohen encontrou os catorze cadernos, incluindo um dos prólogos, dos quais um estava em péssimo estado. Além disso encontrou mais um 15º caderno nos arquivos do Estado que é duplicata do terceiro. O "Livre de Conduite" aparecia em dois exemplares, quase idênticos, intitutados "Premier et Second Abregiet". Os cadernos estavam costurados com fios antigos, com uma capa de pergaminho com um título era gótico no meio, in-6, e com a mesma dimensão: altura, 0,28; largura, 0,22. Cada caderno tinha um número diferente de folhas, desde 28 folhas, o 1º, 2º, 6º 14º, até o 9º com 58 folhas, e o 15º com 75, mas bastante deteriorado. A grafia dos cadernos pode ser atribuída a várias mãos, de Gilles de Bievne e seus cléricos, pois a ele foi pago o trabalho das cópias, inclusive a viagem a Angers para conseguir emprestado o original do texto dramático. Podem ser distinguidos os seguintes escribas; o 1º, 2º (salvo as oito últimas folhas que se devem ao escriba B) e 5º, ao escriba A. Ao escriba B, as últimas folhas do 2º, o 3º, 6º e 9º. Ao escriba C, 7º (com filigranas) e 10º. Ao escriba D, o 8º, 11º e 13º. Ao escriba E, 13º e 14º. Ao escriba F, o 15º. A grafia parece pertencer a segunda metade do séc. XV, e não de 1501, segundo M.Jenaroy, mas a pesquisa de Cohen demonstrou que era a grafia dos escribas de Mons já no início do século. Quanto às filigranas, são as seguintes: 1º caderno, pote de estanho com uma cruz, flor ou estrela de raios sinuosos em cima; 2º, 3º e 5º, 7º ao 13º, estrela como no anterior; 6º, estrela, mão, coração com uma coroa sobreposta. No 14º também aparece o coração com coroa, da mesma maneira que o documento da Compte de Dépenses. Este, que não está nos Arquivos de Estado, mas nos Arquivos Communes, está assim descrito: forte caderno de papel, de 215 x 295mm, 46 folios. Sobre a capa, no alto, "Jhesus Maria", e ao meio "Dépenses de la Passion". Fl. 1, recto: "Presenté par ces Compteurs": le III e. avril Mil VC et deux puis Pasques".

Esses manuscritos estudados por Cohen minuciosamente, permitem ao historiador do teatro medieval ter a compreensão das magníficas montagens dos

Grandes Mistérios da Paixão, e o grande interesse das autoridades e povo pelo Teatro.

V. CONCLUSÃO

O estudo dos documentos históricos do Teatro Medieval francês, seja do teatro religioso, seja do profano (que não estava no nosso objetivo), mostra que o grande interesse, primeiro da Igreja, depois das Corporações e autoridades locais, e que atendia ao interesse do povo, correspondia os cuidado e frequência dos escritores de editoração medievais, Somente esse grande amor pelo teatro, que caracteriza a Idade Média a partir do séc. X, explica como 20 comédias de Plauto foram pacientemente sendo copiadas e conservadas para nós. Quanto a Terêncio, o testemunho de Rosvita já no séc. X, o estudo e o desenvolvimento da comédia latina em França, no séc. XII, o Código de luxo do séc. XII, das obras de Terêncio na Biblioteca Vaticana, mostram que o medieval cuidou, editou e possivelmente representou suas obras, permitindo as cuidadas edições dos humanistas no séc. XVI.

A editoração de textos teatrais ocupou, sem dúvida, os escribas medievais, estando a merecer uma pesquisa mais ampla, inclusive nas fontes, com o exame dos manuscritos das Bibliotecas e Arquivos europeus. Neste trabalho, queríamos apenas chamar a atenção para o problema.

VI. NOTAS

1. Henri Pirenne - História Econômica e Social da Idade Média, 4ª. ed., São Paulo, Editora Mestre Jou, 1968, p.13.
2. Ibid. p. 18-19.
3. Lucien Dubech, Histoire Générale Illustrée du Théâtre, 5 vol., Paris, Librairie de France, 1931. p.19-20.
4. Gustave Cohen, Le Théâtre en France au Moyen Age, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p.9.

5. Ruy Nunes - "A Dramaturgia Rosvita", Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, Outubro, 24, 1970, p.5.
6. Ibid.
7. Gustave Cohen - Mystères et Moralités du Manuscrit 617 a Chantilly, Paris, Champion, 1920, in-4°.
8. Gustave Cohen, Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501, Paris, Société d'Édition: Les Belles Lettres, 1925.

OS DOCUMENTOS HISTÓRICOS DO TEATRO RELIGIOSO MEDIEVAL FRANCÊS

Dr. CLÓVIS GARCIA
Professor de História do
Teatro da Escola de Comuni-
cações e Artes da USP

características latinas, como Montecassini, Tours, Cluny, Capua, nas regiões francesa e italiana. Assim, não se pode afirmar, como alguns historiadores apressados, que toda atividade cultural tenha desaparecido, mas é evidente que a cultura estava concentrada em alguns centros, religiosos por excelência (o que é importante lembrar para se entender o período seguinte).

O séc. X vai assistir ao renascimento da atividade econômica, com maior impulso a partir do séc. XI, e como consequência, o resurgimento da vida urbana. Veneza, que nunca deixara de comerciar através do Império do Oriente, vai estender suas atividades ao sul da Itália e norte da África, desenvolvendo maior intercâmbio com a Ásia Menor. Ao norte da Europa, os escandinavos abandonam suas características de piratas para se transformarem em mercadores, agentes do desenvolvimento econômico. Pisa e Gênova iniciam sua expansão comercial e, ainda que vencidos no séc. X, conseguem fazer recuar os árabes, limpando o Mediterrâneo, a partir da conquista da Sardenha em 1015.

Essas transformações no panorama comercial e urbano da primeira Idade Média, cujos primeiros sintomas são da segunda metade do séc. X, determinam o surgimento de um novo tipo de civilização, a segunda da Idade Média, que vai atingir o seu esplendor no séc. XIII. O primeiro condutor do renascimento cultural, é a Igreja, que detinha o conhecimento e era a depositária dos documentos, nos seus centros de editoração, os mosteiros. "Do século IX ao XI, toda a alta administração permaneceu, de fato, em suas mãos. Seu espírito nela predominou, assim como nas artes" (2). Depois, especialmente com as Universidades,

I. O RENASCIMENTO CULTURAL DA IDADE MÉDIA

Desde as invasões dos povos chamados "bárbaros" pelos romanos, a partir do séc. IV, a Europa ocidental assistiu à desintegração da ordem e cultura clássicas, na sua última expressão que foi o Império de Roma. A irrupção islâmica, a se desenvolver desde o séc. VII, dominando o Mediterrâneo, determinou o enclausuramento dos europeus ocidentais, a redução da atividade econômica que retornou ao trabalho agrícola, a desapareição da vida urbana, condição para o desenvolvimento cultural, caracterizando um tipo de civilização que atingiu o seu ponto máximo no Império Carolíngio. "Tem-se como absolutamente certo que, a partir do fim do século VIII, a Europa Ocidental regrediu ao estado de região exclusivamente agrícola" (1). As cidades, são meros centros de administração eclesiástica, sede de um bispado, sem maior atividade urbana do que as residências fortificadas dos senhores de terras.

Nesse período, a cultura se refugia nos mosteiros, que são os centros de documentação e editoração. No domínio das grafias insulares, os mosteiros da Irlanda, donde, a partir do séc. VII surgem as miniaturas que depois vão decorar todos os manuscritos medievais, estendendo-se para a Escócia e, no continente, os mosteiros de Luxeuil (França), Nonantola e Bobbio (Itália), Saint-Gall (Suíça) e Wurzburg (Alemanha), são os centros mais importantes, enquanto que sob a influência semita, naturalmente decorrente da invasão árabe, temos os mosteiros de Saint Vaast, em Arras, Saint Germain e Saint Denis, próximos de Paris, além de textos de Veneza, Ilhas Egéias e Monte Athos. Com o surgimento das línguas vulgares, alguns centros editam textos de

os leigos participam cada vez mais do processo cultural.

O séc. X é, assim, um marco de renovação. Da mesma forma no campo da editoração, a partir desse século podemos identificar uma transformação nos documentos. Começa-se a datar os textos, surgem os sinais diacríticos, a pontuação, a acentuação, as contrações e abreviaturas. Há uma quebra da grafia universal, com o surgimento das grafias nacionais, como a visigótica na Espanha, a carolíngia na França e a chancelária na Itália, o que, aliás, já vinha acontecendo desde o século anterior. A grafia criada pelo monje Uffila ou Wulfila (311 - 383), apóstolo dos godos, que aproveitou os caracteres rúnicos para tentar estabelecer uma grafia única para os nórdicos, começa a se impor, com a denominação de *ecosta* à *litera antiqua*, passando a ser conhecida como *gótica* a partir do séc. XI, e dominando inteiramente os documentos depois do séc. XII, quando não se encontra mais a carolíngia.

Com o renascimento da vida urbana, com o desenvolvimento da atividade cultural, também o Teatro, que desaparecera desde o séc. V, na Europa Ocidental, vai ressurgir, sendo o primeiro texto exatamente do séc. X. Como não podia deixar de ser, o Teatro vai repetir seu nascimento anterior. Assim como na Grécia, o Teatro surgiu na cerimônia religiosa dionísica, junto ao altar (*tymele*), na Idade Média, a arte dramática renasce na liturgia cristã, dentro da Igreja, junto ao altar.

II. O TEATRO RELIGIOSO MEDIEVAL NA FRANÇA

Com a desapareição do Império Romano do Ocidente, todas as atividades artísticas decaíram ou iniciaram uma transformação no sentido dos novos rumos que

seguiram os povos europeus. O Teatro, em Roma, já perdera sua importância desde o primeiro século, sobrevivendo apenas pela atuação dos Mimos, antepassados dos jograis e menestrelis medievais. Eram grupos ambulantes, de ladrões e prostitutas, com suas improvisações, pequenas farsas, monólogos, números de prestigitação e malabarismo, representados nas praças e pequenas feiras, de cidade em cidade. O baixo nível moral e cultural, o desrespeito a tudo e a todos, determinou a condenação do Teatro, pelo Cristianismo, quando assumiu o poder, já que por teatro se conhecia apenas esses pobres mímicos.

Houve, no séc. V, uma tentativa da Igreja de aproveitar o Teatro para fins espirituais. No Oriente, o Código de Theodosio chega a defender o encenador. Santo Agostinho é citado como corega de uma representação da Natividade e como ator em várias Paixões (3). Mas essas tentativas não tiveram continuidade, e o Teatro desaparece por quatro séculos, possivelmente ainda sustentado pela atuação dos Mimos errantes, marginalizados e perseguidos.

Essas sementes, entretanto, permaneceram a espera de terreno propício. Com o renascimento cultural do séc. X, a que nos referimos anteriormente, também o Teatro vai ressurgir, dentro da Igreja, junto ao altar, como um verdadeiro método audio-visual de ensino. Os primeiros documentos datam do século X, e ainda que não sejam franceses, é na França, especialmente na abadia beneditina de Fleury-sur-Loire, que o drama litúrgico vai se desenvolver (4).

De um primeiro texto, integrado na cerimônia litúrgica, primário do ponto de vista teatral,

desenvolvimento do drama litúrgico do ciclo da Páscoa, mas será nos séculos XV e XVI que o teatro religioso francês irá atingir o seu maior grau de desenvolvimento, com os grandes Mistérios da Paixão, até que, por intervenção da própria Igreja, o Parlamento de Paris proíbe a representação dos Mistérios em 1548. É interessante notar que a representação de Paixões já se fazia no Império do Oriente desde o séc. XI, como o provam documentos da época.

Depois da proibição, possivelmente nas pequenas cidades ^{continua} a ser feitas representações de teatro religioso medieval. Em Paris, mesmo, a Confraria da Paixão, instalada no Hotel de Bourbogne desde 1548, continua a representar peças religiosas disfarçadas. Mas o movimento humanista já começa a produzir os seus frutos também no teatro, e o classicismo vai se impor na arte dramática, encerrando o período do Teatro Medieval, na França como em todos os outros países da Europa Ocidental, cujo teatro seguiu o modelo francês.

III. OS DOCUMENTOS HISTÓRICOS DO TEATRO RELIGIOSO FRANCÊS

O grande desenvolvimento do teatro religioso francês na Idade Média deixaria para os historiadores uma grande documentação, pois a editoração de textos seria necessária para o grande número de representações. De fato, graças principalmente ao esforço incansável de pesquisa de Gustave Cohen, professor de História Medieval da Sorbonne, muitos textos foram descobertos nas Bibliotecas e Arquivos europeus. Entretanto, certas lacunas (como aconteceu com o séc. XIV, no qual se acreditava que tivesse havido um decréscimo da produção teatral até a descoberta de 40 Miracles e outros textos), indicam que ainda há muito

a dramatização vai se desenvolvendo, adquirindo forma mais precisa, criando exigências de encenação, representação e local, saindo do altar para a nave, desta para o pórtico e finalmente para a praça pública. De uma pequena cena, com quatro personagens apenas e alguns acessórios cênicos, chegaremos aos grandes Mistérios dos séculos XV e XVI (pois do ponto de vista teatral, a Idade Média vai até o séc. XVI), com setenta "mansions" e "lieux", 150 atores e 350 personagens, com representações que chegaram a durar 40 dias.

Do século X ao começo do séc. XIII, o teatro religioso se desenvolve como drama litúrgico, assim denominado por Gustave Cohen (autor que seguimos na classificação do teatro religioso medieval) por estar ligado ao calendário e às cerimônias litúrgicas. Nos dois grandes ciclos são os das festas religiosas mais importantes, o da Páscoa e o de Natal. São apresentadas cenas dos acontecimentos da vida de Cristo, na Semana Santa e no período que vai do Natal à Epifania. A partir do séc. XIII, o teatro religioso, sem abandonar os temas litúrgicos, vai se inspirar na hagiografia, na tradição e em textos do Antigo Testamento. É o período do drama semi-litúrgico, em que o espetáculo já se transorta para o pórtico da igreja ou para um salão de uma das inúmeras confrarias que se constituem, pois, como em todas as outras atividades medievais, o Teatro ou é organizado pela Igreja, por uma confraria, a mais famosa das quais a Confraria da Paixão, constituída em 1371, pelos Puys, ou ainda pelo governo municipal.

Com a difusão por toda Europa da devoção à Nossa Senhora, que quase chega a se constituir numa religião especial, o séc. XIV vai encontrar esse tema apresentado pelo teatro, com o grande número de Miracles de Notre Dame. Também nessa época surgem as primeiras Paixões,

por pesquisar, com textos ainda desconhecidos perdidos nos centros de documentação da Europa, até que algum outro pesquisador queira continuar a obra de Cohen.

Vamos examinar rapidamente os principais documentos históricos, que nos dão todo o processo evolutivo do teatro religioso francês na Idade Média. Naturalmente nosso trabalho, sem a possibilidade de manuseio dos textos conservados, baseia-se na pesquisa bibliográfica, dependente do que os autores consideraram importante transmitir:

1. REGULARIS CONCORDIA - texto em latim do monge beneditino inglês Sain Ethelwold, escrito entre 965 e 967. É o mais antigo texto que temos do drama litúrgico, na sua forma mais embrionária, pertencente à grafia insular. Interessante notar que a introdução do canto "Quem Quæritis in Sepulcro", troço do monge Turtillon (séc. IX) do mosteiro de Saint-Gall (Suíça), demonstra a difusão dos textos e o relacionamento entre os mosteiros já nesse período de reinício das comunicações na Idade Média. O texto foi publicado modernamente por E.K. Chambers, in The Medieval Stage, Oxford, Clarendon Press, 1903, in-8º, t. II, pp. 308-309.

2. COMÉDIAS DE ROSVITA (Hrotswitha) - a monja beneditina do mosteiro de Gandersheim (Saxe), Rosvita, que viveu entre 930 e logo depois do ano 1000, deixou uma obra poética (oitto poemas), dois textos históricos e seis comédias. É interessante notar o que consta do Prefácio, pois atesta a difusão do teatro de Terêncio nessa longínqua época e região: "encontram-se muitos católicos que, devido à elegância do estilo, preferem a vaidade dos livros gentios à utilidade das Sagradas Escrituras" e por isso, "eu, Clamor validus Gandeishemenses, resolvi imitar o estilo do famoso come-

diógrafa, a fim de beneficiar os que cultivam a leitura" (5) Como Terêncio deixou seis comédias, Rosvita escreveu também seis peças onde, apesar da intenção catequética, os temas são abordados com uma liberdade, que nos espantam hoje, vindo de uma monja no início da segunda Idade Média, no interior da Germânia. Quem descobriu os textos foi o humanista Conrado Celtis que os publicou em 1501, descrevendo no seu prefácio a surpresa de deparar com o teatro de Rosvita ao examinar um velho códice, escrito em grafia gótica, num mosteiro beneditino (6). A grafia gótica, no séc. X, quando se usava ainda a carolíngia, poderia indicar que os textos encontrados fossem cópias posteriores. Mas considerando a região, e o uso da grafia gótica desde o séc. V, quando Urfala a inventou, ainda que a denominação fosse posterior, mas aceita na época de Conrado, sem um exame dos textos, o material, a estrutura, e o conteúdo original, não poderíamos afirmar se se trata de manuscrito original ou cópia. Rosvita parece que não teve seguidores, mas não podemos deixar de levantar a hipótese de que sua obra fosse conhecida dos autores do início do teatro religioso francês, como o Trovador de Turtillon foi aproveitado por Saint Bthelwold.

3. CONVERSION DE SAINT PAUL - manuscrito 201 da Biblioteca de Orleans do séc. XII. Muito importante por ser o primeiro documento que apresenta, ainda no interior da igreja, a cena simultânea que é a grande contribuição do teatro medieval.

4. ORDO STELLAE - manuscrito do Mosteiro de Bilsen, Limbourg, do séc. XI, publicado por G.Cohen e Karl Young em *Romania*, 1915-1917 - T.XLIV - pp 357-372. É o primeiro drama litúrgico constituindo uma verdadeira peça completa, com utilização de cenários e maquiagem, e já revelando a intrusão do

duque de Aumale (quarto filho de Louis-Philippe, 1822-1897), no Museu Condé, Chantilly, contém duas Natividades e três Moralidades. O manuscrito é uma cópia do séc.XV, sendo que se tem o nome da copista, Soeur Katherine Bourlet. As Natividades foram identificadas como sendo do séc.XII, da região de Liège, representadas em Huy, no convento das Dames-Blanches de Saint Michel, especialmente pelo estudo das rimas, em assonâncias, pelo futuro "eirt" (erit), pela grafia do "l" molhado em "lh", "ei" por "ie", com som de "i", que são do dialeto wallon dessa época. As Moralidades foram situadas no séc. XIV, também pelo estudo linguístico. Quanto à copista, Katherine Bourlet, também é de Liège, sendo, seu pai, André Bourlet, citado nos documentos da conspiração de Jean Louis, executado em 24 de outubro de 1480 em Huy.

10 - JEU DE SAINT NICOLAS de Jean Bodel, de Arras, falecido em 1210. É interessante nesse texto a preocupação com as Cruzadas e a influência do romance cortês e das canções de gesta. É em dialeto da Picardia, e o Prólogo se refere ao público de Senhores e Damas, dando a entender que a peça foi representada num salão.

11 - LE MIRACLE DE THEOPHILE, de Rutebeuf, segunda metade do séc. XIII. É considerado o primeiro ^{dos} Miracles de Notre Dame, que vão ter sucesso no século seguinte. Também se encontra pela primeira vez a legenda do Doutor Fausto no teatro.

12 - MIRACLES DE NOTRE DAME - manuscrito do séc. XVI, com miniaturas, Manuscrito Cangé 819 a 820, do Fundo francês da Biblioteca Nacional de Paris. É interessante notar a ornamentação da capital que se estende como cercadura por toda a folha. Esse manuscrito veio suprir a lacuna do teatro religioso no séc.XIV, pois os Miracles são desse período, o que é possível

elemento profano, que vai ser uma das fontes do teatro profano francês, a se desenvolver a partir do séc. XIII.

5. OFFICE DU SEPULCRE OU DE LA RESURRECTION - manuscrito da Biblioteca de Tours, séc. XII, demonstrando também o desenvolvimento do drama litúrgico do ciclo da Páscoa. Foi publicado por A. de Montaiglon em *Le Drama Paschal de la Resurrection*, Tours, Bourez, 1895.

6. L'EPOUX ou VIERGES SAGES ET DES VIERGES FOLLES - manuscrito do séc. XII, um dos primeiros textos que mistura o latim com a língua vulgar, no caso o dialeto "poitevin". Uma edição do séc. XVI, comprova a permanência do interesse do drama.

7. JEU DE LA RESURRECTION - manuscrito do séc. XII, publicado por Jean Wright, *La Resurrection du Savaux*, Paris, Champion, 1931. É considerado o primeiro texto do drama semi-litúrgico, sendo o embrião dos grandes Mistérios posteriores. É interessante notar a sua origem normanda, pelo dialeto, e o prólogo em versos, que parece ser uma rubrica para o encenador e não para o público, descrevendo o cenário, com o dualismo do Paraíso do lado direito de Deus (esquerdo do público) e o Inferno do lado esquerdo, cenários que serão adotados por todos os Mistérios.

8. ORDO REPRESENTATIONIS ADI (Jeu d'Adam) - manuscrito da segunda metade do séc. XII. O texto é em francês e as rubricas são em latim. Verifica-se a influência do romance cortês nas cenas de sedução de Eva pelo Diabolus. Também Deus comparece ao teatro, mas com o nome de a Figura. São interessantes as indicações de máquinas e truques teatrais (artificiose compositus).

9. MANUSCRITO 617 DE CHANTILLY - esse manuscrito descoberto, estudado e publicado por Gustave Cohen (7), na Biblioteca do

vel verificar comparando com o manuscrito 617 de Chantilly, acima citado. Esse magnífico manuscrito é bastante notável - pela sua decoração além da importância na história do teatro medieval.

13 - PASSION DU PALATINUS - manuscrito Palatinus Latinus nº 1.965, do Fundo palatino da Biblioteca do Vaticano, descoberto pelo prof. Karl Christ e publicado por Grace Franck, *Collection Roques*, Champion, 1922. Pela grafia e pela língua, na maneira de Ile-de-France, foi situado no começo do séc. XIV. É o primeiro Mistério, gênero que vai se desenvolver no século seguinte.

14. LE MYSTERE DE LA PASSION, de Eustache Marcadé, de Arras. Com 24.944 versos, pertence ao primeiro terço do séc. XV, com um prólogo com personagens alegóricos que demonstra a influência do Romance da Rosa (1a. parte de Guilherme de Lorris, 1237, 2a. parte de Jean de Meung, 1277).

15. LE MYSTERE DE LA PASSION, de Arnoul Greban, com 34.574 versos e belas ornamentações, com predominância do azul. Deve ser anterior a 1452, pois nessa data temos um registro no Echevinato de Abbeville, do pagamento a Guillaume de Boneil para obter em Paris uma cópia da Paixão de Mestre Arnoul Greban.

16. LE MYSTERE DE LA PASSION, de Jehan Michel, representada em Angers em 1486, segundo o incunábulo dessa data. A edição Verard, Paris, 1490, in-fólio, se encontra na Biblioteca Nacional de Paris.

17. Edições impressas do séc. XVI - edições já impressas, dos últimos textos do teatro religioso francês, são anteriores à proibição do Parlamento, de 1548.

IV. DOIS DOCUMENTOS IMPORTANTES

A descoberta feita por Gustave Cohen

dos manuscritos sobre a representação do Mistério da Paixão, em Mons, em 1501, é das mais importantes para a história do teatro, pois documenta toda a montagem e despesas. Esses manuscritos são "Le Livre de Conduite du Régisseur" e "Le Compte des Dépenses". Cohen, na sua publicação, (8), descreve minuciosamente os manuscritos com cuidado técnico, donde transcrevemos alguns dados. Antes, porém, vale a pena contar como foi feita a descoberta dos manuscritos.

Intereçado pelos textos e representações da região da Wallonia, na Bélgica, depois da descoberta do manuscrito de Chantilly, citado no capítulo anterior, Gustave Cohen encontrou nos "Analects Montois" de Leopold Devillers, publicados em 1869, uma referência a existência nos arquivos de Mons, de um manuscrito que descrevia minuciosamente a montagem de um Mistério. Nos arquivos de Mons, o Conservador não tinha os manuscritos. Na Biblioteca da cidade, nada constava dos catálogos, mas examinando o armário de manuscritos, encontrou cadernos de papel, recobertos por pergaminho endurecido e amarelado. Abrindo um deles, verificou em grandes letras góticas, pouco ornamentais, os nomes de personagens, e do lado, em caracteres menores, quase ilegíveis, os nomes dos atores. O texto de cada réplica era dado apenas com a primeira e a última linha, com a numeração na margem direita, em romano, do número de linhas. O texto da peça foi reconhecido como sendo o Mistério da Paixão de Arnoul Greban, e os manuscritos eram denominados "Abregiat" para orientação, minuciosa, da montagem, com as marcações, entrada da música, cenários, funcionamento das máquinas e "secrets", e até da maquiagem. Voltando aos arquivos, Cohen encontrou os registros das despesas da montagem, inclusive com o pagamento aos copistas do manuscrito, com as datas e duração do espetáculo. Assim,

breposta. No 149 também aparece o coração com coroa, da mesma maneira que o documento da Compte de Dépenses. Este, que não está nos Arquivos de Estado, mas nos Arquivos Communales, está assim descrito: forte caderno de papel, de 215 x 295mm, 46 folios. Sobre a capa, no alto, "Jhesus Maria", e ao meio "Dépenses de la Passion". Fl. 1, recto: "Presenté par ces Compteurs": Le IIII e. avril Mil VC et deux puis Pasques".

Esses manuscritos estudados por Cohen minuciosamente, permitem ao historiador do teatro medieval ter a compreensão das magníficas montagens dos Grandes Mistérios da Paixão, e o grande interesse das autoridades e povo pelo Teatro.

V. CONCLUSÃO

O estudo dos documentos históricos do Teatro Medieval francês, seja do teatro religioso, seja do profano (que não estava no nosso objetivo), mostra que o grande interesse, primeiro da Igreja, depois das Corporações e autoridades locais, e que atendia ao interesse do povo, correspondia os cuidados e frequência dos escritores de editoração medievais. Somente esse grande amor pelo teatro, que caracteriza a Idade Média a partir do séc. X, explica como 20 comédias de Plauto foram pacientemente sendo copiadas e conservadas para nós. Quanto à referência, o testemunho de Rosvita já no séc. X, o estudo e o desenvolvimento da comédia latina em França, no séc. XII, o Código de luxo do séc. XII, das obras de Terêncio na Biblioteca Vaticana, mostram que o medieval cuidou, editou e possivelmente representou suas obras, permitindo as cuidadas edições dos humanistas no séc. XVI.

A editoração de textos teatrais ocupou, sem dúvida, os escribas medievais, estando a merecer uma pes-


"Le Compte de Dépenses de la Passion", completava e confirmava a autenticidade do manuscrito.

Devillers faz menção a catorze cadernos nos manuscritos do Mistério e diversos cadernos contendo composições musicais. Gustave Cohen encontrou os catorze cadernos, incluindo um dos prólogos, dos quais um estava em péssimo estado. Além disso encontrou mais um 159 caderno nos arquivos do Estado que é duplicata do terceiro. O "Livre de Conduite" aparecia em dois exemplares, quase idênticos, intitulados "Premier et Second Abregiat". Os cadernos estavam costurados com fios antigos, com uma capa de pergaminho com um título em gótico no meio, in-6, e com a mesma dimensão: altura, 0,26; largura, 0,22. Cada caderno tinha um número diferente de folhas, desde 28 folhas, o 19, 29, 69 e 149, até o 99 com 58 folhas, e o 159 com 75, mas bastante deteriorado. A grafia dos cadernos pode ser atribuída a várias mãos, de Gilles de Bievène e seus cléricos, pois a ele foi pago o trabalho das cópias, inclusive a viagem a Angers para conseguir emprestado o original do texto dramático. Podem ser distinguidos os seguintes escribas: o 19, 29 (salvo as oito últimas folhas, que se devem ao escriba B) e 59, ao escriba A. Ao escriba B, as últimas folhas do 29, o 39, 69, 99. Ao escriba C, 79 (com filigranas) e 109. Ao escriba D, o 89, 119 e 139. Ao escriba E, 139 e 149. Ao escriba F, o 159. A grafia parece pertencer a segunda metade do séc. XV, e não de 1501, segundo M. Jenaroy, mas a pesquisa de Cohen demonstrou que era a grafia dos escribas de Mons ainda já no início do século. Quanto às filigranas, são as seguintes: 19 caderno, pote de estanho com uma cruz, flor ou estrela de raios sinuosos em cima; 29, 39 e 59, 79 ao 139, estrela como no anterior; 69, estrela, mão, coração com uma coroa so-

quisia mais ampla, inclusive nas fontes, com o exame dos manuscritos das Bibliotecas e Arquivos europeus. Neste trabalho, queríamos apenas chamar a atenção para o problema.

VI. NOTAS

1. Henri Pirenne - História Econômica e Social da Idade Média, 4a. ed., São Paulo, Editora Mestre Jou, 1968, p.13.
2. Ibid. p. 18-19.
3. Lucien Dubech, Histoire Générale Illustrée du Théâtre, 5 vol., Paris, Librairie de France, 1931. p.19-20.
4. Gustave Cohen, Le Théâtre en France au Moyen Age, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 9.
5. Ruy Nunes - "A Dramaturgia Rosvita", Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, Outubro, 24, 1970, p.5.
6. Ibid.
7. Gustave Cohen - Mystères et Moralités du Manuscrit 617 a Chantilly, Paris, Champion, 1920, in-4º
8. Gustave Cohen, Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501, Paris, Société d'Édition: Les Belles Lettres, 1925.

A decorative graphic consisting of a thick red curved line and a grey gradient curved line, both starting from the bottom left and curving upwards towards the top right.

**O RAPAZ E O CEGO
(ANÔNIMO DO SÉC. XIII,
TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO
DE CLÓVIS GARCIA)**

O RAPAZ E O CEGO

A mais antiga farsa medieval –
Anônimo do séc. XIII

Tradução e adaptação de Clóvis Garcia

Uma praça de Tournai, uma cidade perto de Arras, França

O Cego — (cantando) (pode ser declamado) —

Faça-nos o bem, nobres senhores.

Que Deus, Filho de Maria,

Vos coloque todos, e suas famílias,

Em sua santa companhia.

Eu não vos posso ver,

Que Jesus Cristo vos veja por mim!

E que leve ao Paraíso

Todos que vierem em meu auxílio.

(Em voz normal)

Oh Mãe de Deus, soberana Senhora, que horas serão? Não ouço ninguém. Eu sou um desgraçado por não ter ao menos um rapaz que me guie e me leve para casa. Ainda que ele não soubesse cantar, ele saberia me levar aos palácios para pedir pão e dinheiro.

O Rapaz — Oba! Chegou a hora de solucionar meus problemas. Já não terei mais necessidade de nada. (Ao Cego) Senhor, está indo na direção errada. Desse jeito irá cair num buraco.

O Cego — Minha Nossa! Você quer me ajudar? Que bom seria que alguém pudesse me guiar no caminho certo.

O Rapaz — Bom homem, que Jesus me dê a alegria de poder ajudá-lo, será uma grande honra.

O Cego — Pelo amor de Deus, chegue mais perto. Eu quero lhe falar.

O Rapaz — Estou aqui.

O Cego — Você quer um emprego?

O Rapaz — Senhor, para fazer o quê?

O Cego — Para me conduzir de um lado ao outro desta cidade de Tournai. Eu cantarei e você pedirá esmolas. Assim ganharemos pão e muito dinheiro.

O Rapaz — Ah, pela pança de São Enganador! Quem pensa que sou? Um bobo? Deixemos as coisas bem claras. Eu lhe digo que quero um escudo por dia, pelo tempo que estiver trabalhando para o Senhor e não aceito nem um vintém a menos.

O Cego — Caro amigo! Vamos nos entender muito bem. Como se chama?

O Rapaz — Jehannet.

O Cego — Que você seja maldito se eu não pagar o seu salário bem certinho. Se você for bem esperto e habilidoso, comigo você se tornará um homem rico e importante.

O Rapaz — Vamos, não ficarei espantado se me tornar, rapidamente, uma pessoa muito importante. Então vou rezar para que Deus castigue todos aqueles que deem mesmo uma pequena esmola ao pobre cego.

O Cego — Não fale assim que eu fico com o coração apertado de tristeza.

O Rapaz — Não se preocupe com isso, meu senhor. É para enganar esses caipiras grosseiros. Canta que eu ajudarei com todo o meu coração e todo mundo nos dará moedas, garantindo nosso pão.

(Eles cantam juntos)

Mãe de Deus, quem for seu devoto,
Terá a alegria por toda a vida
E terá uma boa recompensa
Na outra, estando em Sua companhia.
Linda Senhora!
Vos pedimos pelos nossos benfeitores
E por todos que são leais ao Rei.

(O Rapaz e o Cego pedem esmolas, inclusive para a plateia)

O Rapaz — (Saindo) Vou pedir nessas tavernas que estão do outro lado. (O Cego continua pedindo)

O Rapaz (Voltando) — Senhor, não consegui nada. Vamos embora daqui. Que Deus lhes dê em dobro a sua maldade.

O Cego — Mas eles não lhe deram nada mesmo? Você não está mentindo?

O Rapaz — Nada de nada e ainda por cima caçoaram de mim.

O Cego — Se você tivesse insistido teria ganho alguma coisa.

O Rapaz — Eu sou esperto para pedir qualquer coisa, mas lá não consegui nada. Vamos andando que com uma boa conversa a gente consegue o que comer.

(Cantam juntos)

Eu direi ao Rei da Sicília
Que Deus virá em seu auxílio!
E cada dia em combate
Contra o povo amaldiçoado,
Ele mandará cavaleiros
Do mundo todo.
Todos que não fazem nada
Irão se juntar à expedição militar.

O Rapaz — Pelo buraco de Santa Sofia, não podemos viver de nada! Pelo grande cu, eu não vi ninguém nos abrir a porta hoje! Nós podemos morrer de fome aqui antes que alguém nos dê uma esmola. Pela fé em Santa Waast nunca mais aceitarei guiar um cego!

O Cego — Não se obtém nada sem se esforçar. Um só golpe não pode quebrar uma corrente. Mas não tem importância. Mesmo que eu não possa esmolar mais, levarei uma boa vida com o que já guardei.

O Rapaz — (à parte) Que safado de cego! É um falso mendigo. Mas ele me paga. (Para o cego) O senhor me parece bem mal pois se eu tivesse economizado alguma coisa aproveitaria enquanto durasse e então não teria que mendigar o meu pão.

O Cego — Jehannet, por ter falado com senso de justiça, no futuro, terá parte no meu dinheiro. Mesmo que não tenhamos conseguido nada, assim mesmo teremos o que for necessário para comprar o que comer e beber.

O Rapaz — Que Deus nos ajude, o senhor tem razão. Por Deus, que grande festa nós teremos porque eu sei cantar lindas canções de gesta e assim nos divertiremos bastante. E se o senhor desejar, lhe arranjo uma bela garota que não será gordona, mas terá um belo rosto.

O Cego — Você me irrita com esse tipo de conversa. Não precisa me arranjar uma garota porque eu já tenho uma muito bonita. E quando eu a coloco de costas, você me verá aproveitar sua beleza, especialmente no meio das coxas.

O Rapaz — O senhor fala com grosseria. Que baixaria!

O Cego — Estamos sozinhos aqui. Só você está me ouvindo, meu belo e doce Jehannet.

(O Cego se aproxima do rapaz que o repele).

O Rapaz — Me espere um pouco aqui que eu vou verter água.

O Cego — Verter água?

O Rapaz — Urinar.

O Cego — Então não faça aqui que fica cheirando mal.

(O rapaz se afasta e volta falseando a voz).

O Rapaz — Safado! Que Deus lhe castigue por falar e agir de uma maneira tão baixa. (Bate bastante no cego). Você tem o que merece.

(O rapaz se afasta e volta. Pigarreia).

O Cego — Jehannet, veja se estou muito machucado.

O Rapaz — (Com voz natural). Machucado? Por que machucado?

O Cego — Agora mesmo, um desgraçado que não sei quem é me deu uma bruta surra.

O Rapaz — Porra! Eu estava aqui perto. Por que não gritou e me chamou?

O Cego — Ah, meu belo Jehannet. Se eu tivesse murmurado uma só palavra, ele me teria dado um tal golpe que eu ficaria aleijado por toda a vida.

O Rapaz — Senhor, não se preocupe. As contusões saram rapidamente.

O Cego — Tudo bem, mas quem está sentindo as dores sou eu.

O Rapaz — Caro senhor, há pessoas que morrem de tais golpes, mas no seu caso vai sarar logo porque eu aplicarei ainda hoje um emplastro de cocô de galinha e o senhor ficará curado até amanhã. Digo isso porque é verdade. Uma vez ganhei bastante dinheiro no caso de um menino que estava morrendo. Eu lhe fiz uma aplicação de bosta engordurada. Não podia haver nada mais nojento, mas fez efeito.

O Cego — Que Deus lhe conduza a um bom abrigo porque se você me guiar corretamente você encontrará alguém que vai lhe ajudar.

O Rapaz — O senhor encontrará em mim, um servidor fiel, sensato e expedito. (à parte) Não há ninguém mais safado do que eu.

O Cego — Jehannet, eu vou gostar de você por toda a minha vida. Agora quero ir para minha casa que é muito bem instalada e que é minha. Pode me conduzir? Assim que chegar a uma grande pedra, duas casas depois é a minha.

O Rapaz — Pode deixar eu conheço o caminho.

O Cego — Você é sabido Jehannet. Logo chegaremos na minha casa.

(Andam)

O Rapaz — Aqui estamos. Vou abrir a porta. Onde está a chave?

O Cego — No batente há um buraco onde ela está.

O Rapaz — (Fazendo entrar o cego) Senhor, já está na sua casa. Espero que esteja à vontade, mas agora me dê o dinheiro necessário para eu ir comprar bons alimentos e bebida.

O Cego — Jehannet, procure na minha grande bolsa no armário onde há dinheiro em grande quantidade. Pegue o necessário. (Pausa). Gostaria muito que a minha jovem amiga estivesse aqui agora. Tenho grande desejo dela.

O Rapaz — Senhor, na minha volta vou buscá-la.

O Cego — Você sabe onde ela trabalha?

O Rapaz — Sim senhor. É uma garota que trabalha a lã aqui perto. Eu a vi no caminho. Mas me deixe ir logo pois trarei o bom vinho mais cedo. Tire agora o seu casaco que ele está rasgado. Veja também como seu cinturão está sem botões.

O Cego — Tome o cinturão, o casaco, a bolsa e o dinheiro. Leve tudo para consertar. Acredito que você é de confiança, mas empregue bem o dinheiro em vinho, pão e queijo. Compre só coisas boas para comermos. E no caminho traga a minha garota.

O Rapaz — Com prazer. Eu vou já e que Deus me acompanhe.

O Cego — Eu lhe considero um bom amigo e de confiança.

O Rapaz — (Dirigindo-se ao público) Senhores eu tratei esse cego como ele merecia. Não lhe resta nem uma moeda ou uma peça de roupa. Levo tudo comigo. Por Deus ele pensa que sou pobre sem ter nada de meu. É verdade! Mas com o seu dinheiro vou beber bastante e do melhor. Convidarei meus camaradas até que não sobre um vintém. (Pausa) Mas jamais eu levaria seu dinheiro sem avisá-lo. É o que eu farei pois seria amaldiçoado se não o fizesse. (Dirigindo-se ao cego) Senhor, procure outro empregado que eu vou aproveitar o seu dinheiro. Eu bem o mereci pois trabalhei bastante guiando-o da melhor maneira. Assim não tenho que lhe agradecer por sua bolsa que agora é minha bem como seu casaco. Tchau!

O Cego — Ah como sou desgraçado! Oh morte! Onde estás que não vem me buscar? Ah, mas depois eu ainda lhe encontrarei e lhe darei cem golpes que lhe são devidos.

O Rapaz — Aqui, ó! Já não estarei longe? Não me importo com você mais do que com um verme. Você é maldoso e invejoso. Se eu não tivesse cuidado de você já teria recebido mil pancadas nas orelhas. Mas em atenção aos meus camaradas eu consegui evitar que batessem em você. Se isto não lhe basta tente me agarrar. Adeus.

O RAPAZ E O CEGO

A mais antiga farsa medieval – Anônimo do séc. XIII

Tradução e adaptação de Clovis Garcia

Uma praça de Tournai, França

O Cego – (cantando) (pode ser declamado) –

Faça-nos o bem, nobres senhores.
Que Deus, Filho de Maria,
Vos coloque todos, e suas famílias,
Em sua santa companhia.
Eu não vos posso ver,
Que Jesus Cristo vos veja por mim!
E que leve ao Paraíso
Todos que vierem em meu auxílio.

(Em voz normal)

Oh Mãe de Deus, soberana Senhora, que horas serão? Não ouço ninguém. Eu sou um desgraçado por não ter ao menos um rapaz que me guie e me leve para casa. Ainda que ele não soubesse cantar, ele saberia me levar aos palácios para pedir pão e dinheiro.

O Rapaz – Oba! Chegou a hora de solucionar meus problemas. Já não terei mais necessidade de nada. (Ao Cego) Senhor, está indo na direção errada. Desse jeito irá cair num buraco.

1

E por todos que são leais ao Rei.

(O Rapaz e o Cego pedem esmolas, inclusive para a platéia)

O Rapaz – (Saindo) Vou pedir nessas tavernas que estão do outro lado.

(O Cego continua pedindo)

O Rapaz (Voltando) – Senhor, não consegui nada. Vamos embora daqui. Que Deus lhes dê em dobro a sua maldade.

O Cego – Mas eles não lhe deram nada mesmo? Você não está mentindo?

O Rapaz – Nada de nada e ainda por cima caçoaram de mim.

O Cego – Se você tivesse insistido teria ganhado alguma coisa.

O Rapaz – Eu sou esperto para pedir qualquer coisa mas lá não consegui nada. Vamos andando que com uma boa conversa a gente consegue o que comer.

(Cantam juntos)

Eu direi ao Rei da Sicília
Que Deus virá em seu auxílio!
E cada dia em combate
Contra o povo amaldiçoado,
Ele mandará cavaleiros
Do mundo todo.
Todos que não fazem nada
Iirão se juntar à expedição militar.

O Rapaz – Pelo buraco de Santa Sofia, não podemos viver de nada! Pelo grande eu, eu não vi ninguém nos abrir a porta hoje! Nós podemos morrer de fome aqui antes que alguém nos dê uma esmola. Pela fé em Santa Waast nunca mais aceitarei guiar um cego!

O Cego – Não se obtém nada sem se esforçar. Um só golpe não pode quebrar uma corrente. Mas não tem importância. Mesmo que eu não possa esmolar mais, levarei uma boa vida com o que já guardei.

O Rapaz – (à parte) Que safado de cego! É um falso mendigo. Mas ele me paga. (Para o cego) O senhor me parece bem mal pois se eu tivesse economizado alguma coisa aproveitaria enquanto durasse e então não teria que mendigar o meu pão.

3

O Cego – Minha Nossa! Você quer me ajudar? Que bom seria que alguém pudesse me guiar no caminho certo.

O Rapaz – Bom homem, que Jesus me dê a alegria de poder ajudá-lo, será uma grande honra.

O Cego – Pelo amor de Deus, chegue mais perto. Eu quero lhe falar.

O Rapaz – Estou aqui.

O Cego – Você quer um emprego?

O Rapaz – Senhor, para fazer o quê?

O Cego – Para me conduzir de um lado ao outro desta cidade de Tournai. Eu cantarei e [você] pedirá esmolas. Assim ganharemos pão e muito dinheiro.

O Rapaz – Ah, pela pança de São Enganador! Quem pensa que sou? Um bobo? Deixemos as coisas bem claras. Eu lhe digo que quero um escudo por dia, pelo tempo que estiver trabalhando para o Senhor e não aceito nem um vintém a menos.

O Cego – Caro amigo! Vamos nos entender muito bem. Como se chama?

O Rapaz – Jehanet.

O Cego – Que você seja maldito se eu não pagar o seu salário bem certinho. Se você for bem esperto e habilidoso, comigo você se tomará um homem rico e importante.

O Rapaz – Vamos, não ficarei espantado se me tornar, rapidamente, uma pessoa muito importante. Então vou rezar para que Deus castigue todos aqueles que dêem mesmo uma pequena esmola ao pobre cego.

O Cego – Não fale assim que eu fico com o coração apertado de tristeza.

O Rapaz – Não se preocupe com isso, meu senhor. É para enganar esses caipiras grosseiros. Canta que eu ajudarei com todo o meu coração e todo mundo nos dará moedas, garantindo nosso pão.

(Eles cantam juntos)

Mãe de Deus, quem for seu devoto,
Terá a alegria por toda a vida
E terá uma boa recompensa
Na outra, estando em Sua companhia.
Linda Senhora!
Vos pedimos pelos nossos benfeitores

2

O Cego – Jehanet, por ter falado com senso de justiça, no futuro, terá parte no meu dinheiro. Mesmo que não tenhamos conseguido nada, assim mesmo teremos o que for necessário para comprar o que comer e beber.

O Rapaz – Que Deus nos ajude, o senhor tem razão. Por Deus, que grande festa nós teremos porque eu sei cantar lindas canções de gesta e assim nos divertiremos bastante. E se o senhor desejar, lhe arranjo uma bela garota que não será gordona mas terá um belo rosto.

O Cego – Você me irrita com esse tipo de conversa. Não precisa me arranjar uma garota porque eu já tenho uma muito bonita. E quando eu a coloco de costas, você me verá aproveitar sua beleza, especialmente no meio das coxas.

O Rapaz – O senhor fala com grosseria. Que baixaria!

O Cego – Estamos sozinhos aqui. Só você está me ouvindo, meu belo e doce Jehanet.

(O Cego se aproxima do rapaz que o repele).

O Rapaz – Me espere um pouco aqui que eu vou verter água.

O Cego – Verter água?

O Rapaz – Urinar.

O Cego – Então não faça aqui que fica cheirando mal.

(O rapaz se afasta e volta falseando a voz).

O Rapaz – Safado! Que Deus lhe castigue por falar e agir de uma maneira tão baixa. (Bate bastante no cego). Você tem o que merece.

(O rapaz se afasta e volta. Pigarreia).

O Cego – Jehanet, veja se estou muito machucado.

O Rapaz – (Com voz natural). Machucado? Porquê machucado?

O Cego – Agora mesmo, um desgraçado que não sei quem é me deu uma bruta surra.

O Rapaz – Porra! Eu estava aqui perto. Porquê não gritou e me chamou?

O Cego – Ah, meu belo Jehanet. Se eu tivesse murmurado uma só palavra, ele me teria dado um tal golpe que eu ficaria aleijado por toda a vida.

O Rapaz – Senhor, não se preocupe. As contusões sararam rapidamente.

O Cego – Tudo bem, mas quem está sentindo as dores sou eu.

O Rapaz – Caro senhor, há pessoas que morrem de tais golpes, mas no seu caso vai sarar logo porque eu aplicarei ainda hoje um emplastro de cocô de galinha e o senhor ficará

4

curado até amanhã. Digo isso porque é verdade. Uma vez ganhei bastante dinheiro no caso de um menino que estava morrendo. Eu lhe fiz uma aplicação de bosta engordurada. Não podia haver nada mais nojento, mas fez efeito.

O Cego – Que Deus lhe conduza a um bom abrigo porque se você me guiar corretamente você encontrará alguém que vai lhe ajudar.

O Rapaz – O senhor encontrará em mim, um servidor fiel, sensato e expedito. (à parte) Não há ninguém mais safado do que eu.

O Cego – Jehannet, eu vou gostar de você por toda a minha vida. Agora quero ir para minha casa que é muito bem instalada e que é minha. Pode me conduzir? Assim que chegar a uma grande pedra, duas casas depois é a minha.

O Rapaz – Pode deixar eu conheço o caminho.

O Cego – Você é sabido Jehannet. Logo chegaremos na minha casa.

(Andam)

O Rapaz – Aqui estamos. Vou abrir a porta. Onde está a chave?

O Cego – No batente há um buraco onde ela está.

O Rapaz – (Fazendo entrar o cego) Senhor, já está na sua casa. Espero que esteja à vontade mas agora me dê o dinheiro necessário para eu ir comprar bons alimentos e bebida.

O Cego – Jehannet, procure na minha grande bolsa no armário onde há dinheiro em grande quantidade. Pegue o necessário. (Pausa). Gostaria muito que a minha jovem amiga estivesse aqui agora. Tenho grande desejo dela.

O Rapaz – Senhor, na minha volta vou buscá-la.

O Cego – Você sabe onde ela trabalha?

O Rapaz – Sim senhor. É uma garota que trabalha a lá aqui perto. Eu a vi no caminho. Mas me deixe ir logo pois trarei o bom vinho mais cedo. Tire agora o seu casaco que ele está rasgado. Veja também como seu cinturão está sem botões.

O Cego – Tome o cinturão, o casaco, a bolsa e o dinheiro. Leve tudo para consertar. Acredito que você é de confiança, mas empregue bem o dinheiro em vinho, pão e queijo. Compre só coisas boas para comermos. E no caminho traga a minha garota.

O Rapaz – Com prazer. Eu vou já e que Deus me acompanhe.

O Cego – Eu lhe considero um bom amigo e de confiança.

O Rapaz – (Dirigindo-se ao público) Senhores eu tratei esse cego como ele merecia. Não lhe resta nem uma moeda ou uma peça de roupa. Levo tudo comigo. Por Deus ele pensa que sou pobre sem ter nada de meu. É verdade! Mas com o seu dinheiro vou beber bastante e do melhor. Convidarei meus camaradas até que não sobre um vintém. (Pausa) Mas jamais eu levaria seu dinheiro sem avisá-lo. É o que eu farei pois seria amaldiçoado se não o fizesse. (Dirigindo-se ao cego) Senhor, procure outro empregado que eu vou aproveitar o seu dinheiro. Eu bem o mereci pois trabalhei bastante guiando-o da melhor maneira. Assim não tenho que lhe agradecer por sua bolsa que agora é minha bem como seu casaco. Tchau!

O Cego – Ah como sou desgraçado! Oh morte! Onde estás que não vem me buscar? Ah mas depois eu ainda lhe encontrarei e lhe darei com golpes que lhe são devidos.

O Rapaz – Aqui, ó! Já não estarei longe? Não me importo com você mais do que com um verme. Você é maldoso e invejoso. Se eu não tivesse cuidado de você já teria recebido mil pancadas nas orelhas. Mas em atenção aos meus camaradas eu consegui evitar que batessem em você. Se isto não lhe basta tente me agarrar. Adeus.



AUTORES

Elizabeth R. Azevedo: Elizabeth R. Azevedo: É livre-docente e professora sênior na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo Desde 2003, tem atuado na área de documentação sobre o teatro paulista no Centro de Documentação Teatral (CDT) na ECA/USP. É orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA desde 2004. E-mail: bethazevedo@usp.br

Zeca Sampaio (José Gustavo Sampaio Garcia): é educador além de músico, ator e diretor teatral. É, também, filho de Clóvis Garcia. Como educador, dedica-se à Arte Educação atuando como professor e coordenador no ensino básico e no ensino superior. Pesquisou e trabalhou com a teoria de Wilhelm Reich durante mais de três décadas. Possui doutorado em educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, mestrado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e mestrado em Educação pela Universidade Católica de Santos. Publicou livros sobre educação, sobre a teoria do ator, peças teatrais para teatro de rua e livros infantis. Em 2021, publicou o romance "Tamoios: genocídio em nome de Deus". E-mail: zecasampaio.garcia@gmail.com

Eugênicia Rodrigues Cruz: Atriz e professora, fundadora do Instituto Osmar Rodrigues Cruz. Doutora em artes pela USP. E-mail: eugeniarodriguescruz@gmail.com

Fausto Viana: Fausto Viana é professor livre-docente de cenografia (e indumentária) do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e pós-doutor em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros O figurino teatral e as renovações do século XX; O traje de cena como documento; Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion; Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil e um dos organizadores dos livros Diário dos pesquisadores: traje de cena; Traje de cena, traje de folguedo; Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX; Roland Barthes e o traje de cena, dentre outros. E-mail: faustoviana@usp.br

Lizette Negreiros: Atriz de teatro, cinema e televisão. Curadora da Área de Teatro para Crianças e Jovens do CCSP. - Centro Cultural São Paulo. E-mail: lizettenegreiros@gmail.com

Zecarlos de Andrade (José Carlos dos Santos Andrade): Doutor em Teatro pela ECA-USP. Ator pela EAD-ECA-USP. Autor, diretor, cenógrafo e figurinista. Professor na área de Artes Cênicas. Coordenador Pedagógico na área de Comunicação e Expressão na Escola Morumbi - Unidade Alphaville (desde 1969). E-mail: zeonze@uol.com.br

Paulo Renato Minati Panzeri: nasceu, cresceu e ainda mora no fantástico reino do Bixiga. Pensou em ser ator, artista plástico, palhaço, publicitário, diplomata, arqueólogo, padre e comerciante. Acabou sendo professor, pesquisador e pai. Por pura teimosia concluiu uma graduação em Artes Cênicas, um mestrado em Estética e História da Arte e um doutorado em Artes, sempre na Universidade de São Paulo - de onde nunca queria ter saído. Atualmente, continua sendo pai e professor - além de oferecer mentoria acadêmica e formativa para pesquisadores no Brasil e na Europa. E-mail: contatoprmp@gmail.com

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins: Músico, encenador, docente e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP). E-mail: dalfarra@usp.br

Rosane Rodrigues: Possui graduação em Psicologia pela Universidade de São Paulo (1979, mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1989). Doutorado em Pedagogia do Teatro (2013). Psicodramatista supervisora didata pela Federação Brasileira de Psicodrama. Professora na área de Psicodrama, com ênfase em Intervenções Sociopsicodramáticas, atuando principalmente nos seguintes temas: Sociodrama, Teatro de Reprise, pequenos e grandes Grupos, jogos dramáticos. E-mail: rosateatros@gmail.com

Eduardo Tessari Coutinho: Ator-Mímico, com formação no Brasil e na França. Criou e atuou em vários espetáculos. É Professor Doutor no Departamento de Artes Cênicas da ECA, nas disciplinas Mímica, Práticas de Rua e Atuação, e membro do PPGAC da ECA. Coordenador do grupo de pesquisa CEPECA e do Convênio com o IPL – Lisboa, Portugal. É diretor-geral e de ator. Ator de Teatro de Reprise do Grupo Improvise. E-mail: edumimo@usp.br



São Paulo
2021

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO