

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

# *Cia. Stravaganza*

**Um olhar sobre os processos criativos  
no teatro de grupo**

ADRIANE CECILIA PINTO MOTTOLA

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de  
Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientação: Prof. Dra. Mirna Spritzer

Porto Alegre – Novembro de 2009

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Mirna Spritzer, pelo acompanhamento, apoio e paciência.

Aos companheiros da Cia. Stravaganza, que compreenderam minhas ausências em momentos-chave de nossas criações e, em especial, a Sofia Salvatori.

Aos “stravagantes” que enriqueceram esta dissertação com seus depoimentos sobre nossos processos de criação: Cacá Corrêa, Gustavo Curti, Sofia Salvatori, Fernando Kike Barbosa, Lauro Ramalho, Janaina Pelizzon, Marcelo Fagundes, Rodrigo Mello, Roberto Oliveira e Ricardo Severo.

A Tânia Farias e ao pessoal do *Oi Nós*, pelos livros e inspiração.

Aos colegas de curso, em especial a Jezebel de Carli e Humberto Vieira, companheiros e amigos eternos.

À Capes, pela bolsa de estudos, que me permitiu maior dedicação.

A meus pais, Lya e Caetano Mottola, os “melhores do mundo”.

À memória de Luiz Henrique Palese, que comigo construiu o sonho.

## RESUMO

Esta dissertação estuda os processos criativos da *Cia. Teatro di Stravaganza* em seus 21 anos de existência, a partir da ótica do teatro de grupo: uma unidade de trabalho consistente, que propõe um teatro que tenha um caráter de pesquisa, de busca de novos referentes e uma organização colaborativa, com responsabilidade coletiva na concepção do projeto estético e ideológico. Resgatamos a memória dos processos de criação das principais peças que compuseram o repertório da Companhia, dedicando atenção especial ao espetáculo DECAMERON, propulsor de possibilidades numa trilha de inovação e inspiração poética. Este trabalho dialoga com as idéias de Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, entre outros. Buscamos destacar os principais diferenciais do trabalho desta companhia, destacando como pontos fortes de suas montagens o jogo dos atores e a visualidade da cena.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation étudie les processus de création de la Cie. Teatro di Stravaganza pendant ses 21 ans d'activités, du point de vu du théâtre fait en groupe: une unité de travail cohérente, qui propose un téâthre qui a un caractère de recherche, qui cherche de nouvelles références et une organisation de colaboration, avec une responsabilité collective dans l'élaboration de la conception esthétique et idéologique. Nous reprenons ici la mémoire des processus de création des principaux spectacles qui ont fait partie du répertoire de la Compagnie, et nous consacrons une attention spéciale au spectacle DECAMERON, propulseur de possibilités vers un chemin d'innovation et d'inspiration poétique. Ce travail dialogue avec les idées de Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier, entre autres. Nous prétendons mettre en évidence le principal différentiel du travail de cette compagnie, cet à dire, les points forts de ces productions: le jeux entre les acteurs et la visualité de la scène.

# SUMÁRIO

<b>O MUNDO NUMA CAIXA DE FÓSFOROS .....</b>	<b>1</b>
<b>1 TEATRO DE GRUPO .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Teatro de Grupo em Porto Alegre .....</b>	<b>6</b>
<b>1.2 Uma noção contemporânea de Teatro de Grupo .....</b>	<b>31</b>
<b>2 CIA. STRAVAGANZA .....</b>	<b>35</b>
<b>2.1 Porto Alegre, 1988 – primórdios .....</b>	<b>35</b>
<b>2.2 Algumas jornadas .....</b>	<b>38</b>
2.2.1 Primeira jornada - 1988/1992 .....	38
2.2.2 Segunda jornada - 1993/1998 .....	61
2.2.3 Terceira jornada - 1998/2002 .....	79
2.2.4 Quarta jornada - 2003/2009 .....	89
<b>3 O DECAMERON, pela Cia. Stravaganza .....</b>	<b>110</b>
<b>3.1 Idear .....</b>	<b>110</b>
<b>3.2 Por que o Decameron? .....</b>	<b>111</b>
<b>3.3 Dramaturgia da cena no Teatro de Grupo .....</b>	<b>113</b>
3.3.1 O texto, da apropriação à recriação .....	115
3.3.2 A cenografia .....	131
3.3.3 O figurino .....	135
3.3.4 A música .....	136
3.3.5 O jogo dos atores .....	138
<b>3.4 Fragmento inicial do Decameron .....</b>	<b>152</b>
3.4.1. O jogo antes da cena .....	152
3.4.2 O jogo da cena .....	153
3.4.3 Últimos depoimentos .....	157

**CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 159**

**REFERÊNCIAS ..... 161**

**ANEXOS ..... 170**

## O MUNDO NUMA CAIXA DE FÓSFOROS

Uma história que não esqueço. O ator francês Jean-Paul Belmondo, ainda um iniciante na carreira, estava sentado à mesa de um café, em Paris, quando um desconhecido se aproxima e desata a falar sobre um filme que desejava fazer. Convida-o a protagonizar o filme, mostrando-lhe o argumento – escrito numa caixa de fósforos! Jean-Paul aceitou. O cineasta era Jean-Luc Godard e o filme, *ACOSSADO*.<sup>1</sup>

História esta que me permite vislumbrar a possibilidade de sintetizar o projeto de uma vida em cento e poucas páginas. 21 anos numa caixa de fósforos.

Como penetrar na lógica do próprio caminho intelectual, quando é uma multiplicidade de desejos que direciona nossa prática? Artistas que somos, buscamos construir um objeto artístico e, na maioria das vezes, é na distância desse objeto que melhor refletimos sobre ele. Para Robert Lepage (apud CHAREST, 1998, p.28), criador canadense, no processo de criação aparecem primeiro as descobertas, depois o seu sentido:

Através do processo criativo, você está lutando e procurando e, num certo momento, você abre a porta, inventa uma cena, um movimento, uma imagem. Algumas vezes é bonito, mas então isso permanece na superfície, uma bela invenção, nada mais. Algumas vezes, sem se dar conta, você encontra algo que toca a platéia, e ainda uma coisa que pode transformar a platéia. Mas a gente não tem controle sobre isso. Picasso dizia que a tarefa de um artista é descobrir coisas e então decifrar o que elas são. O que é absolutamente verdadeiro. Pode haver uma grande abertura entre *intenção* e resultado. Muitas vezes os poetas escreverão uma rima, uma frase bonita, ou uma nova expressão, e somente posteriormente vão encontrar o que está escondido atrás delas. Nós temos que aprender a aceitar que o sentido vem a nós depois do fato.

---

<sup>1</sup> O cinema moderno começa em 1959, com *Acochado*, um dos filmes-chave da *Nouvelle Vague*, movimento que rejeitava o cinema tradicional e abraçava um estilo mais pessoal e experimental.

Neste momento de relacionar, compor, montar, colar cacos, recortar fragmentos, vou descobrindo novos sentidos nos fatos passados, nas descobertas, na trajetória.

Ao refletir sobre a minha prática, revejo que os meus desejos artísticos estiveram sempre direcionados para uma forma de fazer teatro que, segundo Maria Lúcia Pupo (apud DESGRANGES, 2006, p 12), reúne os princípios mais caros ao teatro contemporâneo: “a consciência do processo de criação, a ênfase no trabalho coletivo, a importância atribuída à pesquisa e a busca de novas relações com os espectadores”. É portanto no coletivo, e mais especialmente no teatro de grupo, que encontrei o campo fértil para a expressão das minhas potências. O teatro de grupo é o território do encontro e também o da fricção necessária para as idéias avançarem. É onde vejo acontecer com maior fluidez o compartilhamento de pensamentos, processos e práticas e a continuidade de um projeto poético comum.

Para Sylvia Fernandes (2006, p 8), no estudo do processo criativo de um artista, há princípios éticos e estéticos que são norteadores, que direcionam o fazer do artista. Esses princípios constituem o projeto poético do artista. O projeto poético é construído ao longo do processo. Aponta as questões que o mobilizam e o que este quer produzir com sua arte. É a marca singular daquele criador. Cada peça pode ter um sentido próprio, mas não é um projeto isolado, se encaixa no processo criativo geral daquele criador.

No caso do teatro de grupo, o projeto poético não se traduz apenas em espetáculos, mas em reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea, o seu país, o seu bairro e o cidadão ao seu lado no ônibus. Reflexões que vão gerar espetáculos, mas também ações que fomentam o pensamento crítico, a qualificação profissional, a formação de platéias, o intercâmbio artístico, a inclusão social, a atuação política e tantas outras. A organização do trabalho grupal é colaborativa, procura-se a horizontalidade nas relações e a responsabilidade coletiva na concepção do projeto estético e ideológico.

Por esse motivo, nesta dissertação, examino os processos criativos da *Cia. Stravaganza* a partir da ótica do teatro de grupo. Em Porto Alegre, 2009, 13 criadores tentam viver o teatro, de teatro. Então, é interessante saber quem éramos, onde estávamos, quem foram os nossos companheiros, os livros que lemos, ouvir algumas vozes que criam (ou criaram) este espaço de experiências. E também quem nos pegou pela mão e nos trouxe até aqui. Aqui, Porto Alegre, 2009.

No primeiro capítulo, traço o perfil dos grupos porto-alegrenses a partir das primeiras experiências teatrais amadoras, ligadas aos grêmios estudantis, passando pelas experiências fundamentais do *Teatro de Equipe*, *Teatro de Arena*, *Província*, *Teatro Vivo*, *Tear*, dos grupos de criação coletiva como o *Vende-se Sonhos*, *Faltou o João* e *Balaio de Gatos*, até o fim dos anos 80, quando em 1988, é criada a *Cia. Stravaganza*, motivo desta dissertação.

Num segundo momento, discorro sobre a noção contemporânea do teatro de grupo, o que passa necessariamente pela autoria comum do projeto estético e a coletivização dos processos criativos, pesquisa para a qual foram extremamente importantes os estudos de Rosyane Trotta, Silvia Fernandes, Silvana Garcia e André Carreira. Para o retrospecto do teatro gaúcho, imprescindíveis os trabalhos de Fernando Peixoto, Susana Kilpp, Lothar Hessel, Luciano Alabarse e Rafael Guimaraens, bem como a dissertação de mestrado de Humberto Vieira sobre as montagens brechtianas da encenadora Irene Brietzke com o *Teatro Vivo*.

O segundo capítulo versa sobre a *Cia. Stravaganza*, desde a criação do grupo, no ano de 1988, até a presente data. Reconheço que o grupo viveu quatro fases distintas, as quais chamo de jornadas, portanto são quatro jornadas. A idéia, neste capítulo, é dar voz aos criadores - que depõem sobre os diversos processos criativos vivenciados -, mas também à crítica teatral, que se faz presente através de extratos de seus comentários na imprensa diária. Os criadores que deram seus depoimentos para esta dissertação foram escolhidos ou porque ainda fazem parte do conjunto criador do grupo ou porque sua presença em determinado momento artístico da *Stravaganza* foi fundamental para a companhia. Os depoimentos foram enviados por e-mail.

Na primeira jornada (1988/1992), a *Stravaganza* se caracteriza pela criação da própria dramaturgia e por uma dedicação especial ao teatro infantil. A segunda jornada (1993/1998) principia com o espetáculo DECAMERON, que acaba por gerar no grupo o interesse pelo estudo da *commedia dell'arte*. O mergulho sobre a *commedia* dá existência à pesquisa sobre a linguagem da máscara. Esta fase, portanto, se caracteriza por experimentações com as máscaras da *commedia dell'arte* e com as máscaras expressivas, portanto um teatro popular, com algumas incursões para a rua.

A terceira jornada (1999/2002) principia com a conquista da sede própria – momento fundamental na história do grupo, que agora tem um espaço de experimentação. No Studio, investigamos o universo do palhaço, o teatro físico, os *fabulatori* (contadores de histórias) e voltamos ao teatro de rua. A quarta e última jornada (2003/2009) é marcada pela retomada do trabalho após uma grande perda. O grupo reforma o Studio Stravaganza e abre o espaço para apresentações públicas de leituras encenadas e espetáculos. A partir desse momento, a *Stravaganza* abandona o palco italiano e se envolve na criação de encenações e experimentos que exploram a arquitetura do Studio.

A terceira e a quarta jornadas são escritas sob o reconhecimento de que os caminhos da *Cia. Stravaganza*, a partir de seu espetáculo modelar<sup>2</sup> – o DECAMERON, se ampliaram sobremaneira. É a partir deste momento que, identificados com a corrente da “reteatralização”, trazemos para a vida do coletivo os pensamentos e práticas de criadores como Vsevolod Meyerhold e Jacques Copeau, além das técnicas atorais de mestres como Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. E, sequencialmente, Dario Fo, Ramón Griffero, Shakespeare. A intenção, aqui, é evidenciar quais provocações nos atravessaram e em que momentos, e que transformações trouxeram aos processos criativos do grupo.

O processo de criação do espetáculo DECAMERON, baseado na obra homônima de Giovanni Boccaccio, é abordado no terceiro capítulo, desde o

---

<sup>2</sup> Modelar para nós, do grupo, como descoberta. A partir do DECAMERON passamos a investigar mais profundamente a linguagem da máscara, trabalhando com a criação de imagens e a progressão visual nos espetáculos.

nascimento da idéia, as pesquisas iniciais, o desenvolvimento da concepção. Para estudar a dramaturgia da cena do espetáculo, parto de algumas perguntas sugeridas por Josette Féral: Quais são os pontos fundamentais da encenação? O que é mais forte: o texto, o jogo dos atores, a cenografia? Quais são os pontos que marcaram e seduziram o espectador? Em resposta a essas questões, apresento e desenvolvo um estudo sobre a criação dos seguintes elementos: texto (a recriação da obra literária para o teatro – aspecto a que dedico grande atenção pela grande influência que provocou na apropriação pelos atores do espírito boccacciano), cenografia, figurino, música e jogo dos atores. Concluo o capítulo com a descrição do fragmento inicial do DECAMERON, com o propósito de dar ao leitor desta dissertação uma idéia mais próxima do que pode ter sido este espetáculo em representação.

*A Cia. Teatro di Stravaganza* chega à maioria. Em Porto Alegre. São 21 espetáculos, 101 prêmios, inúmeros projetos, vivências. Hoje, são 6 peças em repertório, 13 artistas e mais um tanto de agregados que têm por território um belo espaço de criação: o Studio Stravaganza. É hora, então, de olhar pra trás, pois “o relato do processo mostra os caminhos trilhados e como as questões foram aprofundadas no decorrer do percurso” (FERNANDES, 2006, p 41).

Resgatar nossos processos é registrar a história do teatro gaúcho, tão abandonada pelo mercado editorial do centro do país que traça os “panoramas do teatro brasileiro”.

# 1. TEATRO DE GRUPO

## 1.1 Teatro de grupo em Porto Alegre

Na busca das idéias que residem no conceito contemporâneo de Teatro de Grupo, começo por fazer um breve recorte das principais experiências teatrais porto-alegrenses precursoras ou geradoras do teatro grupal que hoje se expande por todo o Rio Grande do Sul. Não se trata de um panorama completo da história dos coletivos da capital gaúcha, apenas de um retrospecto de alguns de seus principais representantes. Nessa retrospectiva, escolho dar ênfase à pesquisa sobre o *Grupo Faltou o João*, pois dele é oriundo Luiz Henrique Palese, fundador da *Cia. Teatro di Stravaganza*.

Na visão de Lothar Hessel em O TEATRO NO RIO GRANDE DO SUL, o teatro de moldes tradicionais no Brasil, renovou-se em 1938 no Rio de Janeiro (a capital de então) a partir de dois acontecimentos: a criação do *Teatro do Estudante* por Paschoal Carlos Magno e a criação do grupo *Os Comediantes*, o que veio a influir no teatro porto-alegrense, em paralelo ao trabalho de Renato Viana<sup>3</sup> que, ao radicar-se aqui em 1939, também contribuiu para o desenvolvimento das artes cênicas locais (HESSEL, 1999, p.40).

Inspirado no grupo de Paschoal Carlos Magno, o *Teatro do Estudante* foi criado em Porto Alegre em 1941, por Germano Bonow, Silvio Bonow e Jorge Bacellar, com o patrocínio da União Nacional de Estudantes. Segundo Dilmar Messias (2009, p.2):

O grupo contava com a simpatia e a freqüência da comunidade intelectual gaúcha, por fazer um teatro consistente em oposição ao teatro digestivo, das comédias açucaradas e dramalhões, que era comum na produção teatral da época. Um dos mais entusiasmados artistas do grupo, que se dividia entre a atuação, tradução de textos e cenografia era o grande ator brasileiro José Lewgoy, que usava o nome artístico de Samuel Legay. No grupo despontaram também nomes como o do ator Walmor Chagas, do historiador Guilhermino César, do crítico Cláudio Heemann e do diretor Fernando Peixoto.

---

<sup>3</sup> Ator, autor, diretor e empresário teatral carioca (1894-1953).

Em fins de 1954, após divergências e dissidências, o *Teatro do Estudante* se desfaz e seus integrantes geram três novos grupos: *Comédia da Província* (sob a direção de Silva Ferreira), *Teatro Universitário* (liderado por Antônio Abujamra) e *Clube de Teatro da Federação dos Estudantes Universitários do RS* (liderado por Cláudio Heemann). Dos três grupos, destaca-se o *Teatro Universitário*, cujo mentor – Abujamra – é diretor do Departamento de Teatro da UEE. Além da renovação do repertório e da criação de festivais, Abujamra faz campanha intensa, através da imprensa e junto à Universidade do Rio Grande do Sul, para a criação de um Curso de Arte Dramática, o que será uma realidade no ano de 1958. Segundo Peixoto (1993, p.94), também integrante do *Teatro Universitário*, tal movimento surgiu da

(...) necessidade que sentíamos todos de sistematização e aprofundamento do ensino teórico e urgência num mergulho mais decisivo na prática da interpretação cênica, instrumentos que nos pareciam indispensáveis para começar a pensar na hipótese de caminhar para um teatro profissional em Porto Alegre.

Uma das formas de luta do *Teatro Universitário*, além de contatos com políticos e universidade, era escrever muito sobre o assunto. No programa do espetáculo O MACACO DA VIZINHA (1957), de Joaquim Manuel de Macedo, Abujamra (apud PEIXOTO, 1993, p.94) insere o texto intitulado AINDA, A LUTA:

O Teatro Universitário da União Estadual de Estudantes é um grupo amador que há dois anos e meio vem lutando para a criação do Curso de Arte Dramática na Universidade do Estado. E os senhores dirigentes não nos dão nenhuma atenção. Nenhuma. (...)

Não é possível que tenhamos sempre que gritar que somente um teatro dentro da universidade é que virá, como complemento estético de educação, a nos colocar num nível elevado de criação artística. Isso não deve ser descuidado, senhores dirigentes; dêem-nos o curso para o próximo ano! E trabalhemos!

Em 1957, finalmente é estruturado o Curso de Arte Dramática ligado à Faculdade de Filosofia da UFRGS (as aulas iniciam em abril de 1958). Para a coordenação, é chamado o diretor italiano Ruggero Jacobbi. Jornalista, crítico literário, cineasta, foi diretor do Teatro Universitário de Roma (quando teve, entre

suas alunas, Giulietta Masina) e começou a carreira de encenador no Teatro das Artes. Ao lado de Luchino Visconti e Victor Pandolfi, Jacobbi foi eleito pela classe teatral italiana para dirigir a primeira companhia oficial depois do fascismo. No Brasil, participou da fundação do *Teatro de Arena de São Paulo* e empenhou-se na batalha por uma dramaturgia nacional e para abrir espaço para os encenadores brasileiros. Uma escolha perfeita para coordenar o CAD.

O ano de 1958 mostra-se fértil para o teatro. Vêm a Porto Alegre o *Teatro Cacilda Becker*, o elenco de Jaime Costa, duas companhias de teatro de revista do Rio de Janeiro e dezoito espetáculos locais estréiam. E, principalmente, data desse ano outra tentativa de estruturar uma companhia de teatro profissional na cidade (até então, todas frustradas): o *Teatro de Equipe*, fundado por Mario de Almeida, Paulo José, Paulo César Peréio e Milton Mattos. Desde a sua fundação, fazia parte do projeto do grupo ter um espaço próprio, conforme Paulo César Peréio (2003, p.135):

(...) Mário insistiu na tese que para a gente ter solidez, nitidez, visibilidade, não ter a mesma condição etérea de tantos outros grupos existentes, era necessário construir nosso teatro-sede. (...) Daí começaram os trabalhos de garimpar, de “picaretear”, de vender à cidade a idéia que Porto Alegre precisava de um teatro. Nossa idéia comoveu a cidade e eu acho que a própria cidade – a cidade de Porto Alegre – construiu o Teatro de Equipe. É claro que os agentes dessa vontade da população, da cidadania, fomos nós. Mas a cidade construiu o Equipe.

Em julho de 1960, numa casa totalmente reformada à Rua General Vitorino, 312, é inaugurada a sede do *Equipe*. Com uma sala de espetáculos para 116 espectadores, o Teatro de Equipe torna-se o centro cultural da cidade, onde a intelectualidade gaúcha se reúne para discutir arte e política.

Inspirado no *Teatro de Arena* de São Paulo, o trabalho do *Equipe* caracterizou-se por discutir a realidade do país e por um posicionamento político de esquerda. Em seus quatro anos de existência, encenou 11 espetáculos teatrais, com textos de dramaturgos como Beckett e Tennessee Williams, mas na grande maioria de autores brasileiros, como Artur de Azevedo, Edy Lima, Antônio Callado, Chico de Assis, entre outros. Dentre as montagens do *Equipe*, destaca-

se O DESPACHO, de Mário de Almeida. Segundo Almeida e Guimaraens (2003, p.74):

A peça pretendia, com as armas irreverentes da farsa e da sátira, revelar, com muito humor, toda a estrutura de uma sociedade na qual os valores eram, apenas, os valores dos poderosos. E, também, como esses poderosos podem fazer de um Zé da Silva qualquer um fantoche político, um Jânio da Silva, por exemplo. O espetáculo termina com o paradeiro do presidente da República (da peça) ignorado, rebelião em quartéis, toda uma situação pré-revolucionária e, inclusive, com as personagens anunciando que a próxima peça será uma revolução mesmo.

Estreada em 18 de julho de 1961, O DESPACHO continua em cartaz em agosto seguinte, quando a longa crise porque passa o Brasil culmina com a surpreendente renúncia do presidente Jânio Quadros, em 25 de agosto, antes de completar sete meses de governo. Imediatamente após a renúncia, os três ministros militares anunciam sua decisão de não permitir a posse do vice-presidente eleito João Goulart, em missão comercial na China. No Rio Grande do Sul, inicia o Movimento pela Legalidade, comandado por Leonel Brizola, que defende o cumprimento da constituição, sem concessões, e convoca o povo brasileiro a ir às ruas contra o golpe militar.

A sede do *Equipe* serve de QG do Movimento pela Legalidade. Lá foram produzidos cartazes, folhetos, textos para a mobilização da população, e o Hino da Legalidade, composto por Peréio e Lara de Lemos, serviu como prefixo musical da rede da legalidade que se espalhou pelo Brasil (MESSIAS, 2009).

Em 1962, Mário, Milton e Pereio, os diretores remanescentes do *Teatro de Equipe* (Paulo José já havia migrado para o centro do país), frente à crise financeira insustentável, decidem não continuar com um trabalho deficitário e paralisam as atividades do grupo. Fernando Peixoto (1993, p.335), em sua coluna da Folha da Tarde, em face da experiência frustrada do *Equipe*, reflete sobre a possibilidade de um teatro profissional em Porto Alegre:

Resolveram fazer um levantamento da situação econômica do Equipe, desde sua fundação. A análise resultou em fatos concretos, nada surpreendentes para quem conhece a realidade

econômica do teatro nacional: uma companhia profissional que pretenda ser estável, ou mesmo um conjunto semiprofissional de trabalho em ritmo profissional, preocupada com um nível artístico razoável, disposta a não conceder, não buscar o sucesso fácil do público, que, por deficiência de cultura ou formação, não vai além de textos primários e medíocres, é sempre deficitária quando não subvencionada (...).

A crise do Equipe vem confirmar dois pontos que já diversas vezes mencionei em críticas ou crônicas: o teatro precisa ser auxiliado pelo governo (o que acontece, ainda que de forma insuficiente e caótica, em São Paulo e no Rio); e aqui em Porto Alegre ninguém recebe auxílio.

Termina o *Equipe*, a excursão de O DESPACHO é cancelada. A casa da General Vitorino é devolvida aos proprietários e, depois de ficar fechada por três anos, em 1965 é reinaugurada como Teatro Experimental Álvaro Moreyra e passa a sediar o Instituto Estadual do Teatro. Depois de três anos, é fechada por falta de apoio oficial.

Em 1965, com o propósito de alcançar o profissionalismo e uma linha de trabalho definida - fazer teatro político -, Jairo de Andrade, Araci Esteves, Alba Rosa e Edviga Faleg, recém diplomados pelo Curso de Arte Dramática (CAD) da Ufrgs, criam o *GTI – Grupo de Teatro Independente*. Com A FARSA DA ESPOSA PERFEITA, de Edy Lima, o *GTI* circula durante um ano pelo interior do Rio Grande do Sul, antes de concentrar-se em Porto Alegre e montar, sucessivamente, mais cinco espetáculos.

Na capital, os espetáculos não conseguem ficar em cartaz por mais do que quatro dias, nos poucos teatros existentes. “O Salão de Atos da Universidade Federal e o Auditório Tasso Corrêa, do Instituto de Artes, restringiam-se exclusivamente aos estudantes. Restavam o São Pedro – na época, caindo aos pedaços – e o Álvaro Moreyra, da prefeitura.” (GUIMARAENS, 2007, p.11) A idéia fixa de que o *GTI* precisa de uma sala própria acompanha Jairo de Andrade quando sente um cheiro de esgoto que vem do porão de um edifício do viaduto Otávio Rocha. Ao reconhecer que a área degradada tem pelo menos uns 300 m<sup>2</sup> e que pode abrigar o seu teatro, mesmo sem dinheiro, faz uma proposta ao proprietário. Em suaves parcelas semestrais, concorda em pagar o valor pedido.

Com algumas dissidências e novos membros, os integrantes do *GTI* trabalham durante o dia nas mais diversas atividades, ensaiam à noite e depois do ensaio viram operários, para transformar o porão das escadarias da Av. Borges de Medeiros no futuro Teatro de Arena de Porto Alegre, o *TAPA*. A estréia exitosa é com *O SANTO INQUÉRITO*, de Dias Gomes, em outubro de 1967.

Em 1971, o *Arena* sofre uma grave crise financeira, pois Jairo de Andrade atrasara as semestralidades da compra do teatro e o proprietário entra com ação de despejo. É ainda neste início dos anos 70 que Marlise Saueressig se aproxima do grupo e, ao lado do então companheiro Jairo, passa a produzir, discutir os textos a serem encenados e a administrar o teatro. Em 1974, estréia como atriz em *À FLOR DA PELE*, de Consuelo de Castro, a peça que registrou o maior público da história do Teatro de Arena nos seus cinco anos de vida. Com o sucesso do espetáculo, Jairo e Marlise finalmente podem quitar a dívida do teatro, realizando o sonho da sede própria.

O *Teatro de Arena*, que já havia trazido diversos diretores brasileiros para suas montagens em Porto Alegre, como Luiz Carlos Arutin (*ARENA CONTA TIRADENTES*), José Rubens Siqueira (*À FLOR DA PELE*) e Aderbal Freire Filho (*CORPO A CORPO*), em 1975 opta pelo espanhol José Luiz Gómez para dirigir o próximo espetáculo: *MOCKINPOTT*, de Peter Weiss. Com elenco escolhido através de testes, ensaios de 15h por dia e cenas milimetricamente cronometradas por um diretor perfeccionista, *MOCKINPOTT* estréia em Porto Alegre com grande sucesso de crítica e logo depois sai em turnê por diversas capitais brasileiras. Em São Paulo, após proibida pela censura, é novamente liberada após grande campanha, e fica oito meses em cartaz com sucesso absoluto.

José Luiz Gómez (apud GUIMARAENS, 2007, p.120), antes de voltar à Europa, deixa registrado em entrevista ao *Correio do Povo*:

Quero deixar claro que a imprensa e a cidade de Porto Alegre não podem exigir atores e montagens de teatro profissional quando, na verdade, não existe infra-estrutura profissional, quando o Estado não ajuda suficientemente o teatro, quando os espectadores estão ausentes dos espetáculos, quando não há

técnicos que podem sobreviver aqui, quando não existe material mínimo para o trabalho.

Em 1977 o *Arena* sofre nova crise financeira, pois apesar do sucesso, MOCKINPOTT deixa uma dívida de R\$ 200.000,00.

A última produção de Jairo e Marlise para o Teatro de Arena, *CORDÉLIA BRASIL*, de Antônio Bivar, é também uma despedida. Quando a crise financeira chega ao limite, o casal se recolhe para o interior do Estado e se estabelece em Campo Bom, onde monta uma fábrica de brinquedos educativos.

O *Teatro de Arena*, com direção centrada em Jairo de Andrade (e a partir de 1971 do casal Jairo e Marlise), não foi exatamente o que hoje chamamos de teatro de grupo, já que cada produção contava com um elenco diferente, e poucas pessoas permaneciam de uma peça para outra. De qualquer forma, o projeto artístico e ideológico coerente que imprimiram à trajetória do *TAPA*, através de um repertório firme em sua intenção política, da busca por temas populares e autores brasileiros, dos cursos na linha de Boal, fez do *Arena* um espaço que, além de abrigar grupos e movimentos, marcou a cena local como o núcleo mais estável do período, sendo que a maior parte dos “teatreiros” porto-alegrenses transitou por ali.

Paralelamente ao *Teatro de Arena*, o *Grupo de Teatro Província* “realiza um trabalho de pesquisa estética de resultados significativos, trocando paulatinamente o discurso engajado e verbal vigente, por uma linguagem gestual e poética, sofrendo assim, certa discriminação dos setores mais radicais” (MESSIAS, 2009, p.4).

Era inevitável a comparação, já que os dois grupos eram os mais importantes da época. Para Luiz Paulo Vasconcellos, se a ação do *Arena* recaía mais sobre a política, com preocupação menor sobre a estética, já o *Província* expunha uma estética que, às vezes, aproximava-se do esteticismo (GUIMARAENS,

2007). A essa simplificação, Luís Artur Nunes<sup>4</sup> (apud GUIMARAENS, 2007, p.88) responde com vigor:

O *Província* tinha certamente uma proposta experimental de linguagem cênica. Mas havia um tipo de engajamento também, não especificamente na questão política 'da hora', mas na tentativa de traduzir uma visão crítica em relação à sociedade, aos costumes, comportamentos... Convém não esquecer que a década de 70 caracterizou-se por um questionamento e uma busca de renovação dos comportamentos.

O *Grupo de Teatro Província* surge em 1970, com a proposta de fazer um teatro profissional de qualidade, e reúne professores do DAD<sup>5</sup> e alunos mais adiantados. Do núcleo original participaram os professores Luiz Paulo Vasconcellos e Gerd Bornheim (ambos se afastaram em seguida), Lígia Viana Barbosa e Maria Helena Lopes. Os alunos mais adiantados eram Luís Artur Nunes, Graça Nunes, José Ronaldo Faleiro, Carlos Carvalho e Maria Luiza Martini (MODINGER, 2006, p.45).

Entre 1970 e 1971, o *Província* encena quatro espetáculos, todos com textos de autores estrangeiros: Peter Schaffer (OLHO VIVO E LÍNGUA PRESA), Harold Pinter (O AMANTE), Shakespeare (SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO) e Jean Anouilh (O BAILE DOS LADRÕES). Após crises internas e dissidências, numa segunda fase, o grupo passa a ser composto pelos remanescentes Luís Artur, Graça, Maria Luiza e Faleiro, mais Susana Saldanha, Beto Ruas, Haydée Porto, Nara Keiserman, Cecília Niesenblath, Arines Íbias e Isabel Íbias, todos também oriundos do DAD – Departamento de Arte Dramática.

A segunda fase do *Província*, com a nova formação, principia com o curso TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DO TEATRO: STANISLAVSKI, BRECHT E GROTOWSKI, em 1971, onde os alunos participam de improvisações e discutem as propostas teatrais em pauta. Relacionando teoria e prática, o curso termina com a apresentação de três experimentações cênicas: Maria Luiza Martini dirige uma

---

<sup>4</sup> Em 2009, a grafia utilizada por Nunes é Luís Artur Nunes, que é a qual sigo nesta dissertação. Anteriormente, a grafia era Luiz Arthur Nunes.

<sup>5</sup> O Curso de Arte Dramática (CAD), com a reforma universitária, em 1968 integra o Instituto de Artes e passa a chamar-se Departamento de Arte Dramática (DAD).

adaptação de um conto de Tchekov, a partir das propostas de Stanislavski; Keiserman dirige uma cena de Brecht; e Faleiro, uma experimentação a partir do ideário de Grotowski.

No momento seguinte, o *Província* parte para a criação coletiva, com ERA UMA VEZ UMA FAMÍLIA MUITO FAMÍLIA, ERA UMA VEZ UMA FAMÍLIA QUE DISSE NÃO (1972), com direção também coletiva. Sobre a montagem, nas palavras de Susana Kilpp (1996, p.55), o rompimento da distância palco-platéia, mas através da delicadeza:

A platéia foi colocada no palco, junto com os atores. Os atores entrevistavam a platéia e se relacionavam com ela com a intenção de cativá-la, de torná-la participante do espetáculo – como uma coisa voluntária e prazerosa, porque o *Província* não admitia agredir o público.

Em FUENTEOVEJUNA, de Lope de Veja (1973), o grupo decide dirigir coletivamente um texto pré-existente, o que demanda tempo e muita discussão teórica até chegar a uma concepção unitária do espetáculo. Insatisfeitos com o resultado, o grupo decide inverter a situação. O próximo texto será assinado por todos e dirigido por Luís Artur Nunes: ESTA NOITE ARRANQUE A MÁSCARA DA FACE E IMPROVISE (1973/1974). Com este espetáculo, começa a terceira fase do grupo. Com texto criado a partir de um roteiro e personagens definidos e situações improvisadas pelo grupo sob a coordenação de Luís Artur, ESTA NOITE ARRANQUE A MÁSCARA DA FACE E IMPROVISE resulta num grande sucesso.

A partir daí, o grupo funciona com um núcleo fixo, mas convida outros atores e diretores para trabalhar. Maria Helena Lopes dirige BRECHT EM CÂMARA (1974), Haydée Porto dirige O NOVIÇO, de Martins Pena (1975) e Luís Artur, SARAU DAS NOVE ÀS ONZE (1976), um roteiro de diversos autores com organização do diretor e Caio Fernando Abreu. Segundo Kilpp (1996, p.56), era de Luís Artur Nunes a autoria do projeto: “O *Província* havia sido convidado a executá-lo, caracterizando bem o esgotamento das propostas anteriores”.

Mais duas produções ainda são encenadas pelo *Província*: HISTÓRIAS DO BICHO HOMEM, com direção de Beto Ruas (1978) e A TRAJETÓRIA, dirigido por Arines Íbias (1979). O grupo termina em 79, mas grande parte de seus

integrantes continuam ativos no cenário teatral, a maioria em Porto Alegre, outros no Rio de Janeiro (Luís Artur Nunes, Susana Saldanha e Nara Keiserman).

Com uma existência de praticamente dez anos, o *Província* tem a sua relevância ressaltada pela pesquisa continuada de linguagens teatrais, com o que permanece na história do teatro porto-alegrense como um grupo que investiu na modernidade, oferecendo à cidade uma versão de contracultura, defendendo a imaginação e a criatividade (MARTINI, 2009).

Em 1971 forma-se, no Teatro de Arena, o *Grupo de Teatro Jornal*. A convite de Jairo de Andrade, a diretora carioca Ana Maria Taborda coordena o projeto, arregimentando os demais integrantes no meio universitário e dividindo a coordenação política com o DCE – Diretório Central de Estudantes da UFRGS. Na primeira edição, as notícias teatralizadas trazem os temas da pena de morte e o artigo 477, editado pela ditadura militar, que proibia a atividade política no meio estudantil. Sucesso entre os estudantes, o TEATRO JORNAL percorre as faculdades. Mas, após divergências entre o *Arena* e o *Grupo de Teatro Jornal*, o grupo de Ana Maria Taborda se afasta do *Arena*. A segunda edição do TEATRO JORNAL estréia no meio estudantil e logo depois é censurada. A terceira edição também é proibida pela censura. A quarta edição não é apresentada à Censura e circula quase clandestinamente em entidades estudantis do Interior e de Santa Catarina.

Com apenas dois anos de existência, desfaz-se o *Grupo de Teatro Jornal*. No entanto, alguns remanescentes formam o *Grupo Gral-Porto Alegre*, criado em 73, com um projeto de teatro popular. Ana Maria Taborda é a única com formação teatral no grupo, que inclui profissionais liberais que têm a maior parte de seu tempo ocupada com outras atividades. O primeiro espetáculo do *Gral* é *A REVOLUÇÃO DOS BEATOS*, de Dias Gomes (1974), e com ele reafirmam a opção pelo teatro amador.

Embora a proposta coletiva do *Gral* não questionasse a autoria do texto ou a direção, as decisões eram realmente grupais, como informa Kilpp (1996, p.61):

Mas passava [a proposta coletiva], isso sim, pela tomada de decisões, pela discussão de qual texto montar, de que

encaminhamento dar ao espetáculo, e pela execução das tarefas produtivas, com o aproveitamento das potencialidades existentes para uma ou outra atividade executiva. Montar e desmontar cenários, divulgar o espetáculo e vender ingressos, quando era o caso, eram, no entanto, da responsabilidade de todos.

Após a saída de membros do grupo, os remanescentes escolhem os novos membros através de seleção – técnica e ideológica – o que dá nascimento a dois espetáculos: A MORATÓRIA, de Jorge de Andrade, e O FABULÁRIO DE KENMYDERA, criação coletiva com assinatura do texto de Ana Maria Taborda.

O grupo se divide em dois: o *Gral* fica com a proposta popular e um novo projeto dá origem ao *Ex-Núcleo de Trabalho Alternativa*. O *Gral* monta ainda dois espetáculos, CIRANDAS de Suzana Kilpp, direção de Clarice Castilhos (1976) e QUE BOM QUE ISSO NÃO É COMIGO, de Celso B. dos Anjos, direção coletiva (1977).

O *Ex-Núcleo de Trabalho Alternativa* altera os rumos do projeto que lhe deu origem e se define por um teatro para a classe média, adotando a irreverência e “afirmando cada vez mais uma política da existência e uma política comportamental intimamente relacionadas com uma política social” (KILPP, 1996, p.62).

Entre os espetáculos do *Alternativa*, RETOMANDO A PALAVRA, roteiro poético de diversos autores, assinado e dirigido por Ana Maria Taborda (1976), o MATADOURO, texto e direção de Ana Maria e O EXERCÍCIO, de John Lewis Carline (1977). Mas o espetáculo que é referência do *Alternativa* é A MORTA, de Oswald de Andrade, de 1977, “(...) um espetáculo corrosivo, agressivo para o público” (KILPP, 1996, p.63).

Além dos espetáculos, o projeto do *Alternativa* envolve a edição de jornal com críticas de teatro, literatura e cinema, distribuídos nos teatros e enviados aos

sócios<sup>6</sup>, a promoção de leituras dramáticas e a produção de eventos em diversas áreas artísticas.

Com um núcleo permanente mas grande trânsito de pessoas, o *Ex-Núcleo de Trabalho Alternativo*, segundo Susana Kilpp, “É ainda um projeto de grupo e de teatro, mas que nega os limites estreitos normalmente estabelecidos pela sociedade para um e outro” (KILPP, 1996, p.65).

Em 1979, com *RETOMANDO TUDO*, um roteiro poético de diversos autores assinado e dirigido por Ana Maria, o grupo encerra suas atividades.

Em 1977, novamente o *Teatro de Arena de Porto Alegre* quer retomar os cursos e um trabalho amador, trazendo “sangue novo” ao espaço. Desta vez, Luciano Alabarse, João Pedro Gil, Carlos Cunha e Augusto Hernandez (todos recém-formados no DAD) são chamados para coordenar o projeto do *GREMIO DRAMÁTICO AÇORES (GDA)*, ao lado de Jairo e Marlise.

Após um chamamento público ao qual comparecem 150 pessoas, são realizados três cursos paralelos que concluem com três espetáculos: *UM EDIFÍCIO CHAMADO 200*, de Paulo Pontes com direção de João Pedro Gil, *O HOMEM QUE ENGANOU O DIABO E AINDA PEDIU O TROCO*, de Luiz Gutemberg, dirigida por Carlos Cunha, e *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*, de Gianfrancesco Guarnieri e direção de Guto Hernandez.

A partir desse primeiro momento, o projeto passa a ser coordenado apenas por Luciano Alabarse, com um único grupo de atores. Todos os espetáculos vindouros têm a direção de Luciano: *OS DRAGÕES DO 31º DIA*, adaptação de um texto de Luiz Fernando Emediato (1978), *O EVANGELHO SEGUNDO ZEBEDEU*, de César Vieira (1978) e *A LATA DE LIXO DA HISTÓRIA*, adaptação de Roberto Schwarz do conto *O ALIENISTA* de Machado de Assis, em recriação do grupo. Este último inaugurou a Sala Qorpo Santo do Arena, cujo espaço cênico não era delimitado

---

<sup>6</sup> O *Ex-Núcleo Alternativa* possuía um sistema de sócios, que recolhiam para o grupo, mensalmente, uma importância em dinheiro que lhes dava livre acesso a qualquer evento promovido pelo grupo.

em relação ao público. A LATA fez temporada de sucesso, mantendo casa lotada em todas as apresentações. Kilpp (1996, p.69) comenta o espetáculo:

Pelo texto, pela montagem, pelo ambiente, o espetáculo (...) era de uma violência particularmente perturbadora, com um forte componente desestabilizador, e gerou reações muito polêmicas e controvertidas por parte do público e da crítica.

Com base na antipsiquiatria e na abordagem de temas malditos, como o homossexualismo, a loucura e os clássicos comportamentos desviantes, A LATA lançou uma linha de teatro em Porto Alegre que, em sua continuidade pelo *Descascando o Abacaxi*, não teve a mesma contundência, diluindo a si própria. Porém, abriu espaço para essas questões na cidade, mesmo que acabassem recebendo um tratamento superficial e mais convencional.<sup>7</sup>

Para Carlos Cunha (apud GUIMARAENS, 2007, p.140), a formação de uma nova geração de atores foi o fato mais importante gerado no *Grêmio Dramático Açores*: “Foram as pessoas que iriam nutrir os grupos teatrais que se formariam em Porto Alegre nos anos seguintes.” Participaram do *Açores* os atores Mauro Soares, Angel Palomero, Vera Karam, Cleide Fayad, Marta Biavaschi, Pedro Santos, Luis Eduardo Achuti, Júlio Reny, Narcísio Rosso, Marco Antônio Sório, Gilberto Gawronski, Java Bonamigo, Sérgio Lulkin, Rebeca Litvin, Mirna Spritzer e Carlos Freire, entre outros.

Após A LATA DE LIXO DA HISTÓRIA, o grupo se desfaz e seus integrantes se dividem em dois outros projetos: os grupos *Descascando o Abacaxi* (que vai aparecer em 1981, sob a direção de Luciano Alabarse) e *Vende-se Sonhos*, do qual falaremos a seguir.

Depois de tantas experiências de criação e manutenção de grupos teatrais, é criado, no fim dos anos 70, mais precisamente em 1978, o grupo que vai permanecer na história da cidade de Porto Alegre até hoje: o *Ói Nós Aqui*

---

<sup>7</sup> Segundo Kilpp: “A superficialidade a que me refiro não se reporta ao tratamento dado ao texto, mas à superficialidade do projeto, que aparece na forma de abordar os temas malditos, de estabelecer relações desviantes, de não romper com os limites formais com a mesma contundência do anúncio da inconformidade. Nesse sentido, pode-se dizer que é um projeto que simpatiza mas não se filia, que não adota as propostas que difunde – e este talvez seja, na verdade, o projeto que Luciano levou com o *Açores* e, depois, com o *Descascando o Abacaxi*” (Kilpp, 1996, p.70).

*Traveiz*. A própria escolha do nome, segundo Cláudio Heemann (apud ALENCAR, 1997, p.29), já preconizava as propostas do coletivo: “O nome do conjunto em grafia propositadamente iletrada era um aviso de que o grupo se propunha a tomar atitudes inusitadas e contestadoras”.

O *Ói Nóis* foi criado em 31 de março, como alusão direta ao golpe militar, por Paulo Flores e Rafael Baião – ex-alunos do Curso de Arte Dramática da UFRGS - e Júlio Zanotta, escritor. Insatisfeito com o teatro feito na cidade e com a situação política na época, o grupo busca fazer um teatro que atinja o público não só pela via intelectual, mas também pela sensorial, que dissolva os limites da relação palco e platéia e procure uma forma não naturalista e autêntica como forma de rebelião (BRITTO, 2008, p.22). Após o aluguel de um espaço próprio, lá estréiam o primeiro espetáculo, *A DIVINA PROPORÇÃO E A FELICIDADE NÃO ESPERNEIA, PATATI, PATATÁ* (1978), ambas de Júlio Zanotta, com uma linguagem grotesca, surrealista e exacerbada. Num cenário coberto por lixo, cercado por arame farpado, onde os atores se movimentam, o local que resta para os espectadores é um espaço estreito entre a parede de pedras pontiagudas e o arame. O espetáculo cria polêmica entre a crítica teatral e o público, que se sente agredido.

Em abril, alguns espectadores são presos ao sair de um show no teatro e, pouco tempo mais tarde, Paulo Flores é intimado a comparecer à delegacia para prestar esclarecimentos. Em maio, o teatro é interditado, sob a alegação de falta de condições de segurança. Após campanha de mobilização e algumas reformas, o teatro é reaberto, mas parte do grupo original, por pressões financeiras e políticas, já se desarticulou. Os remanescentes realizam uma oficina para incorporar novos membros e montam *A BICICLETA DO CONDENADO*, de Fernando Arrabal. Em 1979, encenam *ENSAIO SELVAGEM*, de José Vicente, *O SENTIDO DO CORPO*, *performance* quase sem palavras, e *O REI JÁ ERA PARARÁ TIM BUM*, baseado em texto chileno do grupo *Aleph* e criação coletiva de Paulo Flores, Jussemar Wess e Adauto Ferreira. Com *O REI JÁ ERA*, pela primeira vez o *Oi Nóis* se apresenta em espaços abertos. Em 1980, o grupo estréia *ANANKE, A LUTA PELA VIDA* em um teatro particular da cidade (pois a antiga sede é repassada para Júlio Zanotta, por falta de condições financeiras).

Desde suas origens, já se pode ver que o trabalho do *Ói Nós* mistura tendências e escolas, conforme esclarece Santos (2004, p.142):

Fundamentalmente herdeiro da teoria de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade, a pesquisa do grupo utiliza Arrabal e o Teatro Pânico como referência, além de certos princípios do Teatro Antropológico de Eugenio Barba, num processo criativo muito próximo ao teatro de vivência que se desenvolveu desde a década de 60 na Europa e EUA, que ao mesmo tempo em que exercia uma feroz crítica social, confrontava fisicamente os limites da arte da vanguarda.

Para o *Ói Nós Aqui Traveiz*, o teatro é um lugar de invenção e experimentação, mas também um meio de transformação, de mudança de mentalidades, em nível social e também individual. Nas décadas seguintes, o grupo vai desenvolver o seu teatro em duas esferas: teatro de rua e teatro de vivência.<sup>8</sup>

### **Deu pra ti, anos 70**

Em fins dos anos 70, existe a perspectiva da abertura política e, com ela, a produção cultural brasileira, antes limitada pela censura, encontra novos caminhos. Com a redemocratização, o que era ilegal e proibido durante o regime volta à cena: há uma retomada da vida coletiva nos espaços públicos da cidade, como ruas, parques, associações, sindicatos, bares.

É neste período, afirma Sandra Pesavento (1991, p.114), que “em Porto Alegre começa o movimento local DEU PRA TI ANOS 70, que comemorava o fim da década. A geração que cresceram com o AI-5 e os deserdados dos anos 60 e 70 reclamavam um outro país e uma outra cidade em seus sonhos”.

Originalmente título de um show do músico Nei Lisboa e, num segundo momento, do filme Super-8 de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, a expressão DEU PRA TI ANOS 70 situa esta retomada da vida social e política da cidade de Porto

---

<sup>8</sup> Teatro de vivência, o ato ritual como comunhão, no sentido de experiência partilhada, em que o espectador torna-se participante da cerimônia, uma celebração em que atores e público partilham de uma experiência comum em relação às inquietações do “espírito da época”. (SANTOS, 2004, p.183)

Alegre dos anos 80. Mostra ainda “o descontentamento de toda uma geração, na época com vinte e poucos anos, com a situação social e cultural do país e a esperança que nutriam com as alterações que o fim da década trazia para o panorama da vida nacional” (REIS, 2000, p.8).

Neste momento, a Faculdade de Artes Cênicas é um centro importante para onde convergem aqueles que querem trabalhar com teatro, mas também fazer parte de um grupo é igualmente importante. Os grupos são centros de experimentação onde as pessoas podem se reunir em volta de um projeto comum e aprender na prática a forma de realização de um espetáculo teatral. Nesse sentido, pertencer a um grupo é também relevante para a formação no fazer teatral.

No final dos anos setenta e início dos oitenta, existiam basicamente dois tipos de grupo de teatro em Porto Alegre: os grupos de criação coletiva, influenciados pelo método do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, onde havia uma grande divisão de tarefas e a Produção era coletiva, ‘cooperativada’; e grupos que funcionavam num formato considerado um pouco mais ‘tradicional’, trabalhando com textos de autores teatrais, com uma ou mais figuras centrais na direção ou condução dos trabalhos. As origens de todos os grupos era usualmente o próprio DAD, mas no caso dos grupos que não eram de criação coletiva, geralmente havia a figura de algum professor do departamento nessa função de coordenação (REIS, 2000, p.126).

Os grupos considerados um pouco mais “tradicional” são o *Teatro Vivo* e o *Tear*, em que a direção dos espetáculos é assinada por Irene Brietzke e Maria Helena Lopes, respectivamente, ambas professoras do DAD na época, e os grupos de criação coletiva são o *Vende-se Sonhos* e o *Faltou o João* e, mais adiante, o *Do Jeito Que Dá* e a *Cia. Tragicômica Balaio de Gatos*. O *Ói Nós Aqui Traveiz*, já introduzido anteriormente também é adepto da criação coletiva, mas com proposta bastante diferenciada.

Tanto o *Teatro Vivo* como o *Tear* surgem do grupo *Teatro da Terra*, formado para a encenação de *O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÊS*, de Bertolt Brecht (1978). A direção é de Irene Brietzke, que considera esta peça ideal para iniciar um trabalho de grupo:

(...) para iniciar um grupo e alicerçar uma estrutura grupal, uma estrutura coletiva, inclusive de produção coletiva, de divulgação coletiva, essa era dentro de todas as comédias do Brecht a que mais se adaptava. Por que? Porque ela não tem protagonistas, até pode se dizer que, por uma estrutura dramática, os protagonistas sejam os noivos, mas em termos de quadro social, em termos de possibilidade de atuação, de equilíbrio, de distribuição, de importância de funções no espetáculo, são iguais, são exatamente iguais. Então, é a peça ideal pra fundação de um grupo, onde se queria uma estrutura socializada (BRIETZKE apud VIEIRA, 2009, p.14).

O espetáculo, estreado no Teatro do DAD (hoje Sala Alziro Azevedo) tem grande repercussão junto ao público e à crítica, mas o grupo tem uma cisão durante a temporada e Irene, Denize Barella, Mirna Spritzer e Antonio Carlos Brunet saem do CASAMENTO... para formar o *Teatro Vivo*.

Criado em 1979, o *Teatro Vivo* é um dos grupos de vida mais longa no teatro porto-alegrense, com uma trajetória de 22 anos, marcada por encenações plenas de humor ácido, onde o tom da encenação abrange o escracho, o deboche, a ironia e a irreverência. A presença marcante da música é relevante na trajetória do grupo, que se envolve numa pesquisa aprofundada do universo de Bertolt Brecht transposto para a realidade brasileira contemporânea.

O *Teatro Vivo* estréia com PRAÇA DE RETALHOS, de Carlos Mecení (1979) e, no mesmo ano, encena FRANKIE, FRANKIE, FRANKENSTEIN, espetáculo mudo livremente inspirado na novela de Mary Shelley, e que segue a linha de um teatro coreográfico, poético.

A partir de 1980, o grupo dedica-se a diversas encenações da obra de Bertolt Brecht: SALÃO GRENÁ (1980), HAPPY END (1981), O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES (1984), MAHAGONNY (1984), UM HOMEM É UM HOMEM (1994) e NOITE BRECHT (1998). Segundo o verbete do Instituto Itaú Cultural (2008, p.1), disponível na Internet, a pesquisa e o trabalho contínuo do *Teatro Vivo* sobre a obra brechtiana termina por configurar a base estética do grupo:

A leitura particular pelo *Teatro Vivo* da obra brechtiana torna-se a base estética do grupo, um modo de pensar o teatro e sua inserção transformadora. Esse tratamento compreende, entre

outros aspectos, o teatro como espaço para a diversão, em que a música cantada por um ator deve ser trabalhada de forma diferente da que seria feita por um cantor e, sobretudo, que o estranhamento não pressuponha a frieza do ator.

Em 1982, o *Teatro Vivo* traz à cena Oswald de Andrade, com O REI DA VELA. Sobre a encenação, o crítico Cláudio Heemann (1982, p.5) comenta que a diretora Irene Brietzke “transformou a composição de Oswald num roteiro, esbelto e direto, fiel à própria medula sem falsear o pensamento e as colocações do autor. Na medida certa do simbólico e racional, debochado e assustador, lúdico e penetrante”.

O *Teatro Vivo* monta ainda duas peças de Naum Alves de Souza, NO NATAL A GENTE VEM TE BUSCAR e A AURORA DA MINHA VIDA, a comédia de Flávio de Souza PARENTES ENTRE PARÊNTESES e PEER GYNT, de Henrik Ibsen, espetáculo que se revela destoante das montagens anteriores por fugir ao clima irônico e debochado da maioria dos espetáculos e que exprime a maturidade do grupo na busca de novos caminhos expressivos.

Em 1986 o *Teatro Vivo* convida Luís Artur Nunes para dirigir A MALDIÇÃO DO VALE NEGRO, melodrama do diretor em parceria com Caio Fernando Abreu, e, num segundo momento, tem como diretora convidada Miriam Amaral, que encena ONDE ESTÃO OS MEUS ÓCULOS?, de Karl Valentin (1990).

Já o grupo *Tear* que, como o *Teatro Vivo*, se forma a partir da experiência do *Teatro da Terra*, começa suas atividades em 1980 com a proposta de criar espetáculos com base na investigação de linguagens cênicas e estilos de interpretação. Com um forte enfoque na preparação do ator, a diretora Maria Helena Lopes tem a improvisação como base para a criação e a formação continuada.

O primeiro espetáculo, QUEM MANDA NA BANDA (1981), construído a partir de improvisações, recria o universo infantil num trabalho minucioso de atuação. No ano seguinte, o *Tear* traz o mundo dos catadores de lixo apresentado através da linguagem do clown em OS REIS VAGABUNDOS, novamente uma criação dos atores

que improvisaram em experimentos coordenados pela direção. O espetáculo viaja pelo projeto MAMBEMBÃO/1983 por várias capitais brasileiras, e a repercussão alcançada permite que retorne à capital paulista para uma temporada no Sesc Pompéia, onde reúne críticas que confirmam a importância do grupo, por sua pesquisa de linguagem cênica, no cenário nacional.

Em 1984, o *Tear* mostra a sua versão da obra CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA, de Gabriel Garcia Marques, batizada de CRÔNICA DA CIDADE PEQUENA. O espetáculo cumpre também apresentações no centro do país e dá a Maria Helena Lopes o Troféu Mambembe na categoria especial, concedido pelo Inacen/MinC aos melhores espetáculos da temporada teatral paulista de 1985, e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, como melhor autora em teatro adulto.

Inspirado em Eduardo Galeano, o *Tear* apresenta, em 1987, O IMPÉRIO DA COBIÇA. Em 1988, sob a direção de Maria Helena Lopes e junto à Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro, encena a ópera LA SERVA PADRONA, com regência de José Pedro Boéssio.

Em PARTITURAS – OS ATOS, AS PALAVRAS E AS METÁFORAS (1990), o grupo mergulha numa pesquisa onde a palavra não é tanto um elemento significante, mas uma sonoridade complementar da tensão emocional. E, em 1992, com KALLDEWEY – A FARSA DO CONVIDADO OBSCENO (1992), o *Tear*, que até então trazia à cena criações próprias ou baseadas em obras da literatura universal, invade um território ainda inexplorado, a montagem do texto dramático contemporâneo de Botho Strauss.

Depois de um momento de afastamento, o *Tear* retorna à cena com o projeto PARA VIVER O TEATRO: ESPAÇOS POSSÍVEIS, onde a criação é resultante da maneira como os atores ocupam determinados espaços não teatrais para as suas performances. O espetáculo é SHAKEXPERIENCE, apresentado no Mercado Público em 1998.

O último espetáculo – SOLOS EM CENA - traz o ator Sérgio Lulkin, sob a direção de Maria Helena Lopes, desdobrando-se em três personagens, com texto elaborado através de improvisações mesclado com fragmentos de textos literários.

Os grupos que adotam a criação coletiva surgem em fins da década de 70 ou início de 80. Dentre eles, o grupo *Faltou o João*, formado no Colégio Sinodal em São Leopoldo, em 1978. Luiz Henrique Palese, fundador da *Stravaganza*, dá seus primeiros passos, no teatro, com o *Faltou o João*:

Tenho um amigo de muitos anos, o Paulo Ganz. Ele morava com algumas pessoas que faziam teatro. Tinham um grupo formado no Sinodal: o Werner Schunemann, Rudi Lageman, Normélio Krampe, Monica Schmiedt, era esse o grupo. Conhecia o Ganz, freqüentava a casa deles e era muito curioso pela coisa, gostava de escrever e de ter uma imagem associada a isso. Fazia quadrinhos quando era jovem (risos). Gostava de fazer essa brincadeira, escrever e formar uma imagem com isso. Era interessante começar a assistir esses espetáculos de teatro. Como fazia o curso de Artes Plásticas e eles precisavam de alguém para dar uma ajeitada visual nas coisas que estavam fazendo, porque não tinham ninguém com essa habilidade especial, fui e comecei a fazer essas coisas, montar cenário, dar palpite em figurino. Como era o único trouxe que não tinha medo de levar choque, também comecei a fazer iluminação, uma outra maneira de trabalhar o visual do espetáculo. Comecei a participar dos jogos, a achar interessante a história. (...) Era um grupo mesmo, se manteve, com uma proposta de direção coletiva. Criação coletiva, direção coletiva, tudo coletivo. Comecei a achar interessante e continuei fazendo. Isso foi por volta de 1979 (ALABARSE, 2000, p.14).

O *Faltou o João* rompe com a idéia de que os grupos de criação coletiva tendem a falar somente sobre as suas próprias histórias, a sua vida. As primeiras criações do grupo, como DANÇA LENTA NO LOCAL DO CRIME, de William Hanley, a leitura dramática de O SENHOR BOA PESSOA E OS INCENDIÁRIOS, de Max Frisch e a trabalho de criação coletiva sobre o conto ERÊNDIRA, de Gabriel Garcia Márquez confirmam a busca de referências na dramaturgia e literatura universais como ponto de partida e inspiração para um trabalho original de recriação, ou releitura, das obras. Conforme Palese (ALABARSE, 2000, p.18):

O *Faltou o João* era um grupo de pessoas que gostavam de teatro, procuravam ler o máximo sobre teatro, procuram se informar o máximo possível. Embora não fôssemos intelectuais de devorar quarenta livros por mês, a gente procurava ler tudo que aparecia e até tinha menos informação circulando naquela época, mas tínhamos um tesão maior de chegar e fazer: “tá, isso a gente não sabe. Vamos ter que inventar!” Não sabíamos fazer iluminação nas primeiras peças, “bom, tem um spot, o spot vai daqui para lá, a luz é um facho... daqui para lá é mais interessante do que de lá para cá.” Aí, a gente foi aprendendo. Não havia livros de iluminação para a gente consultar. Não existiam cursos de iluminação; existiam dois ou três iluminadores. O Acir<sup>9</sup> deu um monte de toques a primeira vez que a gente entrou no Teatro Renascença.

Tendo o grupo como lugar de invenção e formação teatral, o *Faltou o João* desenvolve um trabalho em que o humor e a irreverência são a sua marca registrada, como se pode ver no currículo artístico do grupo, encontrado no programa da peça PRISCAS ERAS, que estreou em Porto Alegre em outubro de 1982:

#### O GRUPO FALTOU O JOÃO ATRAVÉS DA HISTÓRIA

- 2 ou 3 mil A.C.: - ministramos curso de teatro a alguns gregos principiantes na arte.
- 33 D.C.: - cobertura (em Super-8) da crucificação do Jota Cristo. Era para ser um documentário-pornô (devido aos costumes da época), mas as dublagens ficaram péssimas. Aí adquirimos o know-how de carregar equipamentos morro acima, abaixo de chuva.
- maio/78: - já devidamente reencarnados, alguns desocupados fundam um grupo.
- dois dias depois: - surge o nome e os céus tremem: Grupo Faltou o João.
- ainda setembro: - Grupo promove o Encontro Aberto de Teatro, em São Leopoldo.
- 2 dias depois: - “fecham” o EATE. A partir daí, o grupo se desvincula de apoios oficiais e patrocínios de qualquer entidade.

---

<sup>9</sup> João Acir, um dos mais talentosos e reconhecidos iluminadores brasileiros, tendo trabalhado em quase todas as grandes companhias nacionais. Paralelamente à sua carreira de criador da iluminação de espetáculos, foi Diretor Técnico de diversos teatros, dentre eles o Theatro São Pedro e o Teatro Bruno Kiefer da Casa de Cultura Mário Quintana..

- março/79: - leitura dramática: “O Senhor Boa Pessoa e os Incendiários” de Max Frisch.
- outubro/79: - estréia “Força: Os Fortes”, de Werner Schunemann. Montagem e direção coletivas.
- fevereiro/80: - início dos trabalhos com “Erêndira”, adaptação do conto de Gabriel Garcia Márquez (que previsão, hein?). Criação, direção e montagem coletivas.
- durante 80: - participação nos filmes “Deu pra ti anos 70”, de Nelson Nadotti. E Giba Assis Brasil.
- outubro/80: - estréia de “Erêndira”.
- março a dez/81: - participação (decisiva) no filme “Coisa na Roda”, de Werner Schunemann.  
- participação no Super-8 “Enrolação”, de Normélio Krampe; 1º lugar no Festival Tupak Amaru.
- março/82: - início do trabalho com “Priscas Eras”, de Luiz H. Palese e Betho Mônaco.
- o futuro: - a Deus pertence (mas a gente já tem um bom pistolão).

Também no programa de PRISCAS ERAS (1982, p.4), atores e cineastas gaúchos enfatizam o humor cáustico no trabalho do *Faltou o João* (marca que Palese traz para a *Stravaganza* e impregna a maioria de seus primeiros espetáculos):

(...) é uma síntese inspirada do humor atual, como Asterix, Mad, Woody Allen e Monty Python (que é ótimo!). Alex Sernambi (cineasta).

O grupo é homogêneo, ou seja, é um trabalho de grupo e tem uma personalidade: o humor do *Faltou o João*. É que acompanho o trabalho deles há um tempo, cada vez vejo que fica mais enfatizada a marca do grupo: a originalidade. Marta Biavaschi “Martinha” (atriz).

Betho Mônaco e Luiz Henrique Palese, autores de PRISCAS ERAS, buscam inspiração na Idade Média para escrever esta farsa política ambientada num reino fictício, prestes a desaparecer. Mônaco (apud CAMPUOCO, 1982, p.19) faz referência ao longo processo de criação:

No decorrer dos ensaios, ao longo deste ano e meio em que realmente fizemos uma criação coletiva, que por isso mesmo foi

tão lenta, começamos a incluir elementos contemporâneos, e não apenas das priscas eras, e o espetáculo terminou por aproximar-se do Brasil contemporâneo.

Com assistência de direção de Werner Schunemann e Carlos Gruber, e direção musical de Celso Loureiro Chaves, fazem parte do elenco de PRISCAS ERAS Betho Mônaco, Ivonete Pinto, Luciene Adami, Luiz Henrique Palese, Marione Reckziegel, Monica Schmiedt, Nilo Cruz e Normélio Krampe, entre outros. Os cenários, figurinos, acessórios e arte gráfica são de Luiz Henrique Palese, com execução do grupo. Direção coletiva do grupo *Faltou o João*.

PRISCAS ERAS é o último espetáculo do grupo. Embora muitos sejam os planos de futuro – como os projetos de encenar O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA, de Fernando Arrabal, e UM HOMEM É UM HOMEM, de Bertolt Brecht – a morte do ator Normélio Krampe<sup>10</sup> abala o *Faltou o João*, que acaba por se dissolver.

Werner, Monica, Rudi Lageman e Carlos Gruber optam pelo cinema, Luciene Adami faz carreira de atriz em São Paulo, Ivonete Pinto se dedica ao jornalismo e Nilo Cruz inicia carreira como radialista. Luiz Henrique Palese continua no teatro e, em 1988, cria a *Stravaganza*.

Os outros três grupos dos anos 80 que adotam a criação coletiva, dos quais falaremos aqui, têm como fonte de inspiração o grupo carioca *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. O diretor Júlio Conte (1992), no livro NÓS, OS GAÚCHOS, no ensaio *Em busca de uma genealogia*, sobre a vinda do *Asdrúbal* a Porto Alegre, em 1978, afirma: “Porto Alegre recebeu uma visita que entrou sem pedir licença, tomou conta da sala, acendeu as luzes e rugiu no centro da sala: Trate-me leão”.

O *Asdrubal* já havia estado em Porto Alegre com TRATE-ME LEÃO. Mas é quando trazem o espetáculo AQUELA COISA TODA (1978) que ministram uma oficina sobre a técnica de improvisação utilizada para a construção de seus espetáculos, com alunos que futuramente formariam alguns dos principais grupos de criação

---

<sup>10</sup> Ator do grupo, falecido prematuramente em acidente de moto.

coletiva dos anos 80: o *Vende-se Sonhos*, o *Do Jeito Que Dá* e a *Cia. Tragicômica Balaio de Gatos*.

O *Vende-se Sonhos* surge em 1979. A grande maioria de seus integrantes vem do *Grêmio Dramático Açores*, mas há também dissidentes de outros grupos, como *Os Sobreviventes* e o *Grupo da Esquina*. Descontentes com o teatro que vêm realizando, negam a montagem de textos estrangeiros numa linha tradicional, como também a divisão convencional de papéis. Tendo como referência o *Asdrúbal*, querem ser um grupo onde a figura de um diretor ou produtor não se sobreponha, então adotam a criação coletiva.

O primeiro espetáculo do *Vende-se Sonhos* estréia em 1980: SCHOOL'S OUT. Baseada num texto de Pedro Santos, a peça trata da realidade de adolescentes e jovens urbanos que não se encaixam nas salas de aulas das escolas brasileiras. Ao tratar da passagem da adolescência para a vida adulta, discute questões como a descoberta da sexualidade, a escolha da profissão e conflitos geracionais.

Nos anos seguintes, o grupo encena mais dois espetáculos: TRENAFLOR (1982) e DAS DUAS UMA (1984). Se TRENAFLOR ainda fala do cotidiano de jovens que saem de casa para viver em pequenas comunidades e mantêm a criação e a direção coletivas, DAS DUAS UMA revela um processo de mudança no *Vende-se Sonhos*: a peça traz uma linguagem formal, que mistura teatro e cinema, com um texto previamente elaborado por Giba Assis Brasil e que discute a produção de cinema no Sul.

O *Vende-se Sonhos* e o *Faltou o João* têm uma proposta parecida de criação coletiva. Segundo Angel Palomero (REIS, 2005, p.127), ex-integrante do *Vende-se Sonhos* e hoje professor da Uni-Rio - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, o que diferenciava os dois grupos é que o *Faltou o João* tinha propostas “mais intelectualizadas, filosóficas”, e o *Vende-se* tinha a influência “asdrubaliana”, com trabalhos mais “divertidos”. Eram “grupos irmãos”, participavam dos mesmos eventos e dos mesmos projetos, como os filmes super-8 (VERDES ANOS, DEU PRA TI ANOS 70, COISA NA RODA e outros).

O *Do Jeito Que Dá* forma-se no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o espetáculo NÃO PENSA MUITO QUE DÓI, sobre a vivência de alunos de teatro, dentro do próprio curso e do ambiente acadêmico. A peça, inicialmente apresentada como o projeto de formatura do aluno de direção teatral Julio Conte, realiza temporadas teatrais na cidade e recebe os Troféus Açorianos (da Prefeitura Municipal de Porto Alegre) de Melhor Espetáculo e Melhor Direção. Após a bem sucedida estréia, o *Do Jeito Que Dá* resolve colocar em cena a vida dos próprios integrantes como crianças na década de 60, adolescentes nos anos 70 e jovens nos inícios dos 80, gerando um dos marcos do teatro gaúcho na época: BAILEI NA CURVA (1983). Para Julio Conte (1992, p,219), diretor e dramaturgo, BAILEI articula a improvisação sobre o cotidiano com uma dramaturgia competente, numa estrutura dramática mais complexa do que a alcançada na maioria das peças com criação coletiva:

*Bailei na Curva* foi de certa forma o clímax do trabalho grupal, pois sintetizava os acertos formais de uma geração através da criação coletiva e acrescentava à jovialidade da encenação a maturidade temática com um olhar crítico e emocionante sobre os anos da ditadura.

O *Do Jeito Que Dá* desfaz-se em 1986, logo após as temporadas do seu último espetáculo, CABEÇA-QUEBRA-CABEÇA.

Outro grupo gaúcho que recebe influência direta do *Asdrúbal* é o *Balaio de Gatos*. Adota a criação coletiva e toma contato com as técnicas improvisacionais do grupo carioca através da oficina ministrada em Porto Alegre em 1978, mas produz um trabalho que, com influência clara dos *happenings* e da *performance*, em seu tratamento da realidade, agrega o *nonsense*, a paródia, a mistura de estilos, com grande experimentalismo. Entre os principais espetáculos do grupo estão: ABUTRES DA REBENTAÇÃO, NO VALE DOS PIMENTÕES e A BELA E A FERA.

É nesse contexto que, em outubro de 1987, os caminhos de Luiz Henrique Palese (que já havia compartilhado uma história grupal com o *Faltou o João*) e os meus (que trabalhara como atriz em dois dos grupos já citados – o *Balaio de Gatos* em NO VALE DOS PIMENTÕES/1983 e o *Teatro Vivo* em PEER GYNT/1987), se

cruzam, dialogam e dão origem a um novo grupo. Com a presença fundamental de Cacá Corrêa, que chega para participar, desde o primeiro momento, do núcleo do grupo, a Stravaganza estréia em junho de 1988, na Sala Qorpo Santo, com SHANDAR E O FEITIÇO DE MUNGO.

## 1.2 Uma noção contemporânea de teatro de grupo

Sob a denominação de grupo teatral, podem ser encontrados os mais variados tipos de associação, tanto em propósitos como nos modos de produção, como se pode perceber através desse breve retrospecto do teatro de grupo porto-alegrense. No entanto, a noção que nos interessa aqui parece se esclarecer nas palavras de Kil Abreu (2008, p.92):

... um grupo de teatro, na lógica que estamos organizando, não é o mesmo que um agrupamento de artistas que se reúnem para fazer um trabalho determinado. O que marca a existência de um grupo (...) é uma experiência comum colocada em perspectiva. Não se trata pontualmente de um evento artístico, ainda que um evento, um espetáculo, por exemplo, possa estar nos planos do grupo, como, de fato, quase sempre está. Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode até mesmo se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística.

Então, ainda que essas práticas sejam fugidias e, a depender do coletivo, não estejam definidas em todos esses termos, o horizonte ideológico delas é que marca a existência do grupo e define os meios que ele tem de inventar para sustentá-las.

Hoje, por exemplo, em Porto Alegre, os grupos teatrais forçaram a ocupação e criação de espaços de atuação que vão além das tradicionais salas de ensaios e espetáculos. É ainda uma articulação dos grupos porto-alegrenses a recém-aprovada Lei Municipal de Fomento à Cultura.

O REDEMOINHO/RS - MOVIMENTO DE GRUPOS DE INVESTIGAÇÃO CÊNICA, formado por grupos de teatro e dança de Porto Alegre, mantém encontros para a discussão de temas relacionados à criação e produção artística. Prioritariamente,

reinvidica políticas públicas para a cultura. Em reuniões semanais, discute as ações (ou inações) dos governos federal, estadual e municipal e procura encaminhar questões importantes para o fomento ao teatro de grupo.

Fazem parte desta luta diversos grupos de teatro e dança da cidade de Porto Alegre, como o *Ói Nós Aqui Traveiz*, *Cia. Teatro di Stravaganza*, *Terpsi Teatro de Dança*, *Muovere Cia. de Dança*, *Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais*, *UTA – Usina do Trabalho do Ator*, *Grupo dos Cinco*, entre tantos outros.

A luta por uma Lei de Fomento para o trabalho continuado em teatro e dança torna-se prioritária para o movimento, que se empenha por sua conquista desde 2004. Cinco anos depois, as perspectivas são positivas, como relata Caco Coelho (2009, p.2):

O Movimento de Grupos de Teatro e Dança da Cidade de Porto Alegre, junto com a Redemoinho-RS – rede nacional de teatro de grupo, desenvolveram, organizaram, apresentaram à Câmara Municipal um projeto de lei que propõe a criação de um fundo municipal para o fomento ao trabalho continuado em artes cênicas. Aquela Casa fez tramitar e sugeriu uma objetivação que recebeu o apoio de todos os partidos, se constituindo num direito da cidade. Está entrando em curso de votação a consagração desse desejo amplamente coletivo. Com isto Porto Alegre ingressará na vanguarda das leis que reconhecem ao artista o direito – ou a necessidade – de dedicar-se exclusivamente a arte. Trata-se de um acontecimento de âmbito nacional.

Em 29 de junho, a nossa Lei de Fomento é aprovada na Câmara Municipal por unanimidade: 33 votos a zero. A nova lei viabiliza o apoio à pesquisa teatral, fomenta o processo de criação dos grupos e não apenas o resultado final, o espetáculo pronto (para o qual já existia o Fumproarte). Vitória da classe artística porto-alegrense que, unida, buscou o reconhecimento da cidade para o trabalho continuado em Artes Cênicas pois, como afirma Caco Coelho (2009, p.20):

(...) deve ser um bem público estimado o fomento à dedicação integral do artista. Eles são os ampliadores de horizontes da sociedade.

Ao realizar um trabalho com dimensão pública, o teatro de grupo se rege por princípios éticos e estéticos que o diferenciam da produção empresarial. Além dos projetos artísticos a longo prazo (ao invés da produção de espetáculos em série), são idéias recorrentes que permeiam esse teatro a estabilidade do elenco, relações horizontais, pesquisa de linguagem, criação colaborativa e produção cooperativada.

O grupo como uma unidade de trabalho consistente, que propõe um teatro que tenha um caráter de pesquisa, de busca de novos referentes e um novo modo de associação de trabalho. Um espaço de formação para o ator e não apenas um espaço para a preparação de espetáculos. Com uma estrutura grupal responsável também por pensar e organizar as alternativas que salvaguardem a vida financeira do coletivo. Pois o projeto coletivo só encontra espaço de sobrevivência enquanto os membros do grupo não se dispersam em iniciativas pessoais.

Ao contrapor-se ao teatro comercial, busca possibilidades para o nascimento de uma cena instigante que, ao invés de reproduzir os valores hegemônicos, dissemina outros valores, estéticas, linguagens. Para isso, precisa de autonomia e independência, precisa ter o controle do seu espaço. Um projeto artístico, um território, pessoas.

O processo de trabalho de um grupo de teatro não é uma linha de montagem, o espetáculo se cria a partir da relação das pessoas envolvidas, é resultado da escolha de todos, afirma Rosyane Trotta (2001, p.27):

No grupo, a profissão e o prazer teatral dizem respeito às formas produtivas e organizativas – a criação incide, também e, antes de mais nada, sobre todo o processo. E este processo é o que forma um grupo. Só há grupo quando o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e serem formadas por ela.

Perfazer esse caminho é luta diária. O grupo se faz todo dia, vive na iminência da morte e sobrevive apenas quando se atualiza em sua inteligência

coletiva, em sua habilidade de invenção de novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação.

Nos “tempos líquidos<sup>11</sup>” do século XXI, época abarrotada de emoções fluídas que transformam a vida numa experiência rápida e sem profundidade, as experiências do teatro de grupo brasileiro, tendo à frente o *Teatro Oficina/SP*, com 51 anos de estrada, ao lado do *Imbuçã/SE* (32 anos), do *Tá Na Rua/RJ* (29 anos), do *Armazém/PR* (22 anos), do *Ói Nós Aqui Traveiz/RS* (31 anos) e também da *Stravaganza/RS* (21 anos), entre tantos outros grupos brasileiros, insistem no trabalho coletivo e continuado, em ações de compartilhamento, em constituir redes colaborativas como a REDEMOINHO, proposta em 2004 pelo *Grupo Galpão/MG* (27 anos) e que gerou o REDEMOINHO/RS – MOVIMENTO DOS GRUPOS DE INVESTIGAÇÃO CÊNICA.

---

<sup>11</sup> Referência ao livro *Tempos Líquidos* do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em que o autor discorre sobre o mundo contemporâneo como um tempo de insegurança, medos, instabilidade e emoções fluídas, a era do homem sem vínculos.

## 2. CIA. STRAVAGANZA

Caminante son tus huellas  
 el camino nada más;  
 caminante no hay camino  
 se hace camino al andar.  
 Al andar se hace camino  
 y al volver la vista atrás  
 se ve la senda que nunca  
 se ha de volver a pisar.

Antonio Machado

### 2.1 Porto Alegre, 1988 - primórdios

*ou quem éramos quando tudo começou*

*ou as relíquias preservadas do que vimos*

*ouvimos*

*cheiramos*

*tocamos*

*saboreamos*

“O que eu penso, logo existe”, dizia Palese, revelando tanto o lado empreendedor que caracterizou a Cia. desde os seus primórdios como o espírito jocoso de lidar com a realidade.

Despretensiosamente, característica esta marcante até hoje, fomos surgindo na cena gaúcha. Inicialmente escrevendo e dirigindo nossos próprios textos, roteiros e espetáculos, até identificarmos a importância e necessidade de trabalhar com outros dramaturgos.

Luiz Henrique Palese, artista plástico formado pela UFRGS, entrou no teatro como cenógrafo. Participou do grupo *Faltou o João*, escreveu a dramaturgia da peça PRISCAS ERAS (com Roberto Mônaco) e o argumento e primeiro roteiro do longa-metragem ME BEIJA (de Werner Schunemann).

Eu, Adriane Mottola, atriz formada pela UFRGS, atuei em mais de 25 espetáculos, trabalhando com diversos diretores gaúchos como Miriam Amaral,

Humberto Vieira, Roberto Camargo, Irene Brietzke, Angel Palomero, Luciano Alabarse, Denize Liége e João Carlos Castanha, antes de encontrar Palese e criar a *Stravaganza*.

Palese se deixava tocar por Paul Klee e Picasso, em mim reverberava Magritte, mas além deles foram tantas as referências visuais despertadas pelo imaginário da literatura, do cinema, dos quadrinhos.

Quantas vezes Garcia Márquez povoou nossa vida com a abundância de imagens do seu realismo fantástico? Ítalo Calvino com suas CIDADES INVISÍVEIS. Ferreira Gullar com POEMA SUJO. Kafka, Dostoiewski, Clarice Lispector, Bukowski, Júlio Cortazar, os cronópios e os famas.

E Fellini visionário, com suas coleções de fantasias oníricas, memórias de infância, do circo e de Rimini, a cidade natal. Impregnado em nós tanto como Godard, o cineasta inquieto que prefere as idéias às histórias e justapõe imagens inconciliáveis, endeusado por Glauber Rocha, que num sertão multicolorido, mistura de atraso e modernidade, expressa em imagens as contradições do Brasil (O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO/1969).

Hitchcock, Kubrick, Polanski, Jim Jarmusch. Wim Wenders, o realizador-fotógrafo que antes de iniciar seus filmes varre o país à procura de imagens (fotografa o *midwest* americano, inspiração para PARIS TEXAS). Com Will Eisner, que dominou como ninguém a arte de contar uma história com imagens em suas HQs<sup>12</sup>, mergulhamos no cotidiano e nos conflitos pessoais dos habitantes das grandes cidades.

Literatura, cinema, pintura e histórias em quadrinhos. O teatro chegou bem mais tarde em nossa vida. Não eram tantos os espetáculos internacionais, ou mesmo nacionais, que chegavam a Porto Alegre, mas acompanhamos de perto o teatro local.

---

<sup>12</sup> Histórias em quadrinhos.

Os espetáculos de Irene Brietzke, Luís Artur Nunes e Maria Helena Lopes – imagéticos – marcaram época. Em Porto Alegre, esses foram os diretores que interferiram na nossa forma de ver e pensar o teatro. Todos possuíam grupos e talvez tenham sido eles que, com seus espetáculos, nos fizeram amar o teatro de grupo. No DAD (naquela época CAD), tive a oportunidade de ter aulas com todos estes diretores.

Já me chamava a atenção o teatro feito por grupos: como já vimos anteriormente, tínhamos o *Vende-se Sonhos*, o *Faltou o João*, o *Do Jeito Que Dá*, a *Cia. Tragicômica Balaio de Gatos* e tantos outros (como o *Ói Nós Aqui Traveiz*), mas os primeiros haviam surgido da passagem do *Asdrúbal Trouxe o Trombone* pela cidade e circulávamos pelos mesmos arredores – o bairro Bom Fim.

Outras antigas lembranças teatrais marcantes? Houve um ano em que MACUNAÍMA do Antunes Filho passou por aqui, no Teatro Presidente. O MUMMENZCHANZ, na Reitoria, com seu teatro inusitado de formas animadas. E um HAMLETMACHINE arrebatador, dirigido por Márcio Aurélio, com Marilena Ansaldi, num dos primeiros Festivais de Canela.

Por aí circulávamos quando, por volta de março de 88, na fase dos primeiros ensaios de SHANDAR, vem se unir ao grupo um criador fundamental para estes inícios de *Stravaganza*: Cacá Corrêa. Na época estudante de Artes do Atelier Livre da Prefeitura e posteriormente do Instituto de Artes da UFRGS, Cacá começa no teatro com a Cia. e depois trabalha com vários diretores gaúchos (Júlio Conte, Camilo de Lélis, Zé Adão Barbosa, Nestor Monastério). Atualmente dirige o grupo *Apatotadoteatro* em Florianópolis – SC. Com a chegada de Cacá, forma-se o núcleo de criação da Cia. nos seus primeiros anos (1988/1992).

Palese, Cacá e eu tínhamos uma paixão comum: o grupo inglês *Monty Python*, que com seu humor anárquico, corrosivo e *nonsense* marcou profundamente nossa visão de mundo.

## 2.2 Algumas jornadas

Os artistas (ou aqueles que os estudam) dividem o seu trabalho em fases. Depois de alguns anos trabalhando sob alguns princípios, o seu projeto poético toma outra direção. Pode ser um corte brusco em sua trajetória, que traz um repensar, ou apenas uma mudança de direção.

Às nossas etapas preferi chamar de jornadas. Por muitos motivos, me pareceu uma boa palavra: lembra trabalho – uma ‘jornada de trabalho’, traz em si a idéia de viagem, de caminho para a descoberta, como em LONGA JORNADA NOITE ADENTRO e, principalmente, remete ao DECAMERON, narrado em dez jornadas.

Nossos caminhos criativos dividem-se em quatro jornadas.

### 2.2.1 Primeira jornada – 1988/1992

Durante estes primeiros anos, criamos nossa própria dramaturgia e nos dedicamos – principalmente – ao teatro infantil (só um espetáculo é dirigido ao público adulto).

O grupo – que nasce sem a pretensão de ser grupo – após alguns anos de trabalho com as mesmas pessoas e já com um estilo próprio, rende-se ao fato. O núcleo de criação é formado por Adriane Mottola, Luiz Henrique Palese e Cacá Corrêa. O músico Ricardo Severo é praticamente o quarto integrante da equipe de criação, pois compõe as trilhas de quatro dos cinco espetáculos desta fase. As atrizes Betha Medeiros e Raquel Pilger participam ativamente do grupo neste período.

Espectáculos:

SHANDAR E O FEITIÇO DE MUNGO (1988)

O MARIDO ERA O CULPADO (1989)

POR UM PUNHADO DE JUJUBAS (1990)

A LENDA DO REI ARTHUR (1991)

O OVO DE COLOMBO (1992)

### Shandar, olhos que iluminam caminhos

A *Stravaganza* nasce em 1988. É verão. Rio Grande do Sul, praia de Atlântida, uma casa, uma rede. Um homem conta uma história a uma mulher. Uma história que é inventada ali, enquanto se conta, e que segue a linha das grandes aventuras, originadas nas mais remotas fábulas clássicas. Desafiado por uma série de perigos para libertar seu povo, o jovem Shandar, que no princípio é um desajustado, por fim revela-se uma força inovadora dentro de uma sociedade estática. O herói que não pretendia ser herói, nesse processo, caminha em direção à maturidade.

Em 11 de junho do mesmo ano, a história original de Luiz Henrique Palese – SHANDAR E O FEITIÇO DE MUNGO – estréia na Sala Qorpo Santo da UFRGS, com dramaturgia de Palese e Adriane Mottola. Estamos em Krios, um planeta onde a superfície gelada obriga seus habitantes a viverem em cavernas subterrâneas. Duas raças inteligentes habitam Krios: os humanos e os glips, duendezinhos de olhos luminosos. Figuras inusitadas que provocam impacto visual na estética do teatro infantil gaúcho do fim da década de 80.



Figura 1 – Desenhos de Luiz Henrique Palese para os glips: Spong!, o sabido; Sping!, o inquieto; Spergh!, o nojento; Splumb!, o lento e Splónc!, o resmungão.

SHANDAR, apesar de caracterizada por Palese como “uma história mais de magia que de raio laser”, sofre influências do cinema contemporâneo. A linguagem cinematográfica está presente nos cortes, nas mudanças rápidas de cena e em personagens como os glips, seres de outro planeta que enxergam na escuridão com olhos luminosos. Inspirados no mestre Ioda de George Lucas e Steven Spielberg (*O IMPÉRIO CONTRA ATACA*), estes personagens tiveram máscaras

de látex confeccionadas pelo especialista autodidata Julio Freitas, com técnicas que ele aprendeu nos livros, examinando com atenção os filmes que utilizavam efeitos especiais e misturando elementos disponíveis no mercado nacional.



Figura 2 – Os glips Splumb! e Sping!: máscaras de látex confeccionadas por Júlio Freitas. Foto de Luiz E. Trein.

O ator Cacá Corrêa<sup>13</sup> (2009, p.1) discorre sobre o trabalho de jogo com as máscaras e a dificuldade de adaptação às máscaras de látex:

Do Shandar o que mais eu lembro foi o trabalho que tivemos com a adaptação das máscaras de látex. Credo!

As Máscaras: Fizemos um trabalho que começou com venda nos olhos e depois evoluiu para umas máscaras que alguém levou. Trabalhamos muito o foco, a triangulação, o desenho do corpo. Depois entraram as máscaras do espetáculo. E como nada era fácil, a máscara ainda tinha led nos olhos e um fio que era plugado numa caixinha com pilha que carregávamos pendurada

---

<sup>13</sup> As citações de Cacá Corrêa sobre os processos de criação dos cinco espetáculos dos quais participou na Cia. Stravaganza são retiradas de depoimento enviado à autora desta dissertação, por correio eletrônico.

ao pescoço. Claro, tudo forrado, bonitinho. Tivemos que superar estas etapas de adaptação e trabalhar a máscara de forma natural. Foi bem bacana o resultado final. As crianças adoravam, e nós nos divertíamos muito.

Eu era o único que trocava de máscara. Fazia Spergh e Spong. Na correria acertar o plug dos olhos, muitas vezes na penumbra e já de máscara. Este foi um exercício de treino intenso, em contato com muitos elementos enriquecedores.

SHANDAR é a primeira experiência com máscaras da Cia. O que mais tarde se tornou um método de trabalho tem aqui a sua gênese. Já aí se encontravam também outras idéias básicas que fazem parte do imaginário de nosso grupo nesses 21 anos de trajetória: um teatro visual, imagético, criado através das possibilidades físicas e imaginativas de seus atores; dramaturgia própria construída através de improvisações sobre um roteiro prévio; interesse pela estilização; cenografia de ambientação (palco quase vazio); processo colaborativo, usual no teatro de grupo, sob a orientação do diretor.

Os atores dessa primeira aventura *stravagante* são Betha Medeiros, Raquel Pilger, Walkíria Grehs, Cacá Corrêa, Cléo Magueta, Adriane Mottola e Luiz Henrique Palese, também diretor. A assistência de direção é de Cibele Sastre.

Cacá Corrêa chega à equipe de SHANDAR após o início dos ensaios. Sobre o processo de criação do espetáculo, que envolve leituras, preparação corporal, criação de personagens (com atenção especial para os glips), marcação da cena e, nessa fase inicial da Cia., pouca improvisação, rememora Corrêa (2009, p.1):

O processo de criação do grupo um pouco eu perdi, pois entrei substituindo o Castanha<sup>14</sup>. O texto já tinha sido escrito pelo Palese e a concepção geral do espetáculo ele já tinha elaborado. A Cibele ajudava na construção e criação da forma do que viria a ser, mais tarde, os "Glips". Depois de um período de leitura (apto. da Adriane e Palese, Casa do Estudante, academia da Walkiria, academia da Cibele), começamos o trabalho corporal que se dividia basicamente em duas partes:

---

<sup>14</sup> João Carlos Castanha foi o primeiro ator a ser convidado para participar do grupo, mas foi a apenas um ou dois ensaios. Cacá Corrêa foi convidado para substituí-lo.

Na primeira parte, a Cibele fazia o treinamento corporal com alongamentos e aquecimento corporal com jogos (não lembro quais). Depois era a pesquisa da forma do que teria que ser um Glip. Referências cinematográficas, andar limitando o corpo, homem das cavernas, macacos em família, valia tudo pra aproximar da imagem do que o Palese queria.

A segunda parte, a mais complicada pra mim na época, era a marcação da cena. Escolhida e determinada a situação da cena, íamos desenvolvendo com o texto na mão a marca sugerida, por nós mesmos ou pelo grupo que ficava assistindo, mas que posteriormente era organizada – limpa - pelo Palese ou pela Adriane, que sempre arrumava muita coisa.

Palese concebeu todo o visual do espetáculo, criando cenário, figurino, *design* das máscaras, iluminação e programação visual. A confecção dos acessórios cênicos gerou polêmicas, segundo Corrêa (2009, p.1):

Ainda no Shandar fizemos os adereços, motivo de discórdia eterna nas montagens do grupo, nós tínhamos sempre que convencer a Adriane aos poucos das “boas idéias”. O fato é que sempre existiu uma forte seleção no que iria ou não pra cena. O que não funcionava a gente conversava e muitas vezes ficava resolvido que seria tirado de cena. Assim como a ação ou cenas desnecessárias. Se não batia, com certeza ou era mudado ou era limado. Isto caracteriza muito o trabalho do Stravaganza desde aquela época. Só e somente só o necessário em cena.

A noção de síntese sempre perseguiu o núcleo criador. A cena é rigorosa desde os primórdios da *Stravaganza*: o “caco” dificilmente é aceito, gestos ou movimentos inúteis merecem corte, assim como cenário e figurino excessivos, realmente só vai à cena o que é indispensável a ela. Busca-se a imagem exata que dê realce ao texto, no caso de SHANDAR. Antônio Hohlfeldt (1988, p.4), em sua crítica ao espetáculo no jornal Diário do Sul, intitulada *Humor e inteligência para criticar os mitos*, salienta a carga de humanidade do texto:

O maior mérito de “Shandar e o Feitiço de Mungo” é a capacidade do texto em trabalhar mitos, situações corriqueiras e até certo ponto maniqueístas, típicas das estruturas das histórias em quadrinhos ou filmes de tevê, com uma carga de humanidade que lhes dá densidade e interesse pessoal. Assim, o público envolve-se literalmente com a narrativa e seus personagens, torcendo por eles, mas também racionalizando as situações apresentadas que, mesmo servindo para ilustrar uma tese, não tornam o espetáculo pedagógico e discursivo. Ao contrário, o suspense é sua marca, e a inventividade para solucionar

situações ou sugerir tempos e espaços faz deste trabalho uma grande e simpática aventura teatral.

Em seu comentário, Hohlfeldt identifica ainda a influência que os quadrinhos e o cinema hitchcockiano (“o suspense é sua marca”) têm sobre o grupo, numa criação que articula humor e inteligência. O teatro infantil porto-alegrense, conhecido por produções de qualidade principalmente pelos espetáculos de Dilmar Messias e Nestor Monastério, agora reconhece estes novos artistas: SHANDAR é a montagem mais premiada de 1988, com quatro troféus Tibicuera e cinco prêmios Quero-Quero Sated, o que serve de incentivo para que o grupo rume para novos caminhos: seu primeiro espetáculo adulto.

### **Melodrama de crime e suspense**

A influência forte do cinema move também o segundo espetáculo da Cia: o MARIDO ERA O CULPADO. Do filme ARMADILHA MORTAL, de Sidney Lumet (adaptado da peça DEADTRAP de Ira Levin), Palese e Mottola extraem a trama para o espetáculo, uma homenagem ao teatro e ao mestre do suspense Alfred Hitchcock.

Classificada como um melodrama de suspense e crime, cheia de reviravoltas surpreendentes no enredo, nas mãos da *Stravaganza* a peça serve como espaço de experimentação para um exercício de estilo que mescla melodrama e *boulevard*, suspense e humor.

O protagonista de O MARIDO ERA O CULPADO é um dramaturgo em crise que lê a peça de um jovem escritor, percebe o quanto é boa e... bem, o resto é suspense. Para o crítico Cláudio Heemann (1989, p.7), o texto envolve, em trama rocambolesca, cinco personagens sem qualquer ética:

Todos libertos de escrúpulos, prontos para qualquer transgressão ética ou ação criminal que lhes assegure uma vantagem material ponderável. Roubo, assassinato, perversão, adultério, traição, tudo acontece na luta pelo sucesso em que todos se atiram. A peça traça um quadro de sobrevivência por entredevoração onde as pessoas atuam sempre com dupla face. A lei da selva comanda com ironia as situações. O Marido Era o Culpado

resulta num mecanismo de ficção criminal que não deixa de fazer sua observação metafísica. Olha com malícia a vitória eterna do mal e do acaso sobre os planejamentos individuais.



Figura 3 – Luiz Henrique Palese, Walkiria Grehs, Pilly Calvin, Bira Valdez e Cacá Corrêa tramando suspense e comédia em O MARIDO ERA O CULPADO. Foto de Irene Santos.

Para compor o elenco, ao núcleo de criação da Cia. se agregam os atores convidados Bira Valdez e Pilly Calvin. Cacá Corrêa (2009, p.2) discorre sobre o processo de criação, que lhe parece um tanto “fechado”:

O processo parecia um pouco pronto. Só a direção da Adriane teve um certo diapasão que afinou o elenco para um lugar determinado entre o suspense e a comédia.

Eu tinha apenas uma entrada e pouco texto. Mas eu adorava fazer, pois era o advogado – Perkins - que primeiro suspeitava das atitudes do personagem central. A criação foi meio de fora pra dentro. Tinha que parecer mais velho, deixei crescer a barba. Muita observação e arremedo. Outro bom exercício.

As marcas ficaram bastante objetivas, e os personagens também.

Lembro que eu fiquei não sei quantas horas numa sala do DAD dizendo: - Que bela mesa!<sup>15</sup> (texto do personagem e que eu não entendia como deveria ser dito).

Com um processo “um pouco pronto”, criação através de “muita observação e arremedo” e marcas e personagens “objetivos”, o grupo aparece

<sup>15</sup> Na trama, a “bela mesa” encerrava um mistério, por isso a preocupação do ator com a frase.

tateando em sua primeira incursão adulta. Se não sabe, inventa. Experimenta, sem medo de errar. Segundo Heemann (1989, p.7):

A direção e o elenco de O Marido Era o Culpado ainda não dominam a sofisticação de nuances que o gênero pede. Mas fazem a história render, estabelecendo franca comunicabilidade com o público. É um trabalho que atinge seus objetivos.

Como resultado final, O MARIDO ERA O CULPADO tem seu principal ponto frágil na produção. Segundo o crítico Décio Presser (1989, p.7), “enquanto os personagens falam em limusine e dólares, o público vê cenários e figurinos de uma pobreza quase franciscana, criando um contraste constrangedor”. Cacá Corrêa (2009, p.2) alude ao fato com o humor habitual:

Quanto ao cenário – a estréia dos ferrinhos<sup>16</sup> - era uma grande sala com uma porta de correr... Que às vezes não corria e o Palese abria na marra. Uma coisa que aprendi neste trabalho é que o show não pode parar, apesar dos possíveis entraves de cena.

Já Heemann (1989, p.7) percebe as dificuldades da produção do espetáculo, mas visualiza qualidades na encenação e divisa a intenção da Cia. de não recuar diante dos obstáculos, que são inclusive realçados, através do humor, na própria cena:

Apesar do rudimentarismo da produção, com cenários e figurinos amadores, dos quais a própria direção faz troça de modo indireto (na cena dos críticos), a concepção tem suas ambições. Em parte elas ficam realizadas. Especialmente porque a narrativa acontece sem problemas. Enquanto o humor impede que a narrativa pareça pretensiosa. (...)

Fãs de suspense que desculpem as limitações da produção vão apreciar as qualidades da direção de Adriane Mottola. Ela mostra a intenção do teatro local em não recuar ante nenhum gênero e consegue deixar que o texto de Ira Levin afirme toda sua esperteza.

E aqui a crítica revela duas reincidências, isto é, recoloca pontos já assinalados em SHANDAR: ressalta o humor da Cia. e destaca a desenvoltura com

---

<sup>16</sup> Uma estrutura combinatória de “ferrinhos”, criada pelo Palese, que serviu de base para diversos cenários do grupo.

que o texto chega à platéia, através de uma apropriação legítima e pertinente do sentido da obra.

O MARIDO ERA O CULPADO deixa muito a desejar em termos de processo e resultado, mas fomenta o entrosamento do núcleo de criação. Adriane, Palese e Cacá são os autores do próximo espetáculo, novamente um infantil: POR UM PUNHADO DE JUJUBAS.

### **Inventamos uma historinha que não é da carochinha**

Se SHANDAR já tratava a criança como ser pensante, JUJUBAS, com seu humor abusado, raro no teatro infantil da época, pela contemporaneidade da proposta, toca direto em seu público. O hoje jornalista Emiliano Urbim (1990, p.3), na época com 11 anos, em seu comentário *Jujubas que valem uma aventura* no ZéH (jornal jovem da Zero Hora), considera a peça “uma das melhores de toda a temporada” e a história “realmente muito divertida, à la TV Pirata”. Sobre a experiência da criança como espectadora de espetáculos infantis, relata (1990, p.3):

(...) o meu irmão estava traumatizado, pois as duas últimas peças infantis que ele assistiu eram (desculpem a palavra, leitores) uma verdadeira merda. (...) Mas desta vez ele não teve do que reclamar. “Ótimo”, ele disse, “nunca vi coisa melhor”.

JUJUBAS é mordaz em sua crítica aos clichês das histórias infantis, expondo-os abertamente. Lida com personagens conhecidos, como princesas, detetives, bruxas e ogros, privando-os de todo o *glamour*. (Desta vez, nos antecipamos ao cinema: SHREK só chega à tela em 2001.)

Para Gilmar Eitelwein (1990, p.5), “o texto é inteligente, irônico, bem-humorado” e “o grupo dirigido por Luiz Henrique Palese mostra mais uma vez que conhece muito bem o ramo”. Segundo Antônio Hohlfeldt (1990, p.18), JUJUBAS “faz inteligente mistura de gêneros, renovando-os”, pois “assistimos a uma quebra das expectativas mais conservadoras, mediante uma série de situações inesperadas e aparentemente absurdas, que culmina com uma solução cômica e inteligente”.

Para nós, o “acerto” de JUJUBAS (que conquistou 19 prêmios) acontece porque o trabalho do núcleo de criação começa a se afinar, depois de dois anos juntos. Além disso, Betha e Raquel, que não estavam no MARIDO, voltam à cena. Um terceiro fator é a necessidade: era preciso combater aqueles espetáculos convencionais que se repetiam nas matinês dos teatros da capital, painel desolador da falta de inventividade. Como recorda Corrêa (2009, p.3), “tínhamos a idéia de fazer um espetáculo infantil moderno, sem aqueles ranços nem frescuras dos espetáculos para crianças”. Lembro que havia um espetáculo em cartaz, daqueles “difíceis”, chamado CONTOS DA CAROCHINHA. E isso foi para a letra da nossa música final: “inventamos uma historinha que não é da carochinha”.



Figura 4 – O núcleo de criação da *Stravaganza* em cena: Luiz Henrique Palese, Adriane Mottola e Cacá Corrêa em POR UM PUNHADO DE JUJUBAS. Foto de Cláudio Etges.

Com muitas idéias pipocando e a decisão de que o novo projeto será um musical, Adriane, Palese e Cacá se retiram da cidade para mergulhar na nova criação, como recorda Cacá (2009, p.3):

Retiramos-nos para a praia (Atlântida) e escrevemos o texto mais ou menos em uma semana (depois retocamos), depois sofreu as aparadas naturais, para deixar as cenas mais redondas.

A idéia era que tudo poderia acontecer, como nos cartoons e HQs. Tipo um buraco se abrir, a luz apagar e os personagens sumirem, as saídas estratégicas pela direita e esquerda, os disfarces mal feitos, as vozes do além e mãozinhas que quebram o “galho” da cena. Enfim, uma infinidade de invenções que juntando deu bom caldo.

O grupo cria um texto inicial, portanto totalmente aberto a modificações, e com ele gera ainda a concepção do espetáculo. Então, parte para uma pesquisa de estilos. Os contos de fadas se mesclam a histórias policiais, aos quadrinhos, numa colagem tipicamente pós-moderna, nas lembranças de Corrêa (2009, p.3):

O referencial, desta vez, além dos desenhos animados e gibis, eram os próprios meios de comunicação. Misturou-se filmes de Bang-bang, Policiais, Musicais, Terror, novelas da época e personagens em destaque como Dona Milú (personagem de Miriam Pires em *Tieta*).

Mas o “recheio” do texto, a parte mais “gostosa” vem do processo de ensaios. Com um texto aberto, os atores foram construindo seus personagens e recriando passagens, modificando a estrutura inicial: “Isso foi muito forte, e incrível, porque aquela história do ator compositor do Matteo Bonfitto só fui escutar muito tempo depois. Outra coisa é o teatro colaborativo, que já fazíamos, mas que não era ainda falado na época” (CORRÊA, 2009, p.3).

Mesmo sob um clima de liberdade de criação, não chegamos à anarquia. Mesmo no tratamento da realidade sob a ótica do absurdo, havia uma medida clara:

Buscávamos o absurdo da situação, o impossível que pudesse acontecer. Claro que sob o freio, desta vez, do Palese, que achava determinadas situações absurdas demais e então cortava. Lembro-me da preocupação dele em não deixar pastelão gratuito. Não deixar Renato Aragão (CORRÊA, 2009, p.3).

A *Stravaganza*, em sua trajetória (e isso até hoje), mescla liberdade e rigor, momentos de caos com outros absolutamente ordenados, combina disciplina e dispersão, centraliza para depois compartilhar, dividir autorias. Em *JUJUBAS*, ainda há um texto anterior à cena, um espetáculo já concebido pelo núcleo de criação e a coordenação de um diretor. Mas a partir do início do processo de ensaios,

aparece em maior grau o trabalho colaborativo: o grupo todo lida com a criação do espetáculo (cena, cenografia, figurino, acessórios), e essa participação insufla os atores com a confiança da co-autoria coletiva, o que faz com que se coloquem como o centro do espetáculo, como percebe Maristela Schmidt (1990, p.4):

*Por um punhado de jujubas* foi feliz ao optar por não ser (argh!) pós-moderno: sem supercenário ou iluminação mirabolante, centra fogo na capacidade dos atores. Cabe a eles, dentro de um pique que não permite tropeços, carregar um texto cheio de referências a elementos que, às vezes, nem tocam o universo infantil destes dias, como o detetive à Humphrey Bogart que conduz a história ou a Chicago dos gângsters. Como o roteiro é bem construído, a trilha musical ajuda a dar o clima da ação e a equipe é competente, o que se tem é um espetáculo de alta qualidade. Não dá para perder.

Maristela comenta que não há em JUJUBAS um supercenário. Na verdade, não existe cenário nenhum. E esta é uma das singularidades do espetáculo: “a completa falta de cenografia. A caixa é preta e só a luz pontua a cena. Apenas outros elementos cênicos relacionam e determinam onde se passa a ação” (CORRÊA, 1990, p.3).

A linguagem contemporânea, ágil, irreverente e desmistificadora da criação contamina o músico Ricardo Severo, autor da trilha sonora original do espetáculo. Ele se torna mais um autor, corta cenas para transformá-las em canções, agrega informações às letras, sugere, questiona, critica e, realmente, faz a diferença, além de nos iniciar na técnica vocal: “Aprendemos a cantar com o Maestro, fomos pro estúdio e gravamos as nossas vozes junto aos arranjos” (CORRÊA, 2009, p.3). Um único ponto foi insatisfatório: não tínhamos ainda a “tarimba” para cantar ao vivo (e ainda mais dançando junto). “Assim, durante o espetáculo, cantávamos em cima da nossa voz. Eu brincava que parecia que tínhamos um ventilador amplificado na boca”, relembra Corrêa (2009, p.3).

Para Cacá (2009, p.3), “JUJUBAS é seguramente o primeiro besteiro do teatro infantil, tanto em dramaturgia e estrutura quanto em imagens e ritmo”. Para Hohlfeldt (1990, p.5), a peça “quebra a tradição chata e pouco inteligente de narrativas mal-inspiradas e dentro de uma linha antiga de histórias com começo-

meio-fim, segundo padrões de bom comportamento”. O que conta mesmo é a resposta do público. Como aponta Corrêa (2009, p.3): “A criança é a melhor platéia que existe. Ela embarca se gosta, se não gosta te abandona”.

Sobre o espetáculo, o comentário de Palese (ALABARSE, 2000, p.34):

JUJUBAS foi um marco pra nós. O SHANDAR certamente foi importante por ter sido o primeiro, por ser completamente do teatro infantil até então. O JUJUBAS, pela simplicidade, pela própria linguagem, quer dizer, não tem cenário nenhum, só o ator, falando praticamente com o público, tendo uma comunicação muito grande e acontecendo vivamente, virou um espetáculo cult entre adultos e as crianças assistiam milhares de vezes, foi importante. Deu a base do que foi depois o *Stravaganza*, num determinado momento.

Com JUJUBAS, percebemos que, sem idealizar, éramos um grupo. Vínhamos trabalhando com um núcleo estável e pretendíamos, por ora, prosseguir juntos. Enquanto procurávamos o nome para a equipe, projetávamos o próximo trabalho com o desejo de descobrir outros rumos, nada de repetição. O caminho que a *Stravaganza* parece perseguir, desde os primórdios, é abandonar qualquer trilha que possa se converter em “fórmula”. Então, ao texto fragmentado e ágil de JUJUBAS segue-se um passeio pela aventura clássica do Rei Arthur, que traz as temáticas que interessam ao grupo trabalhar no momento. Em 1991, estréia A LENDA DO REI ARTHUR.

### **Avalon, onde o vento sopra carícias ternas**

O desejo da montagem surge logo após a estréia de SHANDAR, mas só se concretiza em 91. A LENDA... é um projeto visionário, inconcebível até, segundo as condições de produção da época. Num momento em que não existem patrocínios nem fundos públicos de fomento ao teatro gaúcho e as produções sobrevivem através de permutas e pequenos apoios, colocamos em cena a maior produção infantil que o teatro gaúcho vira nos últimos anos. Para trazer a nossa versão d’A LENDA DO REI ARTHUR e dos cavaleiros da Távola Redonda ao palco, empreendemos a mais árdua pesquisa do grupo até então, com o fim de reunir os

elementos para a escrita do texto e criação do espetáculo. Foram três anos para a concepção do roteiro (trinta e dois livros, quadrinhos, artigos, filmes) e alguns meses escrevendo, e é difícil não fazer uma “barafunda” com tantas fontes.

No final, optamos por basear o roteiro em A MORTE DE ARTUR, de Sir Thomas Mallory. Alguns personagens vêm da peça MERLIM OU A TERRA DESERTA, de Tankred Dorst e há trechos inspirados em AS BRUMAS DE AVALON, de Marion Zimmer Bradley. Ou seja, seguimos a tradição daqueles que através dos séculos têm contado esta história: “Quem conta um conto, aumenta um ponto.” O “molho” é nosso.

O texto de Luiz Henrique Palese, Adriane Mottola e Cacá Corrêa, já bem estruturado, chega ao momento inicial dos ensaios ainda sem um tratamento final, o que faz com que a dramaturgia vá sendo reelaborada durante o processo, à medida em que as cenas vão sendo trabalhadas. Diálogos se modificam, cenas trocam de lugar, mas a estrutura básica permanece.

Por fim, com o texto finalizado e o espetáculo em cena, está tudo lá: Merlin une Uther Pendragon (bravo guerreiro do mundo dos mortais) e Igraine (da linhagem real de Avalon) para que deles nasça o rei que, envolto numa aura de magia e lenda, venha a promover a paz entre os bretões. Vemos a ascensão e queda de Arthur, os Cavaleiros da Távola Redonda em Camelot, a paixão de Guenevere por Lancelot, a busca de Percival pelo Santo Graal e tantas outras lendas que povoam nossas mentes com histórias mágicas.

Tais temas poderiam naufragar sem uma produção esmerada, daí a preocupação do grupo com o visual do espetáculo. Recriamos Stonehenge num cenário imenso, criamos dezenas de figurinos, dúzias de acessórios cênicos (espadas, escudos, armaduras, capacetes) e nos empenhamos num processo de ensaios longo e complexo, posto que uma produção desse tamanho exige que alguns de nós atuemos em diversas instâncias da criação e produção. Corrêa (2009, p.4) relembra a insensatez da confecção do cenário, executado durante meses num apartamento da Rua Duque de Caxias pelos cenógrafos, assistentes e, inclusive, alguns atores:

Se JUJUBAS não teve cenografia, A LENDA... veio pra preencher esta lacuna... e todos os cantos dos dois apartamentos. Palese comandou o trabalho. Esculpimos os menires, lixamos, depois uma malha de algodão foi enrolada ao redor deles e posteriormente foi passada uma massa feita de areia com cola branca. Era Stonehenge em pleno viaduto da Duque. O dia de descer as pedras é um capítulo à parte. Hilário.

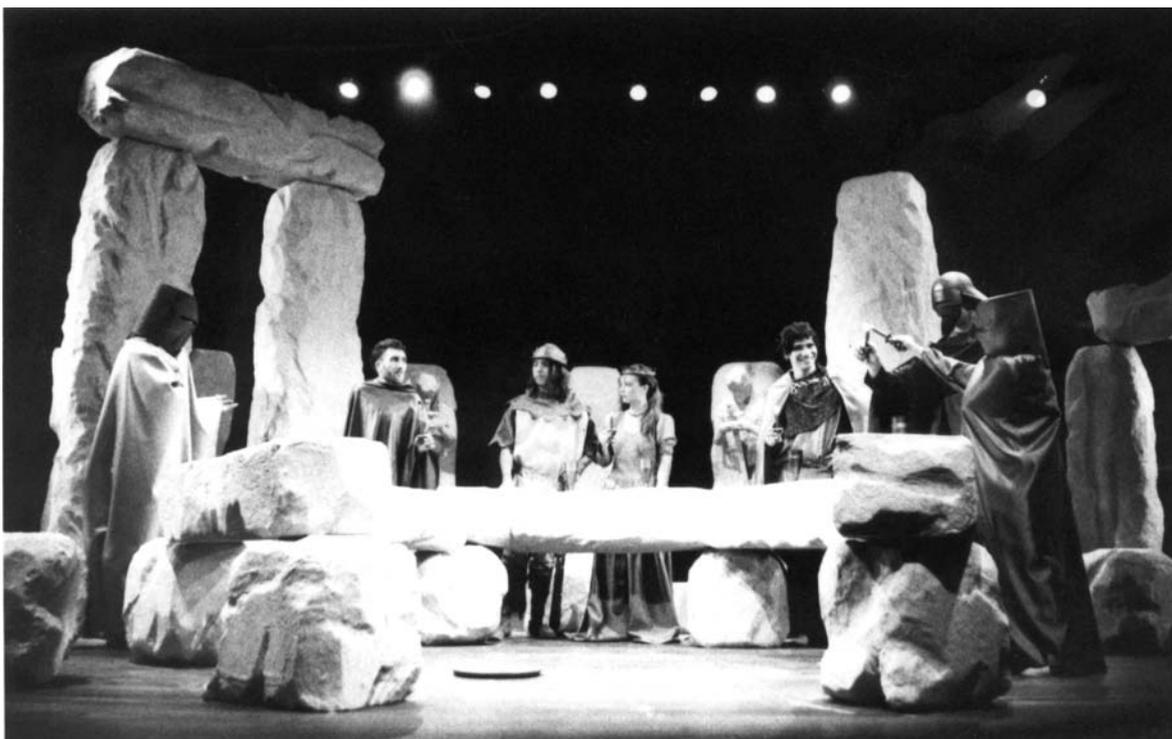


Figura 5 – Cenografia de Luiz Henrique Palese para A LENDA DO REI ARTHUR. Em cena, Arthur e seus cavaleiros, reunidos ao redor da Távola Redonda. Foto de Cláudio Etges.

Os menires de Stonehenge esculpido pela equipe cenográfica são tão grandes que não descem, nem pelo elevador, nem pelas escadas. Terminam por ser tirados do apartamento, no quarto andar do edifício, através de um sistema de cordas, pela sacada. Também alguns acessórios exigem um cuidado no que se refere à adaptação, como no caso das espadas, relembra Corrêa (2009, p.4):

Coreografamos as lutas e, em especial, duas das quais eu participava. Uma de Arthur com Lancelot, e outra com o Cavaleiro Negro. As espadas, feitas de ferro, eram muito pesadas e exigiam um trabalho de adaptação, pois tinha que parecer que a gente usava aquilo no dia-a-dia. Era bonito o efeito das faíscas que saíam durante os embates.

O trabalho com os atores envolve aulas de bufonaria, técnica vocal acrobacia e esgrima, mas nem todos passam por todas as técnicas, já que o elenco é grande e a maioria dos ensaios escalonados. É difícil reunir todo o grupo para os ensaios gerais, sempre há impossibilidades de horário.

Dificuldades à parte, sobrevivemos. E, em 18 de maio de 1991, estreamos no Teatro Renascença. No elenco, além do núcleo original do grupo – Palese, Adriane, Cacá, Beta e Raquel – como atores convidados estão Angel Palomero, Alexandre Silva, Marcelo Fagundes e João França.

O espetáculo – que estréia em versão longa – vai se ajustando durante a temporada e, por fim, adquire um formato final que tem boa recepção junto ao público. Lunara Corrêa (1991, p.19), filha da jornalista Jussara Porto, na época com 12 anos, ao escrever um comentário sobre *A LENDA...* no jornal Zero Hora, critica a mediocridade de grande parte do teatro infantil, mas salva ARTHUR::

OK, tenho que admitir: teatro infantil é um saco! “Olha! É uma florzinha!” Ou “Oi, eu sou um cavalinho”... Arreentam com a paciência de qualquer um. Pensando nisso, me arrastei num dia chuvoso até o Teatro Renascença para ver *A Lenda do Rei Arthur* apenas porque tinha um nome bonito. Me surpreendi. Não parecia peça infantil. Não tinha nenhuma “titia” que explicasse tudo nos mínimos detalhes, deixando dúvidas sobre uma possível disritmia mental.

A peça não tem plantinhas e animaizinhos falantes. Tem musiquinha? Tem. Eu decorei todinhas. O figurino te transporta séculos atrás, assim como o cenário, todo em pedras.

(...) a magia da história fica por conta de Merlim e da Fada Morgana. É lindo. Gostei de levar minha irmãzinha ao teatro, que adorou e pediu pra ver de novo. Para mim é sempre um prazer estar entre as “Brumas de Avalon – como diz a música – onde o vento sopra carícias ternas...”.

Emiliano Urbim, então com 12 anos, filho dos jornalistas Carlos e Alice Urbim, também publica seu comentário sobre o espetáculo em Zero Hora, através de uma promoção conjunta organizada pela produção de três espetáculos infantis em cartaz na cidade de Porto Alegre. Na temporada de outubro de 91, junto com os colegas da *Cia. Etceteratral*, que estavam em cartaz com *ESCRAVOS DE JÓ* e também com o pessoal d’A ARCA DE NOÉ, realizamos um *Concurso de Crítico*

*Mirim*: as crianças assistiam a uma das três peças, escreviam sobre o espetáculo e uma comissão julgadora escolhia a melhor crítica. O vencedor ganhava uma bicicleta. Mais de 40 crianças participaram e o premiado foi Emiliano (1991, p.3), com sua crítica sobre A LENDA DO REI ARTHUR, com trechos transcritos a seguir:

A peça do Rei Arthur foi de arrasar. Uma super-produção: espadas que soltam faíscas, caldeirões que soltam fumaça e pessoas que soltam risadas. Mesmo sem certas aventuras secundárias e sem mostrar detalhadamente o romance da Rainha Guenevere com Lancelot do Lago, é um bom espetáculo que agrada pelo bom gosto.

Tudo começa quando bretões e saxões estão lutando na Inglaterra, antes de Artur nascer. Seguem aventuras, dramas, lutas e até o Graal, para chegar ao final na luta entre Artur e seu sobrinho Mordred, como se fossem o bem e o mal, que jamais acabará.

Emiliano (1991, p.3) destaca a cena da peça que mais lhe chama a atenção e que é, também para os criadores deste espetáculo, o ponto alto do mesmo:

A cena mais bonita é quando Artur fala com Merlim e pede para ver seu futuro. Os bufões começam a cantar um samba sobre o futuro e os dois ficam se fazendo de destaque de escola de samba. É uma grande sacada mesmo.

Este é um dos momentos-chave da trama, quando o jovem Arthur se vê diante da espada na pedra e – em nossa versão – através de Merlin vê seu futuro reinado (ascensão e queda) e tem que escolher entre ser ou não ser... Rei. Ricardo Severo, inspirado pelos diálogos, transforma-os em música: cria um samba-enredo que é “um primor de ironia”, segundo Maristela Schmidt (1991, p.17). A letra fala sobre um futuro incerto mas pleno de história, de realizações que não haverão de ocorrer se Arthur não tirar a espada da pedra:

#### O FUTURO

O futuro é incerto / O que vai acontecer / O caminho está aberto / Para Arthur escolher / No futuro virão / Homens tão instigantes / Einstein e Darwin serão / Cientistas brilhantes / Da Vinci e Picasso / Pintarão no pedaço / Chaplin e Beethoven / Encantarão também / Mas sem memória / Se mais nada restar / Não haverá história / E o que pode ficar / São sapatos rasgados / E cabelos

pintados / Brinquedos infláveis / De pessoas instáveis (SEVERO, 1991, p.16)<sup>17</sup>.

Como em JUJUBAS, Severo revela-se co-autor do texto. “A música de Ricardo Severo é, como toda a sua obra, exata: pesquisada, harmonizada, adaptada às vozes com que conta”, comenta Hohlfeldt (1991, p.22) em sua crítica sobre A LENDA DO REI ARTHUR.

O humor, marca registrada da *Stravaganza*, também está presente na peça, como salienta Emiliano (1991, p.3):

Também achei legal o “reino de neve, gelo e isopor” e as entradas dos bufões no meio, para dar um ar de humor às aventuras. Como: “(...) procurar o Graal. Simplificando: aquele potinho onde Cristo bebeu na última ceia. Bah!”.

É a atualização Monty-Python/*Stravaganza*, que informa e desmistifica, aproximando o acontecimento da criança contemporânea. Ou do adolescente, porque a peça é nitidamente infanto-juvenil, como reivindica Emiliano (1991, p.3) em sua crítica: “Só para terminar: classificaram a peça de infantil, o que pega meio mal. Seria melhor como infanto-juvenil”.

Maristela Bairros (1991, p.17), no Correio do Povo, realça os aspectos da montagem que merecem destaque:

Atropelos de estréia à parte, a montagem comprova a maturidade do grupo – numa experiência bem diversa e complexa que a brincadeira das “Jujubas” -, e a sensível percepção direcional de Palese e o bom uso que faz do palco, distribuindo a ação como se trabalhasse numa mesa de corte. Os bufões na platéia, exigindo o início da função, o uso pragmático do cenário, a música de Ricardo Severo (o samba-enredo sobre o futuro de Arthur é um primor de ironia) e a narração futebolística do torneio real, com lances em slow motion, são pontos a destacar.

Antônio Hohlfeldt (1991, p.22), através de seu comentário, afirma que A LENDA DO REI ARTHUR congrega elementos que agradam a todas as platéias:

---

<sup>17</sup> A letra da música de Severo foi retirada do texto final do espetáculo A LENDA DO REI ARTHUR.

(...) Uma peça infantil que, mais uma vez, mostra um grupo teatral que, em meio à crise econômica que avassala o País, é capaz de mostrar criatividade, sensibilidade e, sobretudo, coragem de experimentar o novo. Trata-se do grupo liderado pelo diretor, autor e ator Luiz Henrique Palese, que, no Teatro Renascença, apresenta a peça “A Lenda do Rei Arthur”.

Mais do que uma homenagem e reconhecimento a esse conjunto que, ano a ano, vem acumulando premiações por cada trabalho que realiza, comentar a nova produção é dizer a você, leitor adulto, talvez até sisudo, que não se trata apenas de um espetáculo para levar o filho, o neto ou o sobrinho. Pelo contrário, é para você mesmo ir também. Dar-se uma oportunidade à criança que já foi, ao adolescente sonhador, reencontrar aquelas admiráveis personagens que, sem sombra de dúvidas, ainda hoje nos fascinam. (...)

Misturando comicidade com dramaticidade, mais umas pitadas de fantasia, “A Lenda do Rei Arthur” tem elementos para agradar a todas as platéias. Mais um espetáculo premiado de L.H.Palese.

A profecia de Hohlfeldt se concretiza, pois A LENDA DO REI ARTHUR conquista 16 prêmios em sua trajetória. Apesar da recepção positiva, o espetáculo não se apresenta como um projeto fácil de manter-se em temporada. Com um cenário que exige certo trabalho (até para a colocação em cena) e cabe apenas em dois teatros da cidade, além de atores com diferentes formações e objetivos, divergências e insatisfações começam a surgir. É uma nova experiência para o grupo, que tem dificuldades em lidar com o conflito.

Após duas temporadas e algumas viagens pelo interior do Rio Grande do Sul, em momento posterior à cerimônia do Troféu Açorianos (em que o espetáculo é o grande vencedor), A LENDA DO REI ARTHUR volta a cartaz com parte do elenco modificado, o que não impede o vigor da encenação.

O espetáculo termina, mas outro projeto já move o grupo. Adriane, Palese, Cacá e Mário Cavalheiro (que passa a integrar a *Stravaganza*) já se reúnem para discutir a proposta: O OVO DE COLOMBO.

### **Fantasiosa, *ma non troppo***

O OVO DE COLOMBO é uma biografia do genovês Cristóforo Colombo, fantasiosa, *ma non troppo*. No material de apresentação do espetáculo, Palese (1992, p.6) escreve:

Não, nada que seja parecido com um livro de história do colégio, em que a história do Descobridor é tão interessante quanto o ciclo evolutivo da *Taenia Sollium*. O humor é a tônica deste espetáculo, que pretende falar um pouco de história sem chatear ninguém, criança ou adulto.

Assim, o personagem Cristóforo Colombo urdido pela Stravaganza lembra muito o Scapino de Molière, pois, como ele, baseia-se nos espertalhões da *commedia dell'arte*. É uma criatura fascinante que traça o seu destino entre heroísmos e vilanias, num jogo cênico onde o bufão convive com o romântico sonhador.

Aos 19 anos já está engajado no navio-pirata *Mon Amour* e, depois de um naufrágio, nada até a costa lusitana. Em Portugal, de onde saem todos os navios para o mundo, Colombo aprende a tecnologia náutica, misturando-a com a ciência de seu tempo (que estava longe de ser exata), com as profecias do Antigo Testamento, com os relatos de viagem de Marco Pólo, com erros flagrantes de Ptolomeu, com as suposições de Aristóteles, com os dogmas de Santo Agostinho, e tem a sua visão: é possível chegar às Índias navegando para o oeste, em vez de contornar a África.

Fosse apenas um sonhador, Colombo teria ficado em Portugal até o fim de seus dias. Só que ele se acha um predestinado a concretizar sua visão e, durante oito anos, com uma determinação impressionante, sai pelo mundo com seus mapas debaixo do braço tentando convencer reis e rainhas a “entrarem no seu barco”. Finalmente, patrocinado por Fernando e Isabel da Espanha, consegue três caravelas e parte para 69 dias de conturbada viagem. Na manhã de 12 de outubro de 1492... terra à vista. Está descoberta a América.

A *Stravaganza* conta a história do navegador que “quando partiu, não sabia onde ia chegar e quando chegou não sabia onde estava” com o humor habitual, irônico e mordaz, como se pode ver na cena final do espetáculo, quando Colombo escreve em seu diário sobre os nativos da Nova Terra: “Esses pobres coitados não têm ouro nem nos dentes. Nunca vi coisa mais astral: usam sementes no pescoço e tomam água numa bola peluda que chamam de côco. Como estamos nas Índias, chamei-os de índios. E esta terra verde, batizo de São Salvador”. Já o padre Juan de Fonseca, examinando os nativos, sentencia: “Darão bons cristãos!”. E parte para a Catequese.

A um marujo que lhe traz um drinque tropical, Colombo pede que “bata um fio” para a rainha contando da nova terra e propondo “humildemente”, batizá-la de Colômbia. O marujo Américo anota tudo e dá uma risadinha sacana. Em off, ouve-se a voz de Deus (Cristóforo vive a falar com Deus): “Cristóforo, esse negócio de América não vai dar certo!



Figura 6 – O OVO DE COLOMBO: Vera Mesquita e Cacá Corrêa em foto de Cláudio Etges.

A criatividade e a irreverência são evidenciadas por Maristela Schmidt (1992, p.13), em sua crítica do espetáculo:

A Cia. Teatro de Extravaganza<sup>18</sup> faz justiça ao próprio nome com este “O Ovo de Colombo”. Ele contém tanto estímulo que ver uma vez não chega: é um festival de criatividade. O texto-roteiro (...) guarda relativamente pouca informação “histórica” e consegue uma irreverência gigantesca em relação aos personagens e fatos que faz desfilar.

Contra-pondo-se a Maristela, que vê pouca informação “histórica” no texto, Corrêa (2009, p.5) acredita que “Palese fez um vasto painel da descoberta da América com muito humor, irreverência e crítica ao ‘molho’ Stravaganza. Um desfile de personagens, de figurinos, de idiomas macarrônicos e de situações históricas. Um entra e sai de personagens que exerceram papel fundamental na descoberta e exploração da América”.

O texto, novamente assinado por Palese, Adriane e Cacá, teve ajudas substanciais de Mário Cavalheiro e Vera Mesquita, que participaram de algumas noites de criação de cenas e diálogos.

Pela primeira vez na história da *Stravaganza* até então, Palese não está em cena. Assina a direção, figurinos, iluminação e programação visual. A cenografia é de Cacá Corrêa. No elenco, além de Adriane e Cacá, Vera Mesquita e Camilo de Lélis. (Camilo integra o espetáculo apenas na primeira temporada, Sérgio Etchichury é quem participa mais ativamente da sua trajetória).

O espetáculo, para Antônio Hohlfedlt (1992, p.31), é inovador, o que é resultado de um grupo de criadores afinado:

Uma das grandes vitórias que o artista pode lograr é quando arrisca, experimentando, e consegue alcançar o objetivo principal. Luiz Henrique Palese já criou tradição nos seus espetáculos de teatro infantil e, por isso mesmo, poderia deitar-se nos louros e, repetindo a fórmula que tem lhe trazido sucesso de crítica e de público, buscar outro trabalho que fosse semelhante aos demais. Mas não. Permanentemente, a cada temporada, ele inova. E inovando, abre novos caminhos. Neste ano, ele resolveu aceitar o desafio de escrever um texto que recriasse um fato histórico, amplamente conhecido do público, até da platéia infantil e ao mesmo tempo manter a grande linha de seus espetáculos, que é o divertimento e a magia.

---

<sup>18</sup> Até 1992, o nome do grupo era *Cia. Teatro de Extravaganza*. Mudamos a grafia para *Cia. Teatro di Stravaganza* em 1993, com o DECAMERON.

Encontrou em Adriane Mottola – sua companheira de muito tempo no grupo – e Kacá<sup>19</sup> Corrêa os parceiros ideais para o empreendimento. E assim nasceu “O Ovo de Colombo”.

Outro parceiro fundamental é o músico Ricardo Severo, que alia ritmos modernos a melodias antigas: *rap* com coro de anjos renascentistas; *reggae* com ritmos indígenas e *folk music* com batuques africanos, ao melhor estilo *world music* dos anos 90. Hohlfeldt (1992, p.41) destaca a importância da trilha sonora para o espetáculo.

(...) Ricardo Severo fez brilhante pesquisa musical, buscando na memória de antigas composições as ligações temáticas que agradam os pequenos e os adultos e, mais do que isso, tornam-se elas mesmas uma espécie de narrativa ou comentário paralelo à narração.

Na letra da seguinte canção, vê-se um exemplo do caso citado por Hohlfeldt, em que a música é uma espécie de narrativa. É um samba de breque, cantado por Bartolomeu Dias em sotaque português, onde ele conta a descoberta do Cabo da Boa Esperança:

#### LOJA DE MAPAS

Estava eu muito ao sul do Cabo Bojador / Achando que a África jamais acabaria / (Tu navegaras noite e dia) / Foi quando de repente fui jogado e arrojado / A alto mar por uma grande e terrível tempestade / (Uma borrasca de verdade) / Então durante dias, naveguei a esmo, sim, eu mesmo / Tentando voltar à costa, quando, de repente / (Mas o que viste, oh, minha gente?) / Eis que estava perdido, bem no meio do perigo / E sem mais nenhum amigo, nesse Cabo das Tormentas / (Mas quem é que te aguenta!).

*Refrão:* Quisera eu nunca mais me perder / Pois com o mapa desta tal loja de mapas / A viagem é num tapa, muito fácil de fazer / Quisera eu nunca mais me perder / Mas com o mapa desta tal loja de mapas / Eu, na próxima etapa, vou chegar, vocês vão ver.

Mas continuando minha história neste Cabo das Tormentas / No meio de uma manobra muito audaz / (Será que ele é capaz?) / Foi quando de repente meu famoso e ardiloso tirocínio / Que fascínio – então, me fez escolher / (Mas que dúvida, podes crer!) / Por entre as fortíssimas correntes desse mar / Uma pela qual o meu navio pudesse se esgueirar / (Ninguém vai acreditar...) /

<sup>19</sup> Na época, o ator assinava Kacá Corrêa, hoje mudou a grafia para Cacá.

Aquela que me fez dobrar o cabo que em minha homenagem / Chamaram de Cabo da Boa Esperança / (Quem espera sempre alcança) (SEVERO, 1992, p.16).<sup>20</sup>

Schmidt (1992, p.13) também registra que a peça é sustentada pela sonoridade criativa de Ricardo Severo e salienta a homogeneidade do grupo: “Com elenco de gente experiente, que sabe o que faz, o resultado só poderia ser homogêneo” Corrêa (2009, p.5) é generoso com os colegas: “E por falar em intensidade, estar em cena com Adriane, Serginho e Vera juntos é uma oportunidade ímpar de aprender o jogo, o improviso, a tranquilidade e o divertimento no fazer uma cena”.

O OVO DE COLOMBO abre novos caminhos para a *Stravaganza*. Com a produção eficiente de Daniela Cunha, “singramos mares inesperados”. Estreamos com patrocínio engraçadíssimo (da campanha “Coma mais ovo” da Asgav – Associação Gaúcha de Avicultores), arrebatamos 8 prêmios e, em novembro de 1992, fazemos nossa primeira incursão internacional: uma apresentação no Teatro Solis, em Montevidéu, para 1500 espectadores.

## 2.2.2 Segunda jornada – 1993/1998

Queremos seguir outros caminhos. Cacá sai da companhia e começa a ensaiar o monólogo O ESPANTALHO, inspirado em conto de Tchekhov, enquanto Palese e eu nos deparamos com o DECAMERON e recomeçamos um novo momento da *Stravaganza*.

### **Caminhos da criação pós-Decameron**

O espetáculo DECAMERON, cujo processo de criação é compartilhado no capítulo 3 desta dissertação, traz um mundo insuspeitado. Os caminhos de criação do grupo, ampliados por um processo profundo de investigação cênica, se alargam. Com o espetáculo já em andamento, viajamos muito, trocamos

---

<sup>20</sup> A letra da música de Severo foi retirada do texto final do espetáculo O OVO DE COLOMBO.

experiências com outros universos teatrais, ampliamos referências. E a soma de todas essas experiências bate com força nas estruturas da companhia, provocando a reflexão: este processo criativo prenuncia um caminho? Transpassados por tantos estímulos, à procura de possibilidades para a construção do discurso de uma cena própria, original, que alianças faremos? Com que mestres vamos dialogar, a quem recorreremos para avançar na organização de nosso material?

A partir deste momento, na descrição das jornadas – além da mescla de depoimentos dos atores da companhia e da crítica teatral – agrego a estes escritos o referencial teórico que começa a se impor mais fortemente nos estudos e processos criativos do grupo.

Traçando conexões entre pontos de interesse, percebo na *Stravaganza* desejos e concretudes que, desde seus inícios nos idos de 1988, se delinearam numa trajetória que pende para o “teatro teatral”. E que a partir do DECAMERON se afirmaram com mais força, através do contato com o pensamento e a prática dos renovadores da cena teatral que povoaram o século XX com os anseios da reteatralização.

Sob a marca da reteatralização, em contraposição frontal ao realismo psicológico, podem ser agrupados nomes tão distintos quanto Jacques Copeau, Gordon Craig e Ariane Mnouchkine, entre outros. Este é o modelo marcado pela valorização de uma teatralidade exacerbada, do jogo convencionado entre a cena e a platéia, do domínio da estilização e da retomada das antigas tradições teatrais opostas às tentativas de mimetizar a realidade no palco: a *commedia dell’arte*, o *clown*, as várias técnicas do teatro oriental. E mais um traço constante: a ênfase no trabalho físico do ator.

Enquanto o realismo procura a ilusão de uma realidade cênica verossimilhante e natural, a reteatralização quer, ao contrário, evidenciar e supervalorizar as regras e convenções do jogo cênico. Os recursos teatrais são valorizados pela encenação, como maquiagem exagerada, efeitos cenotécnicos, jogos melodramáticos, técnicas de *music hall*, de circo, tudo que possa aumentar

a ficção lúdica. Mas a nova cena quer ainda mais: provocar, destruir a tradição e o academicismo burguês.

A “reteatralização” do teatro parte das idéias e experimentalismos do russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940), teórico de primeiro plano e encenador de renome mundial que continua a exercer uma influência preponderante no teatro de vanguarda. Foi ator, pedagogo, tradutor.

Meyerhold revaloriza signos que devolvem a teatralidade ao palco: o corpo do ator, mímica e dança, máscaras e figurinos, além do cenário, que deixa de ser réplica do real para trazer significações múltiplas. Dedicou-se ainda a estudos de engenharia teatral que o levam a suprimir a cortina, os bastidores, os cenários e a fazer avançar o proscênio em meio ao público.

No teatro de Meyerhold, que se refere ao circo, ao mimo, à *commedia dell'arte*, para a atuação é fundamental o estudo do corpo, a acrobacia, o balê, o esporte. Ele busca a virtuosidade corporal e de expressão para uma comunicação *mais direta com o espectador*.

Propõe um novo caminho para produzir teatro, trabalhando do exterior de uma situação interior: “Só alguns atores excepcionalmente dotados foram capazes de intuir o método justo de interpretação: isto é, o princípio como deviam adotar o papel: não de dentro pra fora; mas ao contrário, de fora para dentro; ou melhor, de maneira gestual”, afirma o encenador russo (apud CEBALLOS, 1994, p.84). Evitando o realismo e usando técnicas que estimulam a imaginação da platéia, fazendo-a pensar, invoca, portanto, um investimento emocional e intelectual na peça. Seu teatro está sob total controle, nada deixando para o casual.

Sobre o palco nu faz construir andaimes, escadas, painéis rotativos, cubos, passarelas, praticáveis de madeira que descem em semicírculo até a platéia. Cria dispositivos cênicos, maquinarias, mecanismos à vista que movem os andaimes. Tudo isso sob o nome de Construtivismo. Para esse aparato cênico, é necessária uma técnica particular de atuação que Meyerhold chama de Biomecânica. Tanto

um treinamento particular do ator como um caminho para a *performance* no palco, a Biomecânica procura a flexibilidade do ator para comunicar a sua própria criação através do seu corpo (conscientemente controlado) e seus movimentos.

Meyerhold trabalha incessantemente. Passa a vida a procurar “teatralizar o teatro”, o qual julga perdido pelo naturalismo. Para isso inspira-se, ao longo de sua carreira, no simbolismo, impressionismo, no cubismo e finalmente no expressionismo alemão para desenvolver os valores puramente formais que terão um papel crescente na afirmação da teatralidade e no seu princípio de um teatro de convenção e estilização.

Por “estilização” (explica Meyerhold) entendo não a reprodução exata do estilo desta época ou daquele acontecimento, como fazem os fotógrafos com suas fotos. O conceito de estilização está, na minha opinião, indissolavelmente ligado à idéia de convenção, de generalização e de símbolo. “Estilizar” uma época ou um fato significa exprimir através de todos os meios de expressão a síntese interior de uma época ou de um fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte (MEYERHOLD apud CAVALIERE, 1996, p.103).

À estilização e ao rigoroso abstratismo, tanto da biomecânica quanto do construtivismo, junta-se uma teatralidade repleta de humor *clownesco*, onde os atores, como bufões da *commedia dell'arte*, parecem improvisar truques, surpresas e piruetas. Meyerhold vê nos princípios do teatro de feira, nas suas marionetes e em suas máscaras, a revitalização do teatro contemporâneo.

O INSPETOR GERAL, de Gogol, que encena em 1926, é considerado um dos espetáculos-chave do teatro contemporâneo, bem como uma das produções mais polêmicas da década de vinte soviética. “Antes de *O Inspetor Geral*, montei vinte espetáculos que nada mais eram do que experimentos para *O Inspetor Geral*”, diz Meyerhold (CAVALIERE, 1996, p.119). Essa encenação é considerada a súpula criativa do seu teatro, síntese dos elementos estéticos, métodos e técnicas que ele vinha pesquisando em suas produções desde o início do século: a *commedia dell'arte*, as improvisações, a pantomima, o grotesco, o simbolismo cênico.

A *Stravaganza* chega a Meyerhold através da *commedia dell'arte*, com cujas técnicas tomamos contato mais direto após a estréia do DECAMERON. Refazendo o caminho percorrido, nossos encontros criativos que vão definir um percurso com tendências estilizadas se dão da seguinte forma: clown e bufão com *La Pista 4*, jogo e bufão com Marcelo Fagundes. Logo em seguida, o jogo da *commedia dell'arte*.

O fato de o DECAMERON ser falado em italiano e de conter elementos populares circenses faz com que nos vejamos como “filhos da *commedia dell'arte*”, estilo com o qual só havíamos entrado em contato em uma oficina passageira com o grupo *Fora do Sério*, em Porto Alegre, no ano de 1992. Em temporada com o DECAMERON no Centro Cultural São Paulo em 1994, chamamos Joca Andreazza para ministrar aos atores do grupo, durante as tardes, uma oficina de *commedia dell'arte*.

Em suas origens, a *commedia* era denominada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, ou, na França, comédia italiana ou comédia das máscaras. Foi somente no século XVIII que essa forma teatral, existente desde meados do século XVI, passou a chamar-se *commedia dell'arte*.

A *commedia* se caracteriza pela criação coletiva dos atores, que geram um espetáculo improvisando gestual ou verbalmente, a partir de um *cannovaccio* (um roteiro de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula). Os personagens - tipos fixos - se dividem em duplas de enamorados, criados e velhos, em composições tipicamente populares, que exigem do ator uma corporeidade e presença ímpares, segundo Pavis (1999, p.61):

Neste teatro de ator (e de atriz, o que era novidade da época), salienta-se o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação “coreograficamente”, ou seja, em função do grupo e utilizando o espaço de acordo com uma encenação renovada.

A *commedia dell'arte*, pelo trabalho coletivo e muito em função da formação de seus atores, tornou-se modelo de um teatro completo, o que motivou diversos renovadores do teatro do século XX a trabalharem sob seus princípios.

Em 1913 (praticamente a mesma época em que Copeau iniciava suas experiências com máscaras), na Rússia, Vsevolod Meyerhold abre seu espaço de pesquisa – o Studio Meyerhold – para atores, bailarinos e amadores. Com o propósito de partir da *commedia dell'arte* (mas não voltar a ela), Meyerhold e Vladimir Soloviov propõem uma nova pedagogia teatral, sem separação entre diretores e alunos, que exige muito trabalho pessoal e coletivo: leitura, composição de roteiros novos, estímulo do corpo através da prática acrobática intensificada, estudo e realização dos diferentes *lazzi*<sup>21</sup>, manipulação repetida dos objetos teatrais da tradição (capa, bastão, máscara, chapéu, flor, espada), além da total consciência do ator quanto ao jogo corporal no espaço.

Esse método cênico de estudo da *commedia*, que se apóia mais sobre a prática teatral do que propriamente na teoria, une os princípios para um jogo corporal do ator (muitos dos quais depois utilizados na teoria da biomecânica) às leis da composição cênica. Com um corpo hábil, preciso, livre e inventivo, o ator poderá então treinar o pensamento e só depois a palavra, assegura Meyerhold (1994, p.81):

O ator não pode andar pelo palco como um “gramofone”. Por isso urge recolocar o problema do movimento; temos que fazer propaganda a favor do movimento; deve-se retirar a palavra do ator. Temos que dizer-lhe que não se apresse a dizer as palavras. (...)

Por isso, na arte teatral temos que dizer ao ator: primeiro aprende a mover-te, depois te ensinaremos a pensar e finalmente a falar.

Esta noção de corpo preparado através da acrobacia, somado ao recurso de encenar o DECAMERON em sua língua original, como se verá no capítulo seguinte, parte da idéia de trabalhar a visualidade do espetáculo antes da sua sonoridade. Restrita a palavra, a força criativa e improvisacional do ator se instala através da pantomima e da ação cênica. Começando pelos trovadores medievais, chegamos aos cômicos *all'improvviso*.

---

<sup>21</sup> Lazzi – Ações cômicas muito bem estruturadas utilizadas na *commedia dell'arte* e no teatro de feira. Compõem-se de toda a forma de estrutura burlesca, seja jogo de palavras, ações, gestos grotescos.

A partir da oficina com Andrezza, o mergulho na *commedia* e no universo das máscaras se intensifica. Em 1995, a convite de Venício Fonseca e Érika Retl do grupo *Moitará*, vamos ao Rio de Janeiro para participar de Oficina de CONFECÇÃO DE MÁSCARAS EM CARTAPESTA com Donato Sartori. E, em 1996, Palese participa do seminário internacional L'ARTE DELLA MASCHERA NELLA COMMEDIA DELL'ARTE no Centro Maschere e Strutture Gestuale, em Pádua, Itália. Sob a orientação do maior mestre “mascareiro” do mundo, o escultor Donato Sartori, e a colaboração de um dos grandes Arlecchinos italianos, Enrico Bonavera.

Através de Donato Sartori, referência internacional no que tange às máscaras teatrais, somos envolvidos por esse mundo instigante de criação e mascaramento.

A pesquisa sobre a máscara teatral remonta ao segundo pós-guerra, quando há um despertar da atividade cultural. As cidades de Pádua e Milão são centros de intensa atividade teatral, onde surgem as primeiras instituições ligadas ao teatro: o *Teatro Universitario de Pádua* e o *Piccolo Teatro di Milano*. Ao lado de grandes intelectuais como Gianfranco de Bosio e Ludovico Zorzi em Pádua, Giorgio Strehler e Paolo Grassi em Milão, encontram-se outros artistas, como Jacques Lecoq, que dá aulas de mímica e sobre o uso da máscara neutra, herança das experiências de Jacques Copeau em sua escola do teatro Vieux Colombier.

É neste contexto que o escultor Amleto Sartori - pai de Donato – convidado a dirigir a escola de máscaras da Universidade de Pádua e a realizá-las para as peças programadas, decide fazer da *commedia dell'arte* uma pesquisa radical, como relata Paola Piizzi (2008, p.31):

Se hoje nos parece natural ver Arlecchino atuando com a máscara, devemos este fato à tradição consolidada como consequência do trabalho de pesquisa de Amleto Sartori, que reconstruiu do nada uma técnica perdida no tempo: aquela dos mestres mascareiros que, no longínquo período renascentista construía máscaras para a *commedia all'improvviso*. “Redescobriu”, pois se tratou de reinventar a técnica de fazer máscaras em termos poéticos e artísticos, baseando-se em poucos e incertos documentos: algumas pesquisas, algumas

intuições; realizando um fatigante trabalho de retrocesso no tempo, sem precedentes, sem mestres, por tentativas.

Com o passar do tempo, Amleto amplia seu objeto de estudo. Cria máscaras para espetáculos de Pirandello, Shakespeare e Prokofiev, para muitas produções do *Piccolo Teatro di Milano*, para Jacques Lecoq, Dario Fo, e para espetáculos em vários cantos do mundo. Com a morte de Amleto, Donato dá continuação às experiências com as máscaras em couro, consolidando a técnica do pai. Cria o *Centro Machere e Strutture Gestuali*, em Pádua, e recentemente, o *Museu Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori*. Para Donato (2008, p.32), a máscara, muito mais do que um objeto estético, é um objeto exato:

(...) uma máscara não pode simplesmente nascer; (...) Se ela nasce é porque aquele ator, com características somáticas e emotivas precisas, desempenha em cena um papel preciso, é guiado pela direção que apresenta exigências e funções particulares, quer dizer algo, está em um determinado lugar, em um momento histórico. Onde há ofício, nada nasce por acaso. A máscara é um objeto exato, um instrumento de comunicação. De cada linha emana um sentido do belo que responde à imperativa pergunta da utilidade, isto é, para que serve e o que quer dizer, que significado tem. Não recorre nunca ao maneirismo, ao preciosismo, à retórica. As linhas determinam um caráter, uma idade, uma emoção, tornam-se linguagem, também poética.

É a partir desse mergulho na criação e confecção de máscaras, vivenciada nos cursos com Sartori, que, a partir de 1994, começamos a trabalhar com a *commedia dell'arte* em todos os campos: na teoria e na prática, com improvisação sobre *cannovaccios*, espetáculos mascarados de rua e experimentações diversas com o jogo dos diversos tipos fixos: Arlecchino, Pantalone, Dottore, Brighella, Smeraldina e outros.

### **Experiências para a rua**

Os projetos que se seguem são todos “filhos” da pesquisa de linguagem sobre um teatro popular iniciada com o DECAMERON. Criamos espetáculos para a rua, como O PASTELÃO e a BELLISSIMA COMMEDIA. O primeiro espetáculo - O PASTELÃO - é um daqueles que “matamos”, pela falta de insistência em aperfeiçoar

a criação. A direção de Roberto Oliveira era competente, as criações dos atores tinham potência, mas... a verdade é que éramos artistas de palco, não reuníamos ainda saberes para enfrentar a rua. Para completar, havíamos feito a bobagem de ensaiar numa sala do Araújo Viana, quando devíamos ter trabalhado ao ar livre. Já *A BELLISSIMA COMMEDIA PARA UM ARLEQUIM E DOIS ENAMORADOS*, criada a partir de *cannovaccio* original da *commedia*, a insistência em aperfeiçoar, apresentar, modificar, refazer, fez com que a peça ficasse mais “redondinha”, motivo pelo qual permaneceu no repertório durante muitos anos.

### **Máscaras para Fellini**

Em 1996, iniciamos uma pesquisa sobre o jogo com as máscaras expressivas. No meio do processo, Palese vai a Pádua estudar com Sartori e Bonavera e Liane Venturella comanda o grupo nas experimentações. O estudo resulta no espetáculo *FELLINI PER STRAVAGANZA*, espetáculo mudo sobre o universo de Federico Fellini. Com a volta do diretor, o grupo todo se empenha no trabalho meticuloso de criação de personagens mascarados, bem como no acabamento de mais de 35 máscaras criadas especialmente para o espetáculo (todas esculpidas por Palese).



Figura 7 – As crianças em *FELLINI PER STRAVAGANZA*: Alexandre Tosetto, Adriano Baseggio, Sérgio Etchichury e Fernando Pecoits. Foto de Cláudio Etges.

O trabalho com as máscaras expressivas inicia o grupo nos estudos dos experimentos de Jacques Copeau no Teatro do Vieux Colombier (O Velho Pombal).

Diretor teatral, crítico e professor de Arte Dramática, Jacques Copeau (1878-1949) é figura essencial do teatro do Ocidente durante a década de 20. Conhecido por sua participação no Cartel dos Quatro, uma aliança de mútua colaboração entre diretores, entre os quais Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoeff e Gaston Baty, o Cartel é a mais importante influência artística no teatro francês no período entre as duas guerras mundiais.

Em 1913, Copeau publica um manifesto contra o naturalismo no palco. Exige um teatro liberto das velhas convenções, quer renovação, “erguer um teatro novo sobre alicerces intactos, e limpar o palco de tudo quanto o suja e oprime” (Copeau apud Roubine, 1998, p.52). A essência do teatro, para Copeau, é o que emana da literatura dramática – a dicção exata e o gesto expressivo - portanto defende, como função primordial do diretor, a tradução fiel do texto do dramaturgo para o palco.

Ainda em 1913, Jacques Copeau cria o Teatro do Vieux Colombier, onde se especializa na encenação de Molière e Shakespeare, no que conta com a atuação precisa de atores como Louis Jouvet e Charles Dullin. Paralelamente às produções teatrais, cria a Escola do Vieux Colombier, em 1915, onde inicia as suas experimentações com máscaras.

O método da escola do Vieux Colombier, criado por Jacques Copeau e Suzane Bing, se forma a partir da observação do jogo das crianças. Para Copeau, jogo é a imitação das atividades e sentimentos humanos. O método deve seguir o desenvolvimento natural daquele jogo observado. Parte do silêncio, do trabalho sem voz, para que o aluno sinta a necessidade da palavra.

A improvisação, introduzida na escola em 1920, foi um instrumento para a formação do ator. Como objetivos, desenvolver no ator a flexibilidade, a

elasticidade e a espontaneidade da palavra e do gesto; o verdadeiro sentimento do movimento e o contato verdadeiro com o público.

Segundo Copeau, foi sua a proposta de utilizar a improvisação para renovar o teatro. Porém, a associação da improvisação ao texto clássico, isto é, improvisar sobre um personagem ou sobre alguns movimentos dados do texto mas sem o texto, foi idéia de Louis Jouvet, e que Copeau adotou. Além disso, a improvisação seria também uma fonte de inspiração para o dramaturgo (SILVA, 2001, p.40).

Em sua escola, Jacques Copeau desenvolve ainda, como ferramenta para a formação do ator, as improvisações com a máscara neutra, à qual chamava de máscara nobre. A contribuição de seu trabalho com esta máscara desenvolve no ator diversas habilidades: expressar-se com todo o corpo, ultrapassar a convenção pantomímica do gesto que traduz palavras para chegar à ação pré-verbal (anterior à palavra); desenvolver as qualidades dinâmicas do movimento, ritmo e intensidade (movimentos fluídos, lentos, explosivos, entrecortados, seguidos por imobilizações súbitas); descobrir a utilização do princípio da independência articular e muscular do corpo; trabalhar o princípio do *raccourci*: princípio da condensação da idéia, do espaço e do tempo; incentivar o aluno a ser autor do roteiro executado.

Em 1924, Copeau viaja com sua trupe de jovens atores – Les Copiaus – para o interior da França, na Borgonha, onde se dedica à pesquisa de improvisação, de mímica e a um treinamento corporal rigoroso com a utilização de técnicas circenses e da *commedia dell'arte*.

Copeau não se interessa pelo efeito da máscara na platéia, seu treinamento se destina a fornecer ao ator uma ferramenta para liberar inibições, eliminar vícios de interpretação e ampliar a potência de sua expressividade. Centraliza sua pesquisa no desenvolvimento de um grupo de dez personagens arquétipos que simbolizam os aspectos básicos do comportamento humano. Os alunos aprendem a fazer máscaras que capturam a essência desses arquétipos e, ao portá-las, através da constante experimentação, compõem os personagens

usando apenas elementos essenciais e expressivos. Leon Chancerel (apud SILVA, 2001, p.46), colaborador de Copeau, traz maiores informações sobre o estudo do jogo com máscaras para a formação do ator:

O jogo com máscara exige primeiro um grande domínio corporal. A máscara exige que todo o corpo jogue e que ele jogue em relação com a máscara. A máscara ganha expressão e vida de acordo com o ângulo sobre o qual se apresenta, o ângulo oferecido ao jogo da luz e das sombras sobre este objeto de papelão substituindo o verdadeiro rosto. Isto exige um esforço muscular às vezes muito intenso, particularmente dos músculos do pescoço e dos ombros. A máscara obriga a ir até o fim dos gestos, a fazê-los muscularmente. Ela impede toda falsidade. Ela salta imediatamente aos olhos dos espectadores. A máscara contribuirá então para combater no ator aprendiz sua tendência a gesticular, a multiplicar os pequenos gestos do antebraço. É por isso que, na formação do ator, mesmo se o ator deve jogar com rosto descoberto, os exercícios com máscaras me parecem indispensáveis.

O estudo do material de Copeau à disposição, bem como as propostas de outros pesquisadores mais recentes, como Sears Eldredge e Libby Appel, enriquecem as propostas de improvisação que a *Stravaganza* empreende, durante esta fase inicial, com as máscaras expressivas.

### **O teatro da cumplicidade**

Estamos em pleno envolvimento com o mundo das máscaras quando o projeto da vinda de Philippe Gaulier a Porto Alegre para Oficinas de Clown e Bufão finalmente se concretiza, em 1997, após um ano de tentativas frustradas. Depois de tanto tempo trabalhando com seus jogos e técnicas, finalmente a oportunidade de jogar diante do mestre, com ele.

Com seu humor ferino, Gaulier afirma categoricamente que a seriedade mata a imaginação e propõe, através do prazer e da cumplicidade, exercícios rigorosos que destróem egos inflados e clichês de atuação, sempre em busca de um ator imaginativo. O que não está muito longe dos propósitos de Meyerhold (CEBALLOS, 1994, p.61), que afirma a necessidade de um ambiente de prazer para o jogo criativo do ator:

O ator não pode improvisar a não ser quando está cheio de alegria interior. Fora de uma atmosfera de alegria criativa, de gozo artístico, é impossível que se dêem com plenitude. (...) É necessário trabalhar com alegria, na alegria.

Para Philippe, temos que redescobrir o prazer do jogo e desfrutar ao máximo quando o mostrarmos diante do público. Somos seres únicos e irrepetíveis, diz o mestre, portanto nos guia na descoberta do que é mais belo em nós quando estamos num palco. Ele quer encontrar a nossa humanidade pois é através dela que poderemos abarcar qualquer personagem. Então nos conduz com seus jogos de criança, pelo prazer do impulso, na descoberta do ponto fixo, da cumplicidade, da vulnerabilidade e da improvisação. Para Gaulier, o teatro sempre será um maravilhoso ser humano sobre o palco.

A École Philippe Gaulier tem 30 anos. O diretor e professor é um clown, que garante que a sua escola tem um objetivo essencial: como não ser chato. Por isso, sempre que captura uma pista de chatice em nós, ele nos diz: “Você é chato! Adeus.” E nós temos que sair de cena.

Gaulier, que já ministrou oficinas em mais de 20 países, foi aluno da École Jacques Lecoq, e mais tarde professor da mesma. Quando saiu da escola de Lecoq, foi para abrir a sua, onde teve como alunos Emma Thompson, Sacha Baron Cohen e Helena Bonham-Carter, além dos atores gaúchos Marcelo Fagundes, Liane Venturella e Daniela Carmona, entre outros. Na École Philippe Gaulier (que após diversos anos sediada em Londres, agora voltou a Paris), ele ministra diversos estilos: Jogo, *Clown*, Bufão, Melodrama, Tragédia, *Commedia dell’Arte*, Máscara Neutra, Tchekov e Shakespeare.

Nas duas semanas que estive em Porto Alegre, compartilhou seus segredos de mestre com um humor insuperável. “Se você não exala prazer, você não pode ser ator”, dizia. “É melhor que vá ser funcionário dos Correios.”

### **Servindo a dois padrões (ou dois tipos de jogo)**

Depois de mais essa experiência, quando avançamos na linguagem da pequena máscara do *clown*, encerramos a segunda jornada – a fase *dell’arte* da

Stravaganza - com a montagem do texto de Carlo Goldoni: ARLECCHINO SERVIDOR DE DOIS PATRÕES (1997).



Figura 8 – Luiz Henrique Palese, o *Arlecchino* da *Stravaganza*. Foto de Cláudio Etges.

Embora Goldoni prescindia das máscaras para o SERVIDOR DE DOIS PATRÕES (recomendava que a peça fosse representada sem máscaras), para nós a montagem seria uma “síntese” das nossas experiências com a *commedia*, portanto, com máscaras. Palese chega aos ensaios “adiantado”, com uma concepção já bem clara, ao contrário dos últimos projetos, que haviam se construído em processo. Em entrevista a Luciano Alabarse, Luiz Henrique (2000, p.32) afirma que cada projeto traz consigo uma forma diferente de trabalhar:

Não tenho um método. Num trabalho posso fazer de uma maneira, no outro de outra; depende de onde estou querendo chegar. Normalmente sei onde estou querendo chegar, só não sei como. Vou descobrir pelo caminho.

Às vezes sei, partes sei. Tens uma idéia, mas ela não está muito clara, não está toda desenhada.

As reflexões de Palese lembram as primeiras intuições de Peter Brook (1995, p.19): “Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição

profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra.” (...) É a partir dessa sensação, amorfa e informe, que Brook (1995, p.19) começa a se preparar: “A preparação significa ir em direção a essa idéia”.

O processo de criação de ARLECCHINO segue caminhos inusitados, pois o diretor decide adotar uma marcação rígida, arquitetada extra-ensaios. É com uma maquete e pequenos bonecos dos personagens da peça que Palese cria as marcações que depois vai testar nos ensaios, o que não impede a criatividade do ator:

O ARLECCHINO era todo marcado assim, um joguinho de xadrez, porque o ator tinha que dar uma fala para uma platéia, falar para outra, havia duas platéias. Mas ao mesmo tempo havia toda uma liberdade do ator trabalhar naquele momento o corpo dele, dentro daquela marcação bastante esquemática do espetáculo. Tem toda a história da *Commedia dell'Arte*, de como se mexe cada personagem, isso existe, mas tem o lado da criação, não é o tradicional, mas é o original (PALESE apud ALABARSE, 2000, p.32)

O ator Fernando Kike Barbosa, que chega à *Stravaganza* neste momento, se surpreende com o método:

Comecei trabalhando na *Cia Stravaganza* em 97, a convite de Luiz Henrique Palese, para integrar o elenco da montagem ARLECCHINO – SERVIDOR DE DOIS PATRÕES. Na época havia acabado de me desligar do *Oi Nós Aqui Traveiz*, onde tinha trabalhado por 8 anos, e onde fiz a minha primeira formação como ator. Além do ‘Ói Nós...’, não havia trabalhado com nenhum outro grupo até então.

Posso dizer que o ‘choque’, foi grande.

O processo de criação de ARLECCHINO era totalmente oposto ao que Fernando havia praticado até então. A prioridade do *Ói Nós* era a improvisação e o trabalho autoral de cada ator, e Palese trazia uma outra proposta:

O Palese vinha com o desenho das cenas pronto, as marcas eram rigorosas e, claro, o trabalho de construção das personagens obedecia aos códigos pré-existentes da *commedia dell'arte*. Para mim tudo era novo, e me deixava ao mesmo tempo tenso e fascinado, porque pela primeira vez participava de um processo onde a ‘técnica’ do ator tinha de ser clara, objetiva e

muito eficiente (caso contrário o espetáculo não funcionaria), e eu não tinha certeza se seria capaz de 'dar conta do recado'.

Fernando compara o processo de criação de ARLECCHINO com outro espetáculo da companhia, UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA, o único desta segunda jornada que não se insere no universo das máscaras ou do teatro popular. Foi uma criação do grupo sobre a obra de Ziraldo, numa mescla de momentos da narrativa original com cenas criadas a partir de improvisações dos atores.

Mas ainda antes de estreamos o ARLECCHINO, entrei para outra montagem da Cia: UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA, com direção de Adriane Mottola.

A primeira coisa que saltou aos olhos na criação da MALUQUINHA em relação ao ARLECCHINO foi a diferença na forma de construir a cena, o espetáculo. Um processo totalmente diverso. O trabalho partia de um texto que não era escrito para teatro, e as cenas eram construídas a partir da improvisação dos atores. Só que o olhar da direção era muito preciso, ao propor e também selecionar o material das improvisações que entrariam no espetáculo ou não.

Embora as duas peças fossem calcadas no jogo dos atores, os trabalhos eram muito distintos entre si, provocando atuações bastante diversas em termos de "tamanho de jogo":

No ARLECCHINO tínhamos que entrar na pele de um personagem que já existia conceitualmente. O processo era bem mais cerebral, de fora para dentro. Na MALUQUINHA, embora apoiados na criação do Ziraldo, os personagens vinham de dentro de nós, num processo intuitivo e mais emocional. O ARLECCHINO era um espetáculo onde os atores 'saltavam' para chegarem ao público da última fileira. Na MALUQUINHA era como se convidássemos todo o público a sentar na primeira fila, para ouvir uma história contada ao pé do ouvido. Na primeira tudo era grandioso, exuberante, espetacular. Na segunda a busca era pelo simples, pelo detalhe, sem exageros nem excessos.

O jogo popular das máscaras da *commedia dell'arte*, amplo, potente e energético desenvolvido no ARLECCHINO é o extremo oposto da atuação poética e nostálgica, do tipo "tiro certo no coração" da PROFESSORA MALUQUINHA. Para os

atores que participaram dos dois processos, uma boa experiência, conclui Fernando (2009, p.2):

Vivenciar esses dois processos simultaneamente, proporcionou um momento de grande aprendizado e de inegável amadurecimento para o meu trabalho como ator, bem como a revisão de muitas idéias e conceitos apreendidos até então.

Para o crítico Antônio Hohlfeldt, UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA evidencia o respeito pela criança e mostra o quanto o teatro dirigido às crianças pode e deve ser sensível e inteligente, sem menosprezar sua capacidade. Um verdadeiro poema visual, comenta (1997, p.3):

Com um elenco criativo e com situações que são eminentemente lúdicas e teatrais, o espetáculo, com cerca de uma hora de duração, é um verdadeiro poema visual que chega a provocar lágrimas pela sua poeticidade. Raras vezes se conseguiu um trabalho que seja, ao mesmo tempo, alegre e profundo, sério e poético, como este.

O crítico uruguaio Gustavo Ruegger (1998, p.15) saúda a forma indireta com que o espetáculo toma partido por uma educação mais livre e criativa, desenvolvendo sobre o palco um estilo lúdico de permanente imaginação:

O texto sabe unir com finíssima trama o humor, o jogo, a imaginação e a poesia para contar a história de uma cidade muito pequena (“uma cidadezinha”), de seus pitorescos habitantes, de sua praça com um anjinho “mijador” no centro e sobretudo de uma turma infantil que se rende aos encantos de uma nova professora e seus métodos de ensino muito pessoais, que incluem ler muito, cantar o abecedário ou interpretar a História parodiando a versão cinematográfica de “Cleópatra” que passou no cinema do povoado.

Como diretora, percebo que conseguimos reunir diversos elementos essenciais: em primeiro, e antes de tudo, o texto sensível de Ziraldo, inspiração renovadora para os que têm, como nós, prazer em trabalhar para a criança. Depois, uma equipe totalmente afinada. (Durante o processo, enquanto o Fernando Kike participava de um intercâmbio na Alemanha, o Palese criava as cenas com o grupo.) E um ótimo trabalho de preparação do ator, realizado por Gina Tochetto. Vejo no processo criativo da MALUQUINHA um bom desenvolvimento

do jogo e da cumplicidade em cena, o prazer ao qual tanto se refere Philippe Gaulier.



Figura 9 – Os atores da PROFESSORA MALUQUINHA com Ziraldo: Fernando Kike Barbosa, Gisele Cecchini, Liane Venturella, Tiago Real e Sérgio Etchichury. Foto de Cláudio Etges.

Esta segunda jornada, fundamentada sobre os princípios da reatualização, da *commedia dell'arte*, do jogo com máscaras, e que traz ainda o mergulho nos universos teatrais de Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Donato Sartori e Philippe Gaulier, encaminha a *Stravaganza* para um aprofundamento de seus caminhos expressivos. Durante este momento, contamos com a presença forte de Fernando Kike Barbosa, Liane Venturella, Sérgio Etchichury, Tiago Real, Fernando Pecoits, Letícia Liesenfeld, Alexandre Tosetto e Evandro Soldatelli. Além deles, estiveram conosco ainda Angélica Borges, Roberto Oliveira, Christiane Lopes e Giselle Cecchini, durante um momento menor, porém bastante significativo.

Espectáculos:

DECAMERON (1993)

O REI NUNCA RIU (1993)

O PASTELÃO (1995)

BELLISSIMA COMMEDIA PARA UM ARLEQUIM E DOIS ENAMORADOS (1996)

FELLINI PER STRAVAGANZA (1996)

A COMÉDIA DO AMOR (1997)

UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA (1997)

ARLECCHINO, SERVIDOR DE DOIS PATRÕES (1997)

### 2.2.3 Terceira jornada – 1998/2002

Aqui, o marco que instaura a passagem é a compra do futuro Studio Stravaganza: um garajão de 450m<sup>2</sup> que, nesta fase, utilizaremos para a guarda de equipamentos, oficinas e palco de experimentações. Em 1998, ao visitar a garagem de um edifício, à venda no Bairro Santana ao lado de outras lojas comerciais, o sonho parece perto de transformar-se em realidade. Negócio fechado, a Cia. Stravaganza passa a ter uma sede própria.

#### **A menor máscara do mundo**

A investigação sobre o universo do *clown*, detonada na oficina com Philippe Gaulier e que vai resultar no espetáculo BEBÊ BUM, inaugura um momento em que as experimentações são ampliadas em função das condições ideais agora reunidas neste novo território de criação: horário integral para os ensaios, possibilidade de criar ambientações, reciclar figurino, organizar materiais de pesquisa diversos. Detemo-nos sobre o mundo do circo, especialmente sobre os personagens do filme e livro I CLOWNS, de Federico Fellini, num processo longo e exaustivo. Com as técnicas de Philippe Gaulier.

BEBÊ BUM utiliza o universo do palhaço para retratar a primeira infância. A história do menino Bum, que morre de ciúmes quando descobre que sua “mãemãe” vai ter um bebê, é ambientada no circo da família de palhaços Grock, e cada cena do espetáculo se apresenta como número circense. No 19º Festival Nacional de São José do Rio Preto, a crítica Edilamar Galvão (1999, p.5) comenta:

O grupo Stravaganza, de Porto Alegre, trouxe, com “Bebê Bum”, uma leitura sensível da primeira infância e mostrou o quanto o trabalho sério de pesquisa e estudo da linguagem teatral resultam num espetáculo que não depende de clichês regionalistas e/ou

depreciativos para agradar o público. O Stravaganza prefere a criatividade e a técnica às invencionices gratuitas. O grupo faz um espetáculo belo, sensível, que faz rir e funciona.

Ainda na mesma crítica, Galvão (1999, p.5) ressalta a qualidade do trabalho do conjunto de atores:

Em cima de um texto tão aparentemente simples – pois os temas como ciúme, interferência no cotidiano da família, sentimento de posse, amor, etc, são complexos- toda a responsabilidade de “Bebê Bum” fica por conta dos atores: o também diretor Luiz Henrique Palese (Bum e Médico), Leticia Liesenfeld (Rigoberta e Bebê), Geórgia Reck (Mamãe) e Giancarlo Carlomagno (Papai). E eles brilham. Bem definido para um público de cinco anos, a técnica, a graça e a sensibilidade da Stravaganza agradam seus pais, avós, irmãos mais velhos e mais novos.

Com BEBÊ BUM participamos, em outubro de 2000, da III BIENAL DE PALHAÇOS E ARTES CIRCENSES em Santarém/Portugal. Ainda no ano de 2000, portanto 10 anos depois da primeira montagem, reencenamos JUJUBAS (sucesso do teatro infantil porto-alegrense) em nova versão.



Figura 10 – Bum e sua família Grock: Luiz Henrique Palese, Leticia Liesenfeld, Geórgia Reck e Giancarlo Carlomagno. Foto de Cláudio Etges.

### **Por fim, a máscara neutra**

Depois de experimentar as máscaras da *commedia dell'arte*, as expressivas e o nariz do clown, nos jogamos com tudo nas improvisações com a máscara neutra. Em tradução caseira dos livros de Jacques Lecoq<sup>22</sup>, ampliamos nossas incursões teóricas sobre o tema.

Jacques Lecoq (1921-1999), professor de educação física e fisioterapeuta, a partir de 1945 começa a trabalhar com Jean Dasté que, imbuído do espírito de Copeau e do grupo dos *Copiaux*, criara a companhia *Les comediens de Grenoble*. Com Dasté, trabalhar profissionalmente como ator e preparador corporal do grupo, onde utiliza pela primeira vez a mímica e o jogo com a máscara nobre, que mais tarde vai tornar-se um dos pilares da sua pedagogia.

Em Paris, como professor de expressão corporal na escola *EPJD – Éducation par le Jeu Dramatique*, conhece o diretor Gianfrancesco de Bosio, que convida-o a trabalhar no Teatro Universitário de Pádua, Itália, onde vive de 1948 a 1956.

É em Pádua que Lecoq desenvolve a pedagogia que vai aplicar mais tarde em sua escola. Toma contato com o universo e a tradição da *commedia dell'arte*, apreende as atitudes e movimentos do Arlequim com o ator italiano Carlo Ludovici e conhece o escultor Amleto Sartori, que o introduz no mundo das máscaras. Com ele, percebe a importância de fabricar máscaras que sirvam para o jogo cênico e participa da criação da escola do *Piccolo Teatro di Milano*, fundamentada sobre a expressão corporal, o jogo com máscaras e a improvisação. Ali, define as bases de sua futura escola, ao exercitar suas experiências em espetáculos. Desenvolve as técnicas de ação mimada, a análise de movimentos, a acrobacia dramática, os jogos burlescos, o ponto fixo, a identificação com a natureza e pesquisa o sentido do coro trágico.

Em 1956, volta a Paris e funda a École Jacques Lecoq, onde passa a trabalhar exclusivamente como professor e diretor da escola. Com o objetivo de

---

<sup>22</sup> Traduzi da versão em inglês os livros de Jacques Lecoq *The Moving Body: Teaching Creative Theatre* e *Theatre of Movement and Gesture*.

realizar um teatro voltado para a arte e a criação, utiliza-se de linguagens que priorizam o jogo físico do ator. Lecoq (como já vimos anteriormente em Copeau e Gaulier) explora o jogo desde as brincadeiras infantis até a *performance* teatral. “Jogo é quando, consciente da dimensão corporal, o ator pode formatar uma improvisação para os espectadores, usando ritmo, tempo, espaço, forma”, afirma Lecoq (2001, p.167).

A improvisação faz parte do núcleo central de sua pedagogia, utilizada para a construção da cena e dos personagens, a partir de situações e temas. Inicialmente, a improvisação é silenciosa. Parte do jogo neutro, calmo e equilibrado onde aprofunda o estudo da *máscara nobre* de Copeau, que a partir de seus experimentos passa a chamar de *máscara neutra*. Ao portar a máscara, o aluno ingressa na “descoberta das dinâmicas da natureza”: os elementos (água, ar, fogo e terra), as matérias (os sólidos, os líquidos, os gasosos, entre outros), as cores, as luzes, a pintura, as palavras e a poesia, os sons, a música, os animais e as paixões (sob um viés corporal, não psicológico).

A máscara é a base dos ensinamentos de Lecoq. No primeiro ano, os alunos tomam contato com a máscara neutra e as expressivas (que se subdividem em de personagens, larvárias, utilitárias e contra-máscaras), no segundo ano, as máscaras da *commedia dell'arte* e o nariz do *clown*.

Na *Stravaganza*, inicialmente, a máscara neutra é vivenciada pelos atores através de experimentos com os exercícios de Lecoq e improvisações originais. Algumas vezes, colocamos a máscara para “limpar” os gestos de determinado personagem ou a própria cena, eliminando o que é excessivo.

É em 2001 que o grupo assume o jogo de máscaras como método de preparação para a cena. Em momento anterior à criação do espetáculo ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA, experimentamos em seqüência as máscaras neutra, expressivas (de personagem), da *commedia dell'arte* e do *clown*, como uma preparação para a segunda etapa do trabalho. A evolução é natural: começamos no silêncio e equilíbrio da máscara neutra, desenvolvemos os caracteres das

expressivas e terminamos submersos nas paixões da *commedia dell'arte* e na humanidade do palhaço.

### **Teatro físico, teatro do gesto, mímica contemporânea, teatro-dança?**

Com a preparação do ator conduzida através do jogo com máscaras e tendo o escritor Ítalo Calvino como o principal inspirador na criação de material para a cena, esta jornada marca o encontro da *Stravaganza* com o *teatro físico*<sup>23</sup> em ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA, O espetáculo, que se pretende sem texto e versa sobre o cotidiano urbano, é criado com base nas SEIS PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÊNIO. Em palestras que profere, o escritor italiano prepara seis conferências sobre os valores ou qualidades (da literatura) que gostaria de situar na perspectiva do novo milênio (o livro é de 1985). São eles: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Em termos de arquitetura teatral, urdimos um espetáculo predominantemente visual que procura conter esses elementos, transpostos para a linguagem cênica.



Figura 11: Teatro físico em ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA: Carlos Alexandre, Jezebel de Carli, Sofia Salvatori e Gustavo Curti. Foto de Cláudio Etges.

<sup>23</sup> A partir da década de 70, a mídia passou a classificar os grupos que traziam a característica corporal e autoral, difundida pela mímica moderna, somada com elementos do circo, da dança e do teatro experimental dos “*fringes*”, de *Teatro Físico* (Physical Theatre). Tal movimento rompe com o logocentrismo, o textocentrismo e promove uma nova forma de pensar o corpo, valoriza o ator-criador e a dramaturgia do corpo.

O crítico Antônio Hohlfeldt (2001, p.7) define ENCONTROS como “um exercício poético e crítico, ao mesmo tempo, segundo um roteiro quase sem palavras, mas evidentemente pensado com as palavras”. O que se confirma no depoimento do ator Gustavo Curti (2009, p.1):

Nossos processos de criação começam com a vontade de dizer algo. A partir dessa vontade surge a "forma" com que essa vontade será expressada.

Em ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA, o mundo contemporâneo como mote para explorar o teatro físico. Um cotidiano esgotado pela falta de tempo, correrias, competições e outros assuntos que circundam esse tema, foram contados sem o uso da palavra.

Paulo Gaiger (2001, p.8) percebe a intenção da diretora Adriane Mottola em provocar uma reflexão política sobre a condição humana e reforça que a proposta é alcançada “de maneira ousada e criativa, apoiada por um elenco de três atores e uma atriz absolutamente envolvidos e comprometidos com a idéia do espetáculo”. Um trabalho que reúne atores cúmplices.

Gustavo (2009, p.1) relembra que “começamos ‘recheando’ nossa criatividade”. Assistimos filmes como BRAZIL, de Terry Gilliam, vídeos de Pina Bausch a Dario Fo, leituras que foram de A CAVERNA de José Saramago a SEIS PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÊNIO de Ítalo Calvino, além de artigos de jornais e revistas, tudo o que proporcionasse muitas discussões sobre o cotidiano urbano. A preparação física envolveu exercícios acrobáticos e o jogo com máscaras foi uma preliminar para a criação das cenas do espetáculo, num processo que se estendeu, ao todo, por cinco meses de trabalho.

Em ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA, comenta Gaiger (2001, p.8), “Adriane mantém o humor que sempre esteve presente em seus espetáculos, revestido da ironia e do deboche sobre nosso ‘modus vivendi’”, com “boas influências de Beckett, Chaplin, Jacques Tatit”.

### **Os *fabulatori*, Dario Fo e a história de Lal Bihari**

Outra grande influência que se manifesta sobre as criações da companhia, desde os seus inícios é a arte dos *fabulatori*, que a partir de 1994, com o interesse especial pela *commedia dell'arte*, chega a nós reinterpretada por Dario Fo, ator e dramaturgo vencedor do Prêmio Nobel. Ao conviver desde pequeno com estes contadores de histórias, Fo aprendeu a perceber as suas técnicas:

Eu ouvia a mesma história recontada dezenas de vezes e em diferentes momentos. A capacidade de quem recontava consistia, exatamente, em adaptá-la, todas as vezes, às situações diferentes da crônica em si, compreendendo os fatos locais e os mexericos. Eles conseguiam meter dentro do *racconto* principal cada dimensão, cada situação, e até o clima físico e psicológico. Era uma festa: se os sinos tocavam, se começava a chover, eles não perdiam, jamais, nenhum elemento acidental; não perdiam de vista nenhum personagem, nem mesmo os externos que pudessem servir de contraponto à história. E, sobretudo, não perdiam nunca de vista a importância dos presentes, dos ouvintes. (FO apud VENEZIANO, 2002, p.79).

Os *fabulatori* sabiam incluir em suas histórias os espectadores. Percebiam o que ria demais, aquele outro mais lento que não compreendia o jogo cômico. Incluindo-os em suas histórias, tornavam viva e presente a sua narração. Além disso, dominavam a linguagem gestual. Eram possuidores de “uma teatralidade fundada nos gestos, na mímica e na capacidade de ser, simultaneamente, vários personagens, de passar de um papel ao outro, de dar vida, sozinhos no centro da praça, a uma história inteira, falando sempre na primeira pessoa” (VENEZIANO, 2002, p.87).

Ao mesclar os “truques” dos *fabulatori* com técnicas teatrais modernas, Dario Fo cria diversos procedimentos que se tornam habituais em seu teatro. E é através da experimentação de diversas técnicas de fabulação que Luiz Henrique Palese cria um espetáculo totalmente autoral (texto, direção, cenografia, iluminação e programação visual): COMO VIVEM OS MORTOS?. Enquanto o grupo buscava um aperfeiçoamento da sua linguagem visual, Palese faz retornar à nossa cena, a palavra.

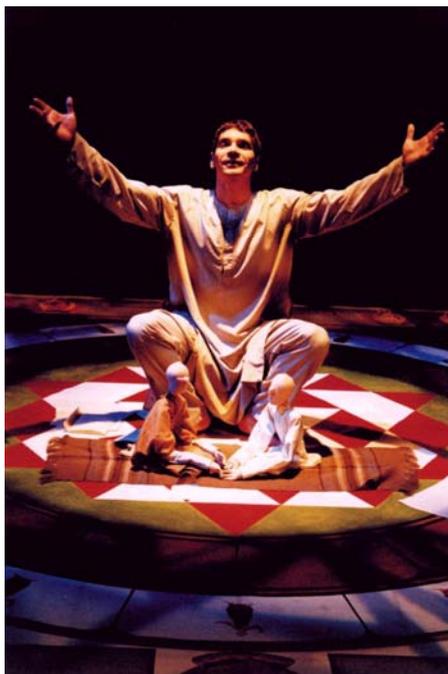


Foto: Márcia Tician

Figura 12 – Luiz Henrique Palese em espetáculo solo: COMO VIVEM OS MORTOS?

COMO VIVEM OS MORTOS? conta a história de Lal Bihari, um indiano que, ao descobrir-se morto nos registros oficiais, tenta por 19 anos provar que está vivo, através dos métodos mais extravagantes. Tenta ser preso, concorre a eleições, processa pessoas e, ao descobrir outros “mortos” como ele, funda a Associação das Pessoas Mortas. Um espetáculo baseado, fundamentalmente, no trabalho de ator. Palese, que já havia transitado por técnicas tão diversas quanto a mímica, *clown*, jogo de máscaras, *fabulatori*, *commedia dell’arte*, manipulação de objetos e bonecos, compõe um espetáculo em que todas essas experiências voltam à cena, reelaboradas em nova síntese. Conforme o crítico Jorge Árias (2001, p.33), do jornal La República, COMO VIVEM OS MORTOS? mostra Palese na plenitude de seu talento e seus recursos:

O ator se apresenta com todas as características do melhor da “*commedia dell’arte*”: um ator excelente que também é autor e capaz de improvisar com felicidade, um texto agudo e crítico, delineado em grandes rasgos, uma cenografia mínima, um figurino de uma sobriedade espartana, um magnífico emprego de uma máscara, uma capacidade mímica e de interpretação para formar, por si só, todo um diálogo e até uma situação dramática, como na brilhante cena em que enfrenta o funcionário que o

informa de sua morte, onde os tics da burocracia estão enumerados e descritos com tanta sobriedade como eficácia, com tanta exatidão como medida.

Nada é super-atuado, por mínimo que seja, nesta demonstração de virtudes atorais: Palese cumpre o paradoxo de dar conteúdos graves, dramas certos, situações críticas sem a menor ênfase, com uma convicção uniforme e com uma serenidade monacal.

O que surpreende em *COMO VIVEM OS MORTOS?* é justamente esta aura de “serenidade monacal” a que Árias se refere. Num processo experimental solitário, que envolve improvisações do ator gravadas por uma câmera e então retrabalhadas, Palese chega a um espetáculo que reúne leveza, exatidão e consistência.

O próximo espetáculo de Palese, o infanto-juvenil *TESEU E O MINOTAURO*, criado em parceria com o ator português Zé Ramalho, estreia no V FITIJ – FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE, em Santarém, Portugal. Em turnê, o espetáculo apresenta-se ainda no BITIJ – INTERNATIONAL BIENNAL OF THEATRE FOR YOUTH AND CHILDHOOD em Beja, bem como em outras cidades portuguesas.

### **Sacra Folia, comédia popular brasileira na rua**

Em 2002, a *Stravaganza* retoma o teatro popular, numa experiência de teatro de rua para o texto *SACRA FOLIA*, do dramaturgo Luis de Alberto de Abreu. Em clima de auto de natal, Abreu recria uma comédia popular brasileira inspirado na larga tradição dos personagens fixos que vêm da *commedia dell'arte* italiana. *SACRA FOLIA* gira em torno da perseguição da sagrada família, que, ao fugir de Herodes, erra o caminho e vem parar no Brasil. O anjo Gabriel escolhe Matias Cão, dono de uma tropa de burros, para conduzir José, Maria e o Menino Jesus de volta ao Egito. O atrapalhado João Teité, ex-sócio de Matias, entra na história e eles acabam chegando a Belém... do Pará. Perseguidos por Herodes, sua mulher Boracéia e o Demônio, percorrem todo o Brasil em meio a muitas peripécias.



Figura 13 – Boracéia, o Demônio e Herodes em SACRA FOLIA. Os atores Geórgia Reck, Gustavo Curti e Vinicius Petry em foto de Cláudio Etges.

Ao trabalhar com personagens da cultura popular brasileira, Luis Alberto de Abreu insere em seu texto situações poéticas e violentas que rondam a nossa história, aproveitando para instigar a igualdade social e o desejo de mudança. Para a companhia, o grande desafio da proposta é transpor para a rua um texto criado para a sala teatral, mas a familiaridade com a *commedia dell'arte* e a apropriação do texto de Abreu pelos atores trazem bons frutos na melhor incursão da *Stravaganza* na rua. Segundo Gaiger (2003, p.7), “uma irreverência gostosa de ver, substanciada pelo excelente grupo de atores” (...), “Sacra Folia é outro destes espetáculos de rua imperdíveis que nos provocam em todos os nossos sentidos. Uma alegria, uma folia sacra porque fala de todos e para todos nós”.

Nesta terceira jornada, a conquista de espaço próprio para as experimentações e criações artísticas do grupo se revela fundamental, bem como a presença do ator e produtor Gustavo Curti, que chega à *Stravaganza* trazendo idéias e projetos que ampliam a criação, a produção e a distribuição dos espetáculos em repertório.

Os atores Letícia Liesenfeld, Geórgia Reck, Evandro Soldatelli, Carlos Alexandre, Simone Buttelli, Tuta Camargo, Vinícius Petry, Fernando Pecoits, Ricardo Vivian, Gustavo Curti, Sofia Salvatori e José Ramalho são os

companheiros neste momento em que o grupo se afirma na possibilidade de manter um repertório em constantes temporadas e turnês.

Espectáculos:

BEBÊ BUM (1999)

POR UM PUNHADO DE JUJUBAS (2000)

ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA (2001)

COMO VIVEM OS MORTOS? (2001)

TESEU E O MINOTAURO (2001)

SACRA FOLIA (2002)

#### 2.2.4 Quarta jornada – 2003/2008

Com a morte de Luiz Henrique Palese, em fevereiro de 2003, o grupo continua a apresentar as peças em repertório, sem pensar na criação de um novo espetáculo. No verão de 2004, decidimos inaugurar o Studio Stravaganza como um local para apresentações teatrais e começamos a reforma do espaço, que inaugura oficialmente em abril de 2004.

O momento da *Stravaganza* é de reflexão. A partir do DECAMERON, principalmente, nos configuramos como um grupo que, a cada espetáculo ou projeto realizado, enveredava por um caminho ou por uma técnica, buscando novas referências teóricas e alargando experimentações. Depois de alguns anos centrados na visualidade, sentimos a necessidade de voltar ao texto. Como atores, parecíamos estagnados. Havíamos desenvolvido a parte visual do espetáculo, e éramos “omissos” com o texto. A partir daí, nossos caminhos tomam novos rumos. Não planejamos um espetáculo, mas sim um projeto.

Nesta jornada, as LEITURAS ENCENADAS DE TEXTOS DRAMÁTICOS CONTEMPORÂNEOS habitam o Studio Stravaganza por dois anos consecutivos, num espaço de experimentação aberto a diretores, atores e intelectuais gaúchos, dispostos a debater a dramaturgia do momento. O primeiro ano é dedicado a textos universais e o segundo à dramaturgia latino-americana. Traz um longo aprendizado, momento importante para a formação e qualificação profissional do

conjunto. O espaço do Studio também se solidifica como um local onde são ministradas oficinas com profissionais gaúchos e brasileiros.

### **A mente humana como um museu de emoções**

No momento seguinte, o dramaturgo Ramón Griffero, autor de TEUS DESEJOS EM FRAGMENTOS, toma conta do imaginário do grupo e do espaço do Studio Stravaganza, num espetáculo que radicalmente se contrapõe às últimas criações do grupo, segundo o ator Fernando Kike Barbosa (2009, p.3):

TEUS DESEJOS... segue claramente uma nova vertente do trabalho do grupo, iniciado com a montagem de ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA. Uma linha de trabalho atenuada com as novas tendências do teatro contemporâneo, e onde os gêneros teatrais já não aparecem em suas formas puras, sendo que drama e humor se fundem e se confundem de forma paradoxal, numa estética fragmentária, em que já não há uma história com progressão dramática.

Para Griffero, a teatralidade é um estado latente que emerge e declina na época em que está inserida e com seus criadores. E estes são capazes de ser ecos do espírito da época que os envolve e sentir as urgências sócio-metafísicas de seu público. Por isso, esclarece que os anúncios de “crise teatral” só podem ser respondidos de forma “pessoal”, pois nunca é o teatro que está em crise, mas um dramaturgo ou um modelo X, que não souberam ser os ecos de seus contemporâneos. Se há crise, talvez os criadores não tenham pensado no desenvolvimento teatral, mas na continuação ou perpetuação dos modelos herdados. Talvez tenham confundido o teatro com um modelo, em vez de gerar uma autoria a partir do formato do teatro e da soma de heranças estéticas que este gerou em sua história.

É necessário “não falar como eles falam, não podemos representar como eles representam”, diz Ramón. “A busca de novas formas para expressar conteúdos universais é uma necessidade essencial desta escritura que une a poética do texto com uma poética do espaço”.

Para Ramón, que esteve conosco em 2006 para ministrar a oficina POÉTICAS DE TEXTO PARA UMA POÉTICA DE ESPAÇO, o formato teatral é o espaço, ele não é solidário com ideologias ou estéticas, é apenas o retângulo trigonométrico da cena, o lugar teatral. Por ser um retângulo que contém a proporção áurea, há leis de composição, de planos, diagonais, que determinaram a percepção de sua narrativa. É necessário conhecê-las, mas não são as leis de uma encenação ou escritura. O retângulo narrativo é a forma que escolhemos. Seja por aspectos de herança cultural como pela determinação de nosso olhar biológico, optamos por essa forma para nos representar, no cinema, na televisão, na plástica, na fotografia, a escolha sempre foi por este formato:

Em meu encontro com o espaço com sua visão retangular, me centrei nas múltiplas formas da narrativa espacial. Considerando a soma de enquadramentos e tempos que este contém. A partir daí a narrativa retangular-espacial do cinema foi minha referência principal, que obviamente transferida para o teatral, se transforma numa linguagem de outra convenção, mas amplamente perceptível já que a leitura do espectador evoluiu também em relação às propostas narrativas cinematográficas (GRIFFERO, 2006, p.1)

Para Griffero, a escritura dramática se faz em relação ao formato para o qual escreve, o espaço teatral. A simbiose entre a poética do espaço e a do texto dramático é o que ele denomina “dramaturgia do espaço”. Formalmente, o autor está escrevendo um conteúdo para um formato.

Ramón “não quer falar como eles falam”, não quer se apresentar como o dramaturgo latinoamericano, brechtiano ou barbiano, ou melhor, pré-determinado por uma concepção de outras autorias, mas valorizar suas próprias codificações e reelaborações da escritura cênica. Uma alternativa formal para a busca de uma teatralidade orgânica onde as referências de tantos modelos teatrais literários ou cinematográficos são parte de seus elementos narrativos, mas deglutidos e reconstruídos.

Para Griffero, o fato cênico se constitui a partir da simbiose de uma poética do texto com aquela de espaço: como texto e lugar se constroem e dão forma ao significado final. A contínua reelaboração de texto e espaço vai propondo

construções cênicas que nos remetem a planos inesperados de percepções emotivas. Assim, o texto gera uma visualidade espacial e a visualidade espacial gera por sua vez um texto. Dizer “Te quero” será potencializado e mudará seu significado se o personagem está na praia fazendo um castelo, no interior de um refrigerador, cortando o membro do amante ou sendo pregado a uma tábua, etc. etc.

Na poética do espaço intervêm o corpo, o gesto, os sons, a música, a luz, os objetos, os elementos cenográficos, a construção de lugares, tempos, e o uso de planos e composições. O espaço se lê, gera idéias e emoções. Um corpo em um lugar, um objeto em outro plano, uma música, uma goteira. Gansos que correm pelo espaço etc, etc. Vão constituindo a poética do espaço elaborada para um texto. Um teatro sem poética do espaço é um ato literário de representação e um teatro sem poética do texto é uma soma de imagens.

Ao encenarmos TEUS DESEJOS, o espaço, ao lado de texto e atores, se tornou um dos grandes propulsores do espetáculo. Tanto pela teoria da dramaturgia do espaço de Ramón como também porque foi o primeiro espetáculo concebido pelo grupo para o Studio Stravaganza.



Figura 14 – Espaço cênico do Studio Stravaganza ambientado por Zoé Degani para TEUS DESEJOS EM FRAGMENTOS. Foto de Adriane Mottola.

O contato com o texto de Ramón Griffero, assim como com suas idéias, interfere diretamente no processo de criação do grupo, que passa a trabalhar mais ativamente na criação das imagens cênicas. Cada cena é experimentada em cinco ou mais possibilidades diferentes, em diversos estilos, até que se encontre a imagem-síntese.

A experimentação constante sobre um texto complexo e um período longo de ensaios trouxe um desgaste das relações. Gerado inicialmente sob um clima de tensão, num momento em que o grupo estava, praticamente, partido em dois, e onde alguns atores questionavam constantemente as incertezas da direção, TEUS DESEJOS... nasce num ambiente de muitas dúvidas, segundo Salvatori (2009, p.1):

TEUS DESEJOS EM FRAGMENTOS foi o primeiro espetáculo criado para o espaço do Studio Stravaganza. Também foi meu primeiro processo de criação sob a direção de Adriane Mottola que, por sua vez, realizava, pela primeira vez, um projeto sem Luiz Henrique Palese. Com tantas *estréias*, penso eu, era normal que surgissem dúvidas, tentativas, erros e acertos. E foi disso que TEUS DESEJOS se alimentou.

Com o racha total e a saída de alguns atores da equipe (e o retorno de outros), a harmonia volta a reinar sob o teto do Studio Stravaganza:

Depois de meses de improvisação, com os personagens definidos e com a estética muito clara na cabeça, Adriane deu início aos esboços do que seria a nossa peça mais *contemporânea*.

Inspirados pelos clássicos europeus, por Frank Kastorf e seu maravilhoso ENDSTATION AMERIKA - em que desconstrói Tennessee Williams - fomos nos *espalhando* pelo Studio Stravaganza, literalmente subindo nas paredes, criando espaços, nichos, pontos de luz e de escuridão, imagens e climas. A vontade de descobrir e ocupar espaços foi tamanha que, ao final do processo, quase não pudemos acomodar nosso público! (SALVATORI, 2009, p.1)

Criado especialmente para o Studio Stravaganza, TEUS DESEJOS literalmente se espalhou de tal forma, ocupando tantos espaços do Studio que, perto da *estréia*, descobrimos que apenas 33 espectadores por sessão poderiam assistir à peça.

Para Renato Mendonça (2006, p.6), os atores Fernando Kike Barbosa, Gustavo Curti, Janaina Pelizzon, Lauro Ramalho e Sofia Salvatori traçam “a trajetória de toda uma geração que agora está com seus 40 anos e que experimentou os limites na política, no sexo e na vida”. E acrescenta: “Usando o amplo salão do Studio Stravaganza para materializar uma vida em busca de sentido, TEUS DESEJOS EM FRAGMENTOS não facilita, não responde, não aplaca – se limita a perguntar”.



Figura 15 – TEUS DESEJOS EM FRAGMENTOS, falantes e não personagens: Lauro Ramalho, Sofia Salvatori e Fernando Kike Barbosa. Foto de Cláudio Etges.

O crítico Antônio Hohlfeldt (2006, p.7) afirma: “O clima é pesado. Não só a penumbra da cena, mas a falta de expectativa e de esperança que marca a todas as personagens”.

Fernando Kike Barbosa (2009, p.3) comenta a procura de uma linha de interpretação para o texto de Ramón Griffero:

A interpretação dos atores seguia a linha do “depoimento pessoal”, do aproximar o texto das suas vidas, mas sem cair em dramatizações apelativas. O texto, formado basicamente de monólogos reflexivos de personagens que nem mesmo nomes tinham, e sem indicações do “onde e quando”, era um grande desafio em termos de encenação e aí, mais uma vez o processo de improvisação foi fundamental.

Sofia Salvatori reafirma o desafio que o texto de Ramón Griffero significou para os atores. Para ela, o texto exigia uma poética de espaços, exigia dos atores uma compreensão precisa e sensível das sensações e emoções descritas pelos personagens. “Os amores, os rumores, o sexo, a rejeição, a morte e a vida, tudo se mesclava nos DESEJOS de forma tão entranhada e emaranhada que nos desafiava a crescer. Inteligência emocional também se aprende!”, brinca Salvatori (2009, p.1)

Fernando relembra os passos em falso, como a vontade de serem excessivamente claros, num texto que – justamente – solicitava uma abertura:

Um das armadilhas em que nós, atores, às vezes caíamos, era a tendência a querer dar sentido pra tudo, querer deixar clara a ‘intenção da cena’ e nesse ponto a direção era amorosamente vigilante, para que a encenação conservasse a idéia de abertura, de uma ‘história’ que se construía mais na cabeça do público do que à sua vista. Lembro da Adriane dizendo algo assim: “Deixem um pouco para eles (o público)! Não façam tudo!”

TEUS DESEJOS remete a um processo intenso... uma total entrega de toda a equipe. Como dizer este texto e onde? Qual o espaço adequado? Eram muitas as indagações, lembra Janaina Pelizzon (2009, p.1):

Em cada ensaio um lugar pesquisado. Queríamos dizer o texto com "verdade". E os gestos, e as imagens? Queríamos uma interpretação contemporânea, onde cada espectador fizesse a sua história. Como fazer? Vinham as lágrimas, o sapateado, a Jezebel de Carli (corpo), a Mirna Spritzer (texto) e a Adriane Mottola (direção) com toda a emoção e razão. Nenhuma certeza. Sempre em processo, desejando algo e descobrindo uma nova "forma de fazer teatro".

Ao comentar a atualidade do tema e a pertinência da montagem do texto do dramaturgo Ramón Griffero, Hohlfeldt (2006, p.7) nos permite ver que esse permanente processo de dúvidas e descobertas alcança seus objetivos:

Não se trata de um espetáculo fácil, tanto pelo tema quanto por seu desenvolvimento. Mas é um trabalho denso, profundo, que atesta a maturidade do grupo e, principalmente, de sua diretora que, assim, evidencia a vontade de trazer a Porto Alegre uma dramaturgia atual e capaz de tocar em temas polêmicos, mas necessários.

Apesar de ainda fazer parte do repertório da Cia., já faz mais de um ano que TEUS DESEJOS não entra em temporada. A montagem depende de uma mudança total na ambientação do Studio para voltar à cena. Como lembra Sofia (2009, p.1): “TEUS DESEJOS ainda nos desafia, lá do seu cantinho, espremido pelo cenário de A COMÉDIA DOS ERROS”.

## Identidade

Por fim, chegamos a William Shakespeare.

Em nosso último espetáculo - A COMÉDIA DOS ERROS, o texto shakespeariano, em tradução versificada de Bárbara Heliodora, foi o impulso fundamental para dar vida a uma série de personagens “perdidas” em meio a uma cidade multicultural cheia de misturas, cores e sabores. Experimentamos a prosa e o verso, em diversas traduções, e o verso se fez vital na corporeidade dos atores.



Figura 16 – Espaço cênico do Studio Stravaganza ambientado por Élcio Rossini para o mercado turco de A COMÉDIA DOS ERROS. Foto de Vilmar Carvalho.

Como em *DECAMERON*, o jogo começa antes da cena. O público é convidado a chegar meia hora antes ao Studio Stravaganza, onde vai perambular por um mercado turco que, através de seus atores-mercadores, oferece bebidas, acepipes, bijuterias, compartilha a programação musical de uma “estação de rádio” que narra as promoções “da hora” nas diversas bancas, enfim, uma programação generosa que compartilha com o espectador técnicas e prazeres desenvolvidos num longo processo de criação, que chega quase a um ano de trabalho.

Na *COMÉDIA*, trabalhamos a visualidade sem hierarquia em relação ao texto shakespeariano. Corremos atrás das imagens essenciais do espetáculo, da imagem fundamental de cada personagem e de cada cena.

São cinco as imagens que selecionamos como fundamentais ao espetáculo: a identidade (Laurita Leão vira Lauro Ramalho que vira Egeu), a cidade multicultural (por onde transitam os mais diversos personagens: viúvas, bebês perdidos, executivos, ladrões, mercadores), o naufrágio (em que o par de gêmeos se perde), a perda da identidade (Antífolo de Siracusa quando chega a Éfeso e não sabe porque é reconhecido por todos) e o reencontro (dos pares de gêmeos perdidos). Nas cinco imagens, os principais pontos de uma narrativa bastante sintetizada.

Quanto à imagem de personagem, trago o exemplo da insegura, ciumenta e alterada “Adriana” de Sofia Salvatori, que, na busca freqüente por seu marido, amplifica seu caráter possessivo pelo uso de um binóculo. Tudo é referência, inclusive a cultura pop: os acessos de fúria contida da personagem vêm da inspiração em Nina Hagen.



Figura 17 – A personagem Adriana de Sofia Salvatori, em foto de Kiran Prem, trabalhada em Photoshop por Rodrigo Mello.

Às vezes a imagem sob a qual o espetáculo se constrói só resulta eficaz com a presença do público. Foi o caso da COMÉDIA DOS ERROS: o mercado turco (que envolve sons, um burburinho popular, iluminação precisa, atuação presentificada) era “puro desânimo” sem os espectadores. O material estava lá, com os atores – todas as referências, improvisações, experimentos – mas a “alma” veio com o público.

Em nosso palco, Shakespeare se mistura com Wim Wenders, num samba sobre a identidade. A Laurita Leão de Lauro Ramalho (personagem conhecida no meio noturno porto-alegrense) recebe o público à sua entrada para depois desmontar-se diante dele: tira a peruca, maquiagem e roupas femininas. É ator agora, conversa com o público, coloca barba postiça, se transforma e é Egeu, o mercador de Siracusa condenado à morte ao entrar em Éfeso após andar pelo mundo em busca do filho perdido.

O que é a identidade?  
 Conhecer o seu lugar?  
 Conhecer o seu valor?  
 Saber quem você é?

Nós moramos nas cidades.  
 As cidades moram em nós...  
 o tempo passa.  
 Mudamos de uma cidade para outra,  
 de um país para outro.  
 Trocamos de idioma,  
 trocamos de hábito,  
 trocamos de opinião,  
 trocamos de roupa,  
 trocamos tudo.

Não admira que a idéia de identidade esteja tão enfraquecida.  
 A identidade está fora. Fora de moda.

Nesta interferência de Wim Wenders / Monica Tomasi / Stravaganza em Shakespeare, procuramos verticalizar a percepção da comédia, do ator e seus personagens, de uma imagem pública. Uma das formas de trabalhar com a tradição shakespeariana para torná-la viva. O espírito do grupo caminhando ao lado do gênio de Shakespeare.

Sonho de longa data pra alguns de nós. Não pra todos, com certeza. De qualquer forma, quando um projeto vinga, a maioria embarca. A COMÉDIA DOS ERROS vingou, propondo como tema fundamental a identidade. Uma boa chance para discutir ainda a identidade da Cia.

A *Stravaganza* é um grupo bastante aberto. Às vezes, quando a produção de projetos e textos e apresentações não nos engole totalmente, conseguimos programar jornadas de trabalho para oficinas de reciclagem profissional, onde trabalhamos sobre princípios e procedimentos habituais ao grupo, às vezes com incorporações de técnicas apreendidas em outros espaços da vida, no trabalho com outros profissionais, enfim, outras experiências.

Existem ainda os encontros teóricos, sempre num dia da semana à noite, em que lemos, debatemos, jogamos conversa fora também, convivemos. Pensamos, enfim. Desses encontros nascem projetos, idéias e, inclusive, pessoas. Melhor explicando: frequentemente, convidamos novas pessoas para participar das reuniões. Das oficinas de reciclagem também. E então novas parcerias vão se formando.

Então, existe um grupo estável. Mas, às vezes, alguém que está no grupo há muitos e muitos anos, está menos estável do que alguém que chegou ontem. Por motivos diversos, às vezes alguns de nós estão mais afastados. Outros, mais próximos. O que é bastante comum, considerando que não somos uma companhia “patrocinada”.

Então, o processo de criação do último espetáculo da *Cia. Stravaganza* começou antes mesmo de determinarmos qual seria esse espetáculo, como lembra a atriz Sofia Salvatori (2009, p.2):

Os encontros freqüentes começaram em junho de 2007, e o grupo inicial de 6 pessoas rapidamente evoluiu para 10 – o mais importante era contarmos com aqueles de nós que estavam realmente interessados, dispostos a se encontrar 5 noites por semana, única e exclusivamente para aperfeiçoarem suas técnicas, descobrirem novas possibilidades, criarem juntos.

Dois novos atores foram incorporados ao grupo: Adelino Costa e Anita Coronel. As experimentações continuaram quando “o texto se escolheu”, diz Sofia, referindo-se ao fato de que nosso projeto de montagem da COMÉDIA DOS ERROS havia sido selecionado no Fumproarte – programa de apoio e financiamento à cultura da cidade de Porto Alegre: “o projeto do texto de Shakespeare mudou a rota dos encontros do grupo, ao mesmo tempo que fortaleceu um trabalho que já vinha se esboçando há algum tempo” (SALVATORI, 2009, p.2).

Uma vez definido o espetáculo – nosso primeiro Shakespeare! – os ensaios se intensificaram e a primeira abordagem foi a leitura das três traduções do texto: a de Bárbara Heliodora, de Beatriz Viégas-Faria e uma tradução portuguesa encontrada na Internet. Foi depois de várias leituras em grupo, discussões sobre os sentidos, os versos, a prosa, que passamos a improvisar sobre algumas cenas e personagens.

Fernando Kike (2009, p.4) ressalta que A COMÉDIA DOS ERROS é fiel ao texto shakespeariano (e à tradução de Bárbara Heliodora), “com sua estrutura aristotélica de tempo e espaço e uma história que se conta e se reconta, sem deixar nenhuma dúvida do que está sendo contado”. O desafio, para Kike, é justamente esse: “o de manter o texto tal e qual, mas torná-lo interessante para os ouvidos contemporâneos, sem parecer uma peça de museu”.

Para Sofia (2009, p.2), a *identidade* da peça se construiu a partir da definição do mercado turco, a ambientação principal, já que transforma a estrutura hierárquica dos personagens da peça shakespeariana em democrática, dando voz igual ao grupo todo, que atua como um coro em diversos momentos:

Uma vez definida a *identidade* da peça – a idéia dos mercadores, do mercado em estilo turco, do público nos dois lados da cena, da disposição do cenário – todos passaram a improvisar não somente as cenas, mas os personagens. *Desapegados* da idéia de gênero, todos improvisaram todos. O que, obviamente, criou novas oportunidades e novas visões para cada uma das figuras da história.

O ator Rodrigo Mello (2009, p.1) comenta esta etapa do processo, que define como de união saudável e cumplicidade criativa:

Existia uma união muito saudável e uma sintonia adquirida através de muitos encontros e experimentações teatrais que fizemos antes de começarmos a trabalhar com o texto. Havia uma dedicação conjunta em relação ao espetáculo. Cada ator não pensava apenas em fazer a sua parte. Nós nos ajudávamos. Em certos momentos, cada ator teve que interpretar todos os personagens, inclusive os do sexo oposto. Tem coisas da personagem Adriana (interpretada por Sofia Salvatori), por exemplo, que foram criadas por mim. Outras do meu personagem, Drômio de Éfeso, que foi o Gustavo Curti quem criou. Ou seja, havia uma doação criativa entre os colegas neste processo de trabalho.

A primeira cena - a narrativa do naufrágio – foi tema de inúmeras sugestões, tentativas, idéias e improvisações. “Inspirada, talvez, pelo dramaturgo Chico de Assis – cuja direção sempre inicia pelo momento clímax de um determinado texto – Adriane *atacou* A COMÉDIA por este que ela considerava o momento chave dos gêmeos perdidos”, lembra Sofia (2009, p.2).

A partir de um determinado momento, sentimos necessidade de ampliar nossas discussões e idéias, e a sugestão foram os encontros teóricos das quartas-feiras. “Regados a muito bate papo, vinho, cerveja, coca-cola e filosofia, foi nestes encontros que muitos de nós entraram, pela primeira vez, em contato com Nietzsche, Deleuze e outros tantos que agora me escapam”, relata Sofia (2009, p.2). “As discussões sobre ética e estética se estendiam madrugada adentro e, quanto mais discutíamos, mais certos estávamos de que a tentativa, a busca, o desafio é que nos moviam e podiam fazer da nossa história, do nosso espetáculo, um momento diferenciado.” Eram debatedores, em ordem alfabética: Adelino Costa, Adriane Mottola, Anita Coronel, Carlos Alexandre, Fernando Kike Barbosa, Geórgia Reck, Gustavo Curti, Janaina Pelizzon, Júlio York, Lauro Ramalho, Rodrigo Mello e Sofia Salvatori.

Segundo Salvatori (2009, p.2), além destes encontros absolutamente enriquecedores e fomentadores (senão formadores) de um pensamento crítico de

*grupo*, os encontros práticos eram verdadeiros deleites: “alguns mais doloridos, é verdade, mas prazer que dói é mais gostoso, não?”

Para testar a cumplicidade, acordar a equipe e estabelecer um estado de atenção e prontidão, fundamentais em qualquer processo de criação, jogos e brincadeiras que são, aliás, matéria fundamental dos processos da Stravaganza, relembra Sofia (2009, p.2):

O jogo, aliás, é marca registrada da Stravaganza e, neste trabalho, é nítida a relação que todos os criadores estabeleceram em torno de um objetivo comum, que é levar ao público uma obra clássica de maneira popular, acessível, quase uma brincadeira. Uma brincadeira *de grupo*.

Por grupo entendo um conjunto de pessoas reunidas em torno de um interesse comum, sem um pensamento único, mas com uma filosofia, um ideal ético e estético compartilhados.

Sofia faz questão de frisar que, mais do que nas discussões, na expressão das opiniões, no espetáculo em si, o *grupo* se forma e fortalece nos jogos e brincadeiras de aquecimento. “Quando pessoas dos 19 aos 50 anos se reúnem e todas, sem exceção, encontram no prazer de jogar, de trocar, enfim, de fazer teatro o seu elo de ligação, aí, sim, está formado o tão sonhado *grupo* de teatro”, completa.

A cumplicidade do elenco é percebida por Renato Mendonça (2008, p.3), que se refere à COMÉDIA DOS ERROS como “a farra dos atores”:

Os espectadores são convidados a chegarem ao Studio Stravaganza uma hora antes da peça, tempo suficiente para que “atuem” como freqüentadores de um agitado mercado oriental, que depois servirá de palco para a trama dos gêmeos desgarrados. Finalmente, chega o elenco oficial, e começa a peça – ou melhor, a farra dos atores. Sem abrir mão de marcações precisas e do gestual rigoroso, o elenco do Stravaganza se diverte celebrando a mágica do fingimento – não é isso o teatro?

Vasconcellos (2008, p.28) reconhece no espetáculo a linguagem corporal derivada da *commedia dell'arte*, com suas estilizações, maneirismos, coreografias

e desenhos acrobáticos, o que, mais do que mero resultado de improvisações, faz parte de um jogo preciso e bem orquestrado:

O que comumente atribuímos a improvisações dos atores, porém, é o resultado de um esforço coreográfico meticuloso, preciso, executado com perfeição pelo elenco – aliás, afinado como são as grandes orquestras, em que cada grupo de instrumentos executa seus respectivos solos, mas sempre submetido ao rigor da regência e ao estilo da obra.

Para Hebe Alves (2008, p.1), o fascínio do espetáculo repousa numa tríade que envolve raciocínio cênico arejado, direção segura e elenco afinado:

De uma situação conhecida de todos, articulada através da lógica do *quiproquó*, o grupo constrói um espetáculo cujo arejado, e bem elaborado, raciocínio cênico fascina e convida o público a tomar parte da cena.

O que se vê é uma direção segura e um elenco afinado; muito à vontade que, compartilha com o público sua idéia de que, quando perdemos a noção de que cada um é o que é, sendo como é e agindo segundo sua consciência, desastrados, vagamos sem proposta e atuamos na barata comédia de erros de sistemas arquitetados em obediência a princípios e propósitos alheios.

Um convite ao respeito às diferenças e ao exercício consciente da tolerância.

Uma das escolhas fundamentais a contribuírem para o sucesso da encenação, segundo o ator Fernando Kike Barbosa, foi a utilização de um espaço não convencional, no caso o Studio Stravaganza: “Trouxemos o público para dentro da encenação e nos misturamos a ele em clima de celebração teatral”. Segundo Fernando (2009, p.4):

Para mim uma das chaves do sucesso do espetáculo é o jogo que criamos como vendedores de um mercado, já na entrada do público. Interagimos com ele, desde o primeiro instante (sempre com a ressalva da direção de não sermos invasivos), e quando entramos no texto, já há uma grande cumplicidade entre atores e espectadores. Em termos de atuação, a busca foi trilhar o caminho menos óbvio possível, e não cair na tentação do escracho, do riso fácil, que é uma tentação comum à comédia. (BARBOSA, 2009, p.4)

Gustavo Curti (2009, p.4) resume o processo: “Mais uma vez o palco nu, a poética corporal do ator e a poesia de imagens para contar um Shakespeare”. Janaina Pelizzon busca na memória as principais vivências:

Uma equipe grande e um espaço totalmente ocupado por bancas de mercadores, criadas por cada ator, com cheiros e cores. Para cada cena, inúmeras criações. Jogos e a máscara neutra como instrumento. Nunca saíamos de cena, o olho presente em cada detalhe, mesmo ensaiando oito horas por dia. Uma catarse e um corpo atuante por quase duas horas de encenação.

Para Renato Mendonça (2008, p.3), “o Stravaganza já superou a crise dos 20 anos: descobriu que teatro é sinônimo de prazer, e faz questão de dividir isso com o público”.

Fernando Kike Barbosa (2009, p.4) acredita que todos esses processos foram sedimentando uma característica que considera das mais representativas e importantes da identidade da *Cia. Stravaganza*: a abertura para a diversidade de linguagens e de proposições estéticas e temáticas sem se fechar numa fórmula pronta. “Contribui também para toda essa ‘formação de identidade’ a variedade de atores, com quem a *Cia.* trabalhou e trabalha, oriundos dos mais diversos nichos do teatro gaúcho, numa busca constante por trocar, aprender, crescer.” Um dos últimos projetos do grupo se chamou DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS e envolveu mais de 100 profissionais do teatro e da dança, gaúchos e brasileiros, circulando pelo Studio Stravaganza em oficinas, leituras, aulas-surpresa, conversas. “Acho que DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS é um termo que define bem a trajetória e a contínua busca dessa *Stravagante Cia. teatral*”, conclui Fernando (2009, p.4).

Na verdade, o que se vê, em todos os depoimentos é a qualidade do material humano à disposição, num ambiente em que se busca um jogo limpo e claro nas relações. “Entendemos que fazer teatro é sem dúvida, antes de mais nada entender a vida, entender os propósitos do bicho homem”, afirma Gustavo Curti (2009, p.4).

Nesta COMÉDIA DOS ERROS, muitos foram os companheiros de acertos: Jezebel de Carli, Monica Tomasi, Coca Serpa, Élcio Rossini, Gisela Habeyche,

Elison Couto e tantos outros que preencheram o Studio com suas idéias, corporeidades, sons, cores, texturas.

Para terminar, impressões do ator Lauro Ramalho sobre os nossos processos (2009, p.1):

Havia um grande desejo de aventurar-me com a *Cia. Stravaganza* desde sempre. Via no grupo uma vontade de ir além do estabelecido, de enveredar por caminhos desconhecidos e estabelecer novas possibilidades na criação teatral. Entrei às pressas em uma substituição e com eles permaneço até hoje. E, nesse percurso, acredito que o processo de trabalho é justamente a descoberta de algo novo, que eu não acreditava existir. O novo em mim e nos meus companheiros.

Através de uma idéia ou de um texto pré-estabelecido, experimentamos várias linguagens e estilos até chegarmos ao resultado esperado. Através de improvisações feitas à exaustão (no bom sentido), exercícios com máscara neutra e expressiva, técnicas de *commedia dell'arte*, o espetáculo vai tomando forma e as relações vão se estabelecendo. Isso sem falar na questão teórica e filosófica, que são trabalhadas durante todo o processo. Assim, a ação se respalda na leitura de textos e na observação de vídeos, por exemplo, aproximando outras artes como a música, o cinema, a literatura e as artes plásticas.

Como resultado, a irreverência, o preciosismo, o comprometimento com uma cultura mais engajada, o reconhecimento por parte do público e uma comunicação direta com a platéia.

A *Stravaganza* é solar. Como Giorgio Strehler (DELGADO; HERITAGE, 1999, p. 489), fundador do Piccolo Teatro di Milano, abraçamos a idéia de um teatro que pode abrigar uma grande diversidade de talentos:

Eu tenho uma idéia enraizada e antiga do que significa uma trupe. Eu adoro teatro quando é uma família, uma fraternidade, uma casa cheia de parentes, crianças e primos. Isto não quer dizer que eu veja a família como pura harmonia pois a família é também um espaço de dissidência e abandono. Mas o teatro para mim, como um lar, é o único em que o esforço é válido. Não por ser mais fácil trabalhar com pessoas que você conhece e conhece bem, mas porque o momento de verdade de qualquer teatro não é produzir um só espetáculo, mas construir algo que dure através do tempo. Um teatro que não consegue permanecer, que não pode abrigar muitos talentos diferentes (homens e mulheres) de maneira que eles possam viver juntos e permanecer juntos com um só objetivo – contar da melhor

maneira aquilo que eles sabem, estórias humanas (verdadeiras ou falsas, quem se importa?), a outros seres humanos, a cada noite – este teatro não vale de nada e é por isso que minha vida no teatro tem sido identificada com a vida de um teatro. [...]

O Piccolo é um teatro que tem, e para mim essa é uma visão de glória, a visão de uma trupe familiar.

Às vezes funcionando como trupe familiar, às vezes como exército (é, o teatro é também um lugar de combate), a *Stravaganza* tem sobrevivido. É claro que muitos se foram, desistiram, ou morreram, viajaram, criaram outros grupos. Mas a idéia de trupe como usina de criação permanece, e é na geração de novas pesquisas, espetáculos, pensamentos, projetos que a *Stravaganza* se renova e realimenta, procurando manter as “antenas” abertas a outras idéias e criações. Há que se manter a casa aberta, como afirma Strehler, para a diversidade de talentos e possibilidades, pois o teatro como um lar é aquele em que o esforço é válido. Se há um teatro que permanece, esse é o teatro de grupo.

Estão na *Stravaganza*: Sofia Salvatori, Gustavo Curti, Geórgia Reck, Fernando Kike Barbosa, Lauro Ramalho, Janaina Pelizzon, Rodrigo Mello, Adelino Costa, Ricardo Vivian, Eduardo Cardoso, Morgana Kretzman, Coca Serpa e Adriane Mottola.

Estão chegando: Vanise Carneiro e Rafael Guerra.

Aqui ao lado, bem perto: Marcelo Adams e Vinicius Petry.

Saíram há pouco para um passeio: Carlos Alexandre, Anita Coronel e Jô Fontana.

Espectáculos:

TEUS DESEJOS EM FRAGMENTOS (2006)

A COMÉDIA DOS ERROS (2008)

### **A Stravaganza hoje, processo de criação**

É na pesquisa de linguagens cênicas baseadas no trabalho do ator e em processos de criação em equipe que a *Stravaganza* desenvolve seus espetáculos e projetos. A base de trabalho da companhia é a linguagem da máscara, de onde surge a afinidade com a *commedia dell'arte* e outros estilos de jogos não naturalistas, como o *clown* e o bufão.

Em nossos espetáculos, buscamos a relação direta entre atores e público, e neste jogo cênico anti-ilusionista se evidencia a presença de um humor (dizem) inteligente e um pouco anárquico como forma de reflexão da realidade, além de uma presença física intensa e eclética na atuação, procedente de uma experimentação onde cumplicidade, jogo e improvisação são continuamente exercitados como elementos de apropriação, tanto para a criação do sentido de grupo como para o desenvolvimento sensível do ator.

Em sua pesquisa continuada da linguagem cênica, a companhia trabalha sobre a criação de imagens, seja o espetáculo estritamente visual, como ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA, construído sobre um texto literário como DECAMERON, um texto dramático como SACRA FOLIA ou pós-dramático como TEUS DESEJOS EM FRAGMENTOS. A cena é pensada como construção visual, evitando o recurso a tecnologias avançadas do vídeo ou cinema, mas como imagem-artesanato, arranjando componentes (um texto, um lugar, corpos, vozes, trajes, luzes, um público...) com o fim de produzir idéias, construir sentidos.

O processo de criação do grupo se dá nas seguintes etapas: pesquisa, preparação, criação de imagens (sobre o texto ou extra-texto), interferências (imagéticas ou textuais), reescritura (no caso de trabalho com texto dramático), seleção e montagem. As etapas não são estanques, mas se fundem umas nas outras, conforme as necessidades e acasos.

Os ensaios se dão em forma de processo colaborativo, onde diretor e atores dividem o trabalho da criação. Os outros criadores (cenógrafo, figurinista, iluminador, músico e outros) chegam ao ensaio quando já existe um primeiro

esboço da linguagem do espetáculo. É a partir daí que as suas intervenções vão contribuir para a construção dos sentidos da cena.

A fase de pesquisa envolve um movimento em direção ao rastreamento de informações, com o propósito de reunir material de criação. É a busca de elementos que possam alimentar a temática e/ou produzir novos materiais para a criação cênica: levantamento de imagens, sons, objetos e textos que possam contaminar toda a equipe de criação sobre o tema escolhido. Uma fase que inicia bem antes daquela de preparação do espetáculo e que permanece viva durante todo o processo de criação.

Quanto à fase de preparação, é um ponto de partida, um treinamento que não formata o espetáculo e nem se apresentará na cena, mas que é repertório na medida em que traz possibilidades e potências de movimento e corporeidade. O trabalho preparatório principia pelo jogo com máscaras: neutras, expressivas e da *commedia dell'arte*, num mergulho inicial de dois a três meses. Em seguida, trabalhamos com exercícios de composição cênica, por mais um mês. E com improvisações livres sobre o eixo temático central do texto a ser desenvolvido pela equipe de criação.

Na terceira fase de ensaios se busca com mais clareza o que pode apontar para a linguagem do espetáculo. Trabalhamos na criação de imagens para as cenas do texto: numa primeira etapa geramos a imagem que organiza cada cena para, posteriormente, encontrarmos o território da ação ou do personagem, que é trabalhar aonde a imagem se dá, expandindo-a.

A reescritura se dá paralelamente à fase anterior. Ela vem da sala de ensaios, do trabalho com os atores, das descobertas diárias: se faz durante o processo. Mas, na busca da poética desejada, e com a concepção de que o teatro contemporâneo exige multiplicidade, procuramos agregar imagens e idéias em justaposição ao texto (interferências). Desconstruir para fazer uma leitura singular do texto dramático, projetando para olhar através dele, o presente.

A última fase do processo é a da seleção e montagem. Dentre tantas possibilidades criativas, as escolhas que vão privilegiar o espectador com uma montagem singular do texto escolhido. As descobertas, certamente, não terminam com a estréia do espetáculo, mas são incorporadas a ele durante as apresentações: cenas podem ser suprimidas e outras recriadas, pois é a partir do contato com o público que o espetáculo se revela.

Apesar de a companhia ter desenvolvido certo método nestas etapas do processo de criação, cada experimentação cênica tem a sua abordagem, cada espetáculo exige a descoberta de formas que expressem melhor seus conteúdos, a forma depende do seu assunto. Em processo, com a imaginação ativada, outros caminhos se inventam, o exercício colaborativo desperta uma profusão de idéias a cada ensaio. As bases de um trabalho teatral não podem ser firmes e imutáveis.

A imaginação está muito distante da terra firme, descaminhos e impasses são bem-vindos ao processo de criação, as crises são fundamentais, fomentam o debate, provocam o pensamento e o surgimento de novas forças. Apostar no grupo é tarefa árdua, a fricção é constante e a cumplicidade foge a toda hora. Ainda assim, engajar-se num projeto de continuidade, que não se limita ao espetáculo como resultado, reunir aspirações e vontades diferentes num coletivo afinado na busca de outras possibilidades de se fazer teatro, é vivenciar o acontecimento teatral de forma plena e madura.

### 3 O DECAMERON, pela Cia. Stravaganza

#### 3.1 Idear

**Criar na idéia, na imaginação; imaginar, fantasiar, idealizar.**

**Projetar, planejar, planejar, delinear, programar. Dar a idéia de.**

Nos primórdios da idéia, queríamos trabalhar com contos medievais. Os atores falariam numa língua imaginária, um *grammelot*<sup>24</sup>. Queríamos dar maior visualidade ao próximo espetáculo, tirar os atores do seu lugar, para nós confortável, de subordinação ao texto, talvez influenciados por Antunes Filho, que surpreendia os palcos da época com sua NOVA VELHA HISTÓRIA<sup>25</sup>. Dedicar um tempo maior à pesquisa de linguagem cênica, à experimentação.

Outra idéia era viajar. Em novembro de 92 havíamos apresentado O OVO DE COLOMBO no Teatro Solis em Montevideu. Primeira incursão internacional. Produção nossa, teatro lotado. Numa entrevista para uma rádio com a crítica uruguaia Irma Abirad, a indagação: “A *Stravaganza* só encena textos próprios?” como se dissesse “Nem um Beckett, nenhum Shakespeare?” Incômodo. Desassossego. Saímos da rádio pela avenida 18 de julio em direção ao Solis com a sensação de que era hora de trilhar novos caminhos. Sim, em quatro anos de Cia. havíamos encenado cinco textos, quatro nossos (SHANDAR E O FEITIÇO DE MUNGO, POR UM PUNHADO DE JUJUBAS, A LENDA DO REI ARTHUR, O OVO DE COLOMBO) e uma adaptação nossa de um filme de Sidney Lumet (O MARIDO ERA O CULPADO, adaptado do filme ARMADILHA MORTAL).

De volta a Porto Alegre, a peregrinação pelas livrarias em busca de contos medievais. Uma tarde, na Biblioteca Pública, um livro me olha da estante e pergunto ao Palese: “E se fizermos o DECAMERON?” A resposta é imediata: “Claro, em italiano”. Levamos o livro.

Sete meses depois, em 18 de junho de 1993, estréia o nosso DECAMERON.

<sup>24</sup> *Grammelot* - jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo.

<sup>25</sup> Nova Velha História (1991), a insólita versão para adultos de Chapéuzinho Vermelho. Dirigida por Antunes Filho, usava uma língua inexistente para refletir sobre a passagem da infância para a puberdade. A intenção era deixar bem claro a procura de uma comunicação essencial.

### 3.2 Por que o Decameron?

Uma das mais importantes obras da literatura italiana e universal, o DECAMERON é considerado pela crítica “um dos exemplos mais representativos do choque e da síntese de valores morais e sociais ocorridos no ‘outono’ da Idade Média, quando os últimos vestígios das concepções teocráticas e feudalistas se viram suplantados pelo Humanismo e pelo apogeu da burguesia mercantilista” (SIMONI, 2007, p.31). Um clássico, portanto.

Nas palavras de Calvino (1993, p.11), “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. A essa compreensão magistral, agrega ainda: “os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem e nos costumes)”.

Nossa primeira leitura do DECAMERON já vinha impregnada, fundamentalmente, pelo filme homônimo de Pier Paolo Pasolini. Primeira parte da Trilogia da Vida – completada por OS CONTOS DE CANTERBURY e AS MIL E UMA NOITES – provocou grande escândalo à época de seu lançamento (1970). Um filme adorável, libertário, pleno de vida e invenção! Poucas vezes no cinema o popular alcançou tal nível de autenticidade.

DECAMERON é um conjunto de cem histórias, na maior parte tratando de aventuras e desventuras amorosas vividas por cidadãos de todas as idades e classes sociais. O texto foi escrito em meados do século XIV. Seu autor, Giovanni Boccaccio (1313-1375), era filho bastardo de um negociante toscano. Ao invés de enveredar pelo comércio, como desejava a família, abraçou a literatura. Tornou-se escritor e, durante a epidemia de peste que devastou a Europa a partir de 1345, teve a idéia que o levou a produzir sua obra prima, DECAMERON (“dez dias”, em grego).

Giovanni Boccaccio retratou um mundo medieval que caía em pedaços. Um grupo de dez jovens de Florença – 7 mulheres e 3 homens - foge da epidemia

refugiando-se numa “villa” no campo, longe dos miasmas mortíferos. Ali, para passar o tempo, o grupo põe-se a contar histórias. São dez narrativas feitas a cada dia, durante dez dias.

A cada jornada, é eleito um “rei” ou “rainha”, que vai escolher o tema sobre o qual versarão as histórias do dia. A partir daí, cada um dos integrantes do grupo vai narrar a sua história sob a luz do tema selecionado.

Na *primeira jornada*, a rainha dá a liberdade para que cada um conte o que for de sua preferência. Na *segunda*, se fala de quem, perseguido por incontáveis contratempos, alcançou um fim tão feliz, que superou as suas esperanças. A *terceira jornada* versa sobre algo que muito se deseja e se alcança, ou de coisa que, sendo muito querida, está perdida e se recupera. A seguir, na *quarta*, fala-se daqueles cujos amores tiveram vida infeliz, enquanto que na *quinta* são feitas narrativas sobre as venturas que possam ter acontecido a pessoas que se tenham amado, após alguns acontecimentos difíceis e infelizes.

A *sexta jornada* se discorre de quem, tentado com alguma frase elegante, consegue salvar-se por meio de resposta rápida, ou mesmo de esperteza, fugindo da perda, de perigo ou mesmo de zombaria. A *sétima jornada* fala dos enganos que as mulheres, ou por amor ou por sua salvação própria, já praticaram contra os seus maridos, quer eles tenham ou não notado a sua ocorrência. Na *oitava* há a conversa a respeito das burlas que se praticam, todos os dias, ora mulher contra homem, ora homem contra mulher, e às vezes homem contra homem. Na *nona jornada* cada um conta, como lhe é mais agradável, aquilo que mais lhe apraz, e por fim, na *décima*, se fala de quem tenha realizado algo com liberdade, ou até com magnificência, em relação a casos de amor, ou a outra coisa.

Fora dali, uma peste que não dá trégua. Uma peste que leva a valorizar a vida terrena acima de tudo.

Eis o DECAMERON, uma soma da transição italiana da Idade Média ao Renascimento, como na Espanha será A CELESTINA. Em Boccaccio há de tudo: picardia, sensualidade, desenfado, tragédia, sátira social, uma visão desapiedada

de uma Igreja que não era como dizia ser. Por isso, ao lê-lo, nos divertimos no mais amplo sentido da palavra, ao mesmo tempo em que a faca vai entrando fundo.

Seus contos, ao contrário da DIVINA COMÉDIA de seu conterrâneo Dante Alighieri, remetem não para o sobrenatural, mas para o terreno. Há muito sexo e desejo neles. O erotismo, nas mãos desse escritor, não é mais um pecado conspurcador, que remete o indivíduo para as profundezas do inferno. A sexualidade torna-se uma característica muito humana, que deve ser tolerada, compreendida, praticada com prazer e alegria.

Recriar para as platéias de 1993 o clima boccacciano era obstáculo e desafio para a equipe que, até então, havia encenado basicamente textos próprios. Lidar com um clássico sugeria, para nós, articular fidelidade e liberdade na recriação para a cena.

### **3.3 Dramaturgia da cena no Teatro de Grupo**

Há amplas possibilidades de definições para a palavra dramaturgia. No seu sentido mais recente, a dramaturgia tende a ultrapassar o âmbito do estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica, como esclarece Patrice Pavis (1999, p.114):

*Dramaturgia* designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico de acordo com qual temporalidade.

Tal definição de dramaturgia encontra-se afinada com os modos de criação dos coletivos teatrais contemporâneos que, no Brasil, adotam o processo colaborativo como modo de trabalho.

Em sintonia com os princípios desta tendência, mas sem filiar-se incondicionalmente a todos os seus procedimentos, definimos que a *Stravaganza*, dentro de um trabalho colaborativo mediado pela figura do encenador, produz uma linguagem que procura enfatizar os aspectos poéticos da cena, com uma busca constante da horizontalidade nas relações criativas. Assim, em nossos processos, “...todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências” (GUINSBURG, 2006, p.253).

Percebe-se ainda, na prática da *Stravaganza*, pelo menos até o momento da montagem do DECAMERON, que os projetos nascem do núcleo de criação para então chegar ao grupo. Existe sempre um texto, ou roteiro, ou mesmo concepções previamente delineadas pelos criadores, que antecedem ao trabalho com o grupo maior. Mas é no contato com o trabalho em sala de ensaios, através das experimentações com os atores, que os projetos encontrarão a sua ressonância, a verdade do grupo, e muitas modificações no projeto inicial serão feitas.

No caso deste DECAMERON, Luiz Henrique Palese centraliza diversas funções, aspecto ao qual Bárbara Heliodora (1994, p.15) dedica comentário específico:

A maior responsabilidade pela montagem deste “Decameron” é de Luiz Henrique Palese, que além de dirigir e interpretar é responsável pela (ótima) cenografia, iluminação e programação visual, além de participar da adaptação teatral dos contos de Boccaccio, e da criação dos figurinos; o que se, só com fria informação, pode soar como excesso de concentração, no espetáculo revela-se plenamente justificado, pois fica forte a impressão de que este “Decameron” só pôde existir por ser fruto de uma paixão implacável em seus caminhos expressivos.

Se é verdade que Palese centraliza diversas funções, é certo ainda que este DECAMERON seria pálido e inerte se o espírito de equipe não estivesse instaurado entre os principais criadores do espetáculo: além de Palese, Sérgio Etchichury, Adriane Mottola, Angélica Borges, Marcelo Fagundes, Roberto

Oliveira e Mário Cavalheiro. Um ano depois, acrescido da presença forte de Liane Venturella (em substituição a Angélica). Procuo, então, dar voz a todos os artistas que intervêm no espetáculo (diretor, atores, o criador da trilha Ricardo Severo, o cenotécnico Mário), que com os seus saberes acumulados influíram de forma marcante em seu resultado final.

Esclarecidas as bases de trabalho do grupo, me detenho na dramaturgia da cena do espetáculo, a partir da proposta de encenação de Luiz Henrique Palese. Interessa mostrar aqui a evolução de um pensamento. Mais do que mostrar uma exemplaridade, ou um método definido, prefiro trilhar um caminho de questionamentos. Como nasce uma obra? Quais são as suas dúvidas, desvios, achados, as opções feitas durante o processo.

Parto de algumas perguntas sugeridas por Josette Féral (2004, p.33): Quais são os pontos fundamentais da encenação? O que é mais forte: o texto, o jogo dos atores, a cenografia? Quais são os pontos que marcaram e seduziram o espectador? Referir-se ao espetáculo todo é cansativo e inútil, segundo a autora. “Temos que eleger quais são os pontos fortes da encenação cuja criação se quer explicar: tal detalhe, tal invenção, tal jogo de ator”, diz Féral.

Reconheço em nosso DECAMERON o vigor de algumas escolhas inventivas, e é nelas que me deterei, por admitir que foram fundamentais tanto para o processo de criação como para o resultado: o espetáculo diante de seu público

### 3.3.1 O texto, da apropriação à recriação

Anne Ubersfeld defende a abordagem dos clássicos com liberdade. Para ela, pode-se considerar *clássico* tudo aquilo que, não tendo sido escrito *para nós* mas para outros, reclama uma “adaptação” a nossos ouvidos. Ubersfeld (2002, p.12) agrega:

Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem – não que essa leitura tenha se tornado “falsa”, mas é que não é mais *para nós*. O avanço das ciências humanas nos permite compreender que a obra clássica não é mais um objeto

sagrado, depositário de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, - mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação.

Para haver comunicação, o receptor de hoje deve ouvir a língua da mensagem. O semantismo da obra se modificou, o vocabulário de um autor clássico não é mais inteligível sem um esforço ou uma adaptação. “A mudança nas preocupações do ouvinte torna-o surdo a certos aspectos da obra enquanto outros brilham intensamente”, acrescenta Ubersfeld (2002, p.12).

O trabalho do encenador, então, é encontrar um equivalente para as conotações que se tornaram evanescentes para o espectador do século XX. E, conclui Anne (2002, p.12), “se mudou o emissor, se mudou o receptor, a mensagem não pode permanecer intacta”.

O caso é que vivíamos um período quase tão conturbado quanto o do século XIV: estávamos nos anos 90 e nossos amigos morriam de Aids - a “peste sexual”. O DECAMERON servia como uma luva. Era o momento de trazer as histórias de amor e sexo do Decameron de Giovanni Boccaccio, sob o pano de fundo da peste. Celebrar a vida em tempos de morte. Em entrevista a Alberto Guzik (1994-a, p.5), Palese comenta sobre a atualidade da montagem:

Nós estamos também vivendo cercados pela doença. A Aids atingiu hoje proporções epidêmicas. E ainda que não tenhamos desejado fazer disso a coluna dorsal do espetáculo, o público percebe na hora as ligações entre uma coisa e outra.

Além da força da atualidade, o DECAMERON instigava a uma série de desafios. Para começar, tínhamos literatura e não dramaturgia. Uma obra escrita em italiano arcaico, histórias curtas com pouquíssimos diálogos. E que melhor maneira de fazer descobertas do que problematizar? Para o diretor Luiz Henrique Palese (Guzik, 1994-a, p.5), uma maneira de mexer com a sensibilidade, memória e emoção dos atores para incitá-los a viajar por caminhos mais ousados foi encenar o espetáculo em italiano:

Gosto de inventar sinucas divertidas para os atores, um dos quais sou eu mesmo. Então o projeto passou a incluir os atores falando

em italiano. Não mantivemos a linguagem renascentista de Boccaccio, que nem os italianos entendem direito. Fizemos uma adaptação dela, mas mantivemos algumas expressões arcaicas para não perder o sabor.

Um desafio mais que sedutor para os atores: um DECAMERON em italiano, onde a língua é somente um elemento e onde o visual é a chave do espetáculo. E o público entenderá, perguntavam-se alguns, antes da estréia do espetáculo, esquecendo que “(...) quando vê representar uma peça contemporânea, o espectador já não se contenta em reconhecer um estilo e reter uma história; ele entra, também, na inteligência da montagem” (SARRAZAC, 1981, p 80).

Propor o entrave que seja o estímulo para o desencadeamento do processo de criação como um percurso de risco (portanto, de aventura e de prazer) para todos os envolvidos é função do diretor em sua procura pela inteligência da montagem, afirma Lavelli (DELGADO, HERITAGE, 1999, p.293).

Teatro é acima de tudo uma arte que lida com o concreto, mas não com o convencional ou o estabelecido. Quando as bases para o trabalho são “normais”, ou seja, convencionais e burguesas ninguém, nem mesmo um ator inteligente, pode escapar da estupidez. O oposto também é importante. É o mesmo na vida real, uma situação inteligente oferece mais chances para a imaginação se expandir e uma situação estúpida simplesmente impõe a estupidez às pessoas. O teatro não é a exceção a esta regra.

Para diretor e atores, naqueles idos de 1993, improvisar num *gramellot* “italianês” e com o desafio de aprender em alguns meses a língua que todos desconhecíamos, foi o mote que abriu um caminho imaginativo que conduziria os criadores à apropriação do texto e imagens boccaccianas e, portanto, ao arranjo das idéias-teatro, à inteligência da montagem. Pelo caminho das pedras, livremente fiéis, praticamos uma intervenção criadora na obra de Boccaccio, transportando o caráter poético e jocoso do texto original para a linguagem teatral. De acordo com o crítico gaúcho Cláudio Heemann (1994, p.31), esse objetivo foi atingido:

O Decameron de Luiz Henrique Palese é criativo, imaginoso e ousado em sua franqueza sexual. Capta com grande vitalidade a

visão que o clássico em que se inspira possui da aventura humana.

A crítica Bárbara Heliadora (1994, p.15) compartilha da idéia de que o grupo se apropria totalmente do clima boccacciano:

O que o diretor Palese consegue de mais notável é fazer com que os quatro elementos do elenco (ele mesmo, Adriane Mottola – também adaptadora – Angélica Borges e Roberto Oliveira), dêem todos a impressão clara de saberem exatamente o que estão fazendo e qual é o clima de Boccaccio, ficando portanto inteiramente à vontade com uma linha que é essencialmente européia na interpretação.

Ao concordar com o pressuposto de que, mesmo com o texto falado em italiano, a ação cênica engendrada pelo grupo leva à perfeita compreensão dos conteúdos da peça, Heliadora (1994, p.15) questiona: “Poderiam eles preservar o tom tão justo que encontraram para a encenação se estivessem falando em português?” Provavelmente não, penso.

Porque foi a partir da dificuldade de expressão verbal nas improvisações que a experimentação tomou rumos gigantescos até se revelar o vigor da encenação, com seus conteúdos, cores, climas, sabores, ritmos, vozes, imagens, teatralidade. Então, problematizar a cena – através da escolha do italiano - foi matriz para a tradução poética do universo de Boccaccio. Paradoxalmente, com a restrição agigantou-se a liberdade.

Ainda sobre a escolha do italiano como elemento propulsor para a apreensão do espírito de Boccaccio em nosso DECAMERON, comenta Alberto Guzik (1994-b, p.2), na época crítico do Jornal da Tarde:

Depois de ver a montagem, é fácil entender a razão pela qual os adaptadores, Palese e Mottola, decidiram adotar o italiano como linguagem do espetáculo. O recurso é essencial para a criação do clima boccacciano que impregna a montagem de ponta a ponta. O espírito da renascença parece ressurgir no palco com toda a irreverência e ousadia que lhe são essenciais.

O conjunto criativo, portanto, apropriou-se do material boccacciano. Apropriar-se é trazer para si, apoderar-se. E então tornar a criar, recriar. “Transcriar”, para Haroldo de Campos, poeta e ensaísta que lançou o movimento de poesia concreta (em 1956), e teve na tradução um dos aspectos mais importantes de sua obra. Traduziu grandes nomes da literatura mundial, como Goethe (do alemão), Ezra Pound, James Joyce (do inglês), Maiakovski (do russo), Mallarmé (do francês), Dante (do italiano) e Octávio Paz (do espanhol). E ainda poesia chinesa, japonesa, grega e textos em hebreu, além da ILÍADA de Homero, após dez anos de trabalho.

Traduzir é muito mais do que transportar o texto de um idioma para outro, segundo o poeta, pois elementos da estrutura do poema, como o ritmo e as combinações sonoras (rimas, assonâncias, etc.), são muitas vezes mais importantes do que a semântica das palavras. Não basta traduzir as palavras, é preciso recriar o texto, restituir sua estrutura original em outro idioma. Transcriar. Para chegar à re-criação é preciso identificar-se profundamente com o texto original: para Augusto de Campos (irmão de Haroldo), além de ser uma questão de forma, é ainda uma questão de alma.

### **Metodologia para uma transcrição teatral**

Linei Hirsch<sup>26</sup> retira a terminologia “transcrição” da Teoria da Literatura, mais precisamente da conceituação de Haroldo de Campos para a Tradução Poética e, a partir daí, propõe a “transcrição teatral”, onde são vistos os mecanismos utilizados para a passagem do texto narrativo-literário para o palco. Segundo Hirsch, o neologismo é perfeito, já que une as idéias de “transcodificação” e de “criação”.

Embora meu conhecimento do artigo TRANSCRIÇÃO TEATRAL: DA NARRATIVA LITERÁRIA AO PALCO, de Linei Hirsch, publicado na Revista Percevejo n° 9, seja

---

<sup>26</sup> Linei Hirsch é professora de Teatro, Língua Portuguesa e Literatura, dramaturga e diretora de teatro, pós-graduada em Artes-Teatro pela escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

recente, pretendo valer-me dele para relatar os caminhos do processo de transposição da obra literária DECAMERON para a cena teatral. Não se trata aqui de defender a posição de transcriutores da obra de Boccaccio, mas de reconhecer na metodologia da autora diversos pontos em comum com os procedimentos utilizados pela *Stravaganza* na autoria do espetáculo.

A metodologia apresentada por Hirsch se realiza em seis etapas, sendo que a primeira delas é a **leitura analítica do autor e da obra analisada**, onde nós, criadores, damos os primeiros passos em busca de uma compreensão maior do universo examinado e de estímulos que acionem o *brainstorming*<sup>27</sup>, a “tempestade de idéias”.

O mergulho numa obra para futura recriação requer um longo período de imersão. Primeiro há o encontro com a fonte principal, a própria obra, onde temos que estar atentos às primeiras sensações. O que em nós ela desperta. Nesse momento, o núcleo inicial de criação (no caso do DECAMERON, Palese e eu), fizemos a leitura das cem novelas da obra de Boccaccio em português e saímos em busca do original em italiano, encontrado no curso de Letras da PUC/RS.

Imagens, sons, sentidos, figuras se acumulam neste primeiro contato entre o criador e a idéia. Coleciona-se muito: frases, personagens, formas, locais, cores, acontecimentos, existe uma fase de latência onde materiais e efeitos se misturam e se oferecem como possibilidade. Ambientações, gestos, atitudes, sons, espacialidades. Visualizações que provém dos vínculos que os criadores têm com o mundo – sensibilidade, interesses, memória, formação, informação – e que eles, no decorrer do processo, depois dos primeiros tratamentos, conscientizam e elaboram mais profundamente.

---

<sup>27</sup> *Brainstorming* é uma ferramenta para geração de novas idéias, conceitos e soluções para qualquer assunto ou tópico num ambiente livre de críticas e de restrições à imaginação. Usualmente, a “tempestade de idéias” é um trabalho em equipe, mas pode também ser individual. Tem cinco regras: 1) suspensão do julgamento (sem críticas às idéias apresentadas); quantidade é importante (quanto mais, melhor); 3) liberdade total (nenhuma idéia é esdrúxula); 4) mudar e combinar (idéias já apresentadas); 5) igualdade de oportunidade (todos têm que apresentar suas idéias).

Enquanto Palese dá atenção à concepção do espetáculo, eu me concentro na função de dramaturgista.

Cabe neste momento refletir sobre a função de dramaturgista, termo originário do alemão *dramaturg*. Mais do que um assessor teórico que recolhe material de pesquisa para o diretor ou para o grupo, este profissional, de acordo com os objetivos do espetáculo em processo e os objetivos gerais da companhia, sugere os textos a serem discutidos, os exercícios a serem propostos aos atores, o tom geral da interpretação e o espaço a ser ocupado, numa intercessão entre a prática artística e a reflexão crítica (SAADI, 1999).

Patrice Pavis (1999, p.117) identifica o emprego técnico moderno do termo dramaturgista para designar atualmente “o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador e ou responsável pela preparação de um espetáculo”. Historicamente, Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), escritor, filósofo e pensador da arte, é apontado como o primeiro *dramaturg*, como relata Saadi (1999, p.1):

Contratado pelo Teatro Nacional de Hamburgo, que congregava atores e empresários numa iniciativa que pretendia renovar a forma de se fazer teatro na Alemanha, Lessing deveria participar da elaboração das diretrizes de trabalho da companhia, da escolha do repertório e estava encarregado de produzir uma espécie de diário de bordo dos espetáculos apresentados, comentando aspectos relativos ao texto, à atuação e a tudo o que julgasse relevante.

É nesse sentido, de colaboração no planejamento artístico do trabalho da *Stravaganza* e nos rumos da criação de nossos espetáculos, que me assumo como dramaturgista, principalmente no caso do DECAMERON, em que me responsabilizo ainda pela fusão entre o material extraído das improvisações na sala de ensaios e o texto de Boccaccio, que vão gerar, ao final do processo, o texto em seu último tratamento.

Neste primeiro momento, selecionamos material de pesquisa que possa amadurecer nossas visões do universo boccacciano. Recolhemos filmes, pinturas, imagens, recortes, tudo o que possa inspirar a criação do texto e o processo de

criação do grupo. Entre o material coletado, tornam-se referências importantes as seguintes obras:

Filmes:

- DECAMERON, de Pier Paolo Pasolini. Nove histórias da obra lírica do século XIV IL DECAMERONE de Giovanni Boccaccio. A sublimação da vida e da felicidade contrapõem com uma sátira às instituições clericais e ao aprisionamento do espírito. (França/Itália/RFA, 1970, 111 min);
- BOCCACCIO 70, antologia de quatro episódios, todos sobre diferentes aspectos da moral e do amor nos tempos modernos, ao estilo de Boccaccio. Cada episódio é dirigido por um diretor: *Renzo e Luciana* por Mario Monicelli, *Le tentazioni del dottor Antonio* por Federico Fellini, *Il Lavoro* por Luchino Visconti e *La Riffa* por Vittorio de Sica. (Itália/França, 1962 Cor – 205 min);
- O INCRÍVEL EXÉRCITO DE BRANCALEONE, de Mario Monicelli. Em plena Itália do século XI, o cavaleiro Brancaleone – uma espécie de Dom Quixote maltrapilho – forma um exército de quatro miseráveis mortos de fome e parte em direção a um feudo a que julga ter direito. Durante o longo percurso pela Europa da Idade Média, no lombo de um pangaré de nome Aquilante (referência ao Rocinante de Quixote) ele defronta-se com a peste negra, bruxas e bárbaros de todas as espécies, numa sátira demolidora dos conceitos de honra e coragem sobre os heróis medievais. (Itália, 1965, 116 min);
- EM BUSCA DO CÁLICE SAGRADO, de Terry Gilliam, com o grupo inglês Monty Python. No ano de 932 D.C., o rei Arthur convence Sir Lancelot, Sir Galahad e Sir Robin a se juntarem à confraria da Távola Redonda. Depois de uma aparição divina, os bravos cavaleiros partem em busca do cálice sagrado. Clássico de humor *nonsense*. (Inglaterra, 1974, 92 min).

### Pinturas:

- Pieter Bruegel (1525-1569), em especial os quadros COMBATE ENTRE O CARNAVAL E A QUARESMA, JOGOS INFANTIS, EO TRIUNFO DA MORTE, BANQUETE NUPCIAL e DANÇA CAMPESTRE;
- Hyeronimus Bosch (1450-1516), principalmente A CARROÇA DE FENO, AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO e O JARDIM DAS DELÍCIAS.

### Literatura

- Mikhail Bakhtin em A CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO – A teoria da Carnavalização de Bakhtin é uma forma de estudar os textos literários e mesmo a cultura de um povo, procurando os efeitos cômicos e parodísticos que mostram como a comédia pode revelar alguns traços do inconsciente social. Através do estudo das máscaras, do grotesco, do riso, das antíteses entre vida e morte, religião e festa, violência e orgia, inverno e primavera, carnaval e quaresma, pode-se estudar a dialética da própria vida;
- Geoffrey Chaucer em OS CONTOS DE CANTUÁRIA (THE CANTERBURY TALES). Chaucer mostra a riqueza da língua inglesa em história que narra uma divertida peregrinação de um grupo heterogêneo de pessoas. Imagina uma marcha de 29 viajantes das mais variadas origens sociais que, saindo de Tabard Inn, no Southwark, nas proximidades de Londres, dirigem-se à cidadezinha da Cantuária. Por sugestão de um albergueiro, para ajudar a passar o tempo, alguns dos integrantes da aventura vão sendo sorteados para que contem aos demais gostosas histórias pelo caminho. Quase todas picantes, de amor, sexo e morte, fortemente inspiradas em Boccaccio (que os críticos afirmam que Chaucer não chegou a ler). Esses contos formam um painel extraordinário do século XIV da Inglaterra.

Na segunda etapa, **criação do roteiro de base**, das cem novelas, selecionamos quinze, eliminamos algumas, chegamos a onze, lemos as onze em

italiano. Com as onze em mãos, compartilhamos as idéias iniciais com o grupo, ouvimos, propomos, debatemos.

Durante os ensaios, eliminamos outras e chegamos a oito. Até duas semanas antes da estréia tínhamos oito histórias – todas ensaiadas – mas estreamos com sete.

Fechamos então em 7 histórias. Uma delas teatralizava a peste; as outras seis, escolhidas entre as histórias de amor e sexo do DECAMERON. Utilizamos o mote de uma companhia medieval mambembe que, com seu carroção-palco, apresentava-se em praças e palcos de todas as cidades do mundo, contando e encenando as histórias de “sua amada Firenze e de seu conterrâneo, o divino poeta Giovanni Boccaccio”.

Eis as histórias contadas por nossos quatro atores/narradores:

#### **A peste**

Situando a época em que foi escrito o DECAMERON, o espetáculo inicia com a encenação da peste bubônica que chegou a Firenze no ano de 1348. Com uma pitada de humor negro, através de falsos médicos e carpideiras hipócritas, mostra-se o quadro da peste que assola a Europa, onde já não existe a solidariedade, pois cada um quer garantir a sua saúde e sobrevivência.

À encenação da peste, seguem-se as divertidas histórias de Boccaccio, pois: “Non ostante la presenza della morte, la vita qui sarà brindata”<sup>28</sup>

#### **O “mudo” no convento de freiras**

Masetto de Lamporecchio finge-se mudo e torna-se hortelão de um convento de mulheres. E elas disputam, entre si, para deitarem com ele.

#### **O feitiço que “transforma” uma bela jovem em égua**

Por instância de Compadre Pietro, Donno Gianni realiza o feitiço destinado a transmudar sua esposa em égua. Quando está a ponto de aplicar a cauda, o Compadre Pietro, afirmando que não deseja a cauda, arruina o efeito todo do feitiço.

#### **Servir a Deus é “mandar o diabo ao inferno”**

Alibech faz-se eremita e o Monge Rústico ensina à discípula como se faz para enviar o diabo ao inferno.

---

<sup>28</sup> “Não obstante a presença da morte, a vida aqui será brindada”. Tradução de Adriane Mottola.

### **Caterina com o “rouxinol” na mão**

Caterina, com a desculpa de que não consegue dormir com o imenso calor, pede ao pai - o senhor Lizio de Valbona - que a deixe dormir na varanda. O desejo lhe é concedido. Na manhã seguinte, o pai a encontra dormindo ao lado de Ricciardo Manardi - um jovem belo e rico. Após um breve escândalo, Caterina esposa Ricciardo, que passa a viver em boa paz com o sogro.

### **O amante no barril**

Peronella coloca o seu amante em uma barrica, ao retornar o marido à casa. As coisas se complicam quando o marido informa que acabou de vender a barrica. Peronella, sabiamente, livra-se de qualquer culpa afirmando que ela também vendeu a barrica e que o comprador está dentro dela, examinando-a para constatar se está bem conservada. O amante pula fora e obriga o marido a raspar o fundo da barrica, enquanto se diverte com Peronella.

### **Casais “muito, muito amigos”**

Dois homens são íntimos amigos; deita-se um deles com a esposa do outro. Percebendo o fato, o outro combina com a sua esposa que tranque o amante em uma caixa. Em seguida, sobre esta caixa, estando dentro dela o primeiro, o segundo deita-se com a mulher do primeiro.

Definidas as histórias (mas não a ordem em que estarão no espetáculo), partimos para as aulas de italiano, que aconteciam em algumas jornadas dos ensaios. Momento singular. Compramos livros que vinham acompanhados por fitas-cassete com as lições em italiano e, desta forma, juntos, aprendíamos.

É importante esclarecer aqui que as etapas se fundem, pois o roteiro acima é resultado de escolhas feitas a partir das improvisações realizadas pelo grupo na sala de ensaios, a partir de experimentações, num processo dinâmico e exaustivo. Portanto, a terceira etapa da metodologia proposta por Hirsch, que é a **experimentação cênica do roteiro de base**, em nosso processo de criação começa durante a fase anterior, após a seleção das onze novelas a serem trabalhadas. Nesta etapa, participam do processo o diretor e os atores.

Nesta etapa, foram fundamentais tanto a preparação nas técnicas de jogo e bufão, que nos colocavam nos climas boccaccianos, como a improvisação, ferramenta indispensável que inspira os atores a criarem seus próprios mundos, espaços e imaginários. A improvisação é o mecanismo construtivo para chegar às profundezas do autor e descobrir os conflitos e ações que a obra propõe. É,

enfim, um meio de enriquecimento da atuação e da proposta cênica. Além de ser ferramenta do ator-criador, é mecanismo para a busca de dramaturgias próprias e construções cênicas inusitadas.

A improvisação é o caminho pelo qual a *Stravaganza* encontra suas formas expressivas, novos significados para a cena. Coordenados, inspirados ou encaminhados pelo diretor, os atores são encarregados de realizar as improvisações que servirão como material significativo para a obra em construção.

No caso das improvisações sobre o DECAMERON, testamos tipos, personagens, espaços, tramas, relações, textos, climas, antes de selecionar os conteúdos de cada cena, sempre à procura da proximidade com o espectador, atentos à compreensão visual das relações da cena, já que a língua – desconhecida do público em geral – poderia ser um elemento dificultoso (embora a intenção fosse outra: estabelecer um espaço de jogo entre ator e espectador).

Esta fase de experimentação do roteiro continua quase até a estréia, pois a oitava cena prevista, que estava pronta, na fase final teve que ser excluída. A carroça ficou bem mais pesada do que imaginávamos e as mudanças de cenário necessárias à cena, sob a responsabilidade de apenas quatro atores, quebravam o ritmo do espetáculo.

No **primeiro tratamento do texto teatral** (quarta etapa), Hirsch apresenta os cinco procedimentos para que uma obra seja transcrita, dos quais trataremos a seguir, posto que, mesmo sem nomeá-los ou conhecê-los na época, nossa profícua experiência de trabalho com textos dramáticos criados a partir de roteiros prévios, através da experimentação, levou-nos a trilhar caminhos semelhantes.

A *eliminação* é o procedimento que realiza a exclusão sumária de determinados elementos da obra narrativa. É evidente que ao selecionarmos apenas sete histórias, incluídas dentro da temática amor e sexo sob a era da Peste Negra, suprimimos uma série de outros temas explorados por Boccaccio em

sua obra, atendo-nos ao essencial da obra, o que se esclarece nas palavras de Dóris Cavallari (2006, p.1):

No *Decameron* (...) temos a oposição Tânatos/Eros, uma vez que o texto parte da presença maciça da morte e desenvolve-se na alegria do amor erótico, necessário ao nascimento do mundo novo.

Segundo a autora (2006, p.1), Boccaccio conecta-se à cultura de sua época na intertextualidade paródica que as cem novelas do DECAMERON estabelecem com os cem cantos da DIVINA COMÉDIA de Dante Alighieri:

Se o Tânatos em Dante está ligado ao inferno, à morte do espírito, no *Decameron* está ligado à peste, à morte material. Por outro lado, no Paraíso dantesco reina o amor e a vida do espírito. Já no *Decameron* o “paraíso” está ligado ao amor material, ao prazer erótico.

Na criação do roteiro base do espetáculo, portanto, mesmo com a eliminação de 93 novelas, ao mantermos a oposição Tânatos/Eros como tema fundamental, a fidelidade dialoga com a liberdade, mantendo-se o espírito da obra boccacciana. Opinião que é compartilhada por Alberto Guzik (1994, p.2), em sua crítica:

O acerto desse *Decameron* tem início na seleção dos textos, feita por Luiz Henrique Palese e Adriane Mottola. Dos cem contos que integram o texto do escritor italiano, foram escolhidos sete que dão ao leitor uma boa idéia do universo de interesses e preocupações contidos no livro.

Lionel Fischer (1994, p.2), no jornal Tribuna da Imprensa, também bate na mesma tecla: “A adaptação teatral de Adriane Mottola e do próprio Palese pode ser considerada irrepreensível, já que mantém intacto o debochado e sensual clima do original”.

Eliminam-se ainda, na versão *Stravaganza*, os dez jovens que fogem da peste mortífera, ausentando-se do convívio social em uma “villa” no campo. Ou melhor: são substituídos por um grupo de atores mambembes que viaja pelas cidades italianas, encenando as histórias de seu conterrâneo Boccaccio.

O segundo procedimento da transcrição teatral, a *condensação*, realiza a diminuição, resume determinados elementos da estrutura narrativa, especialmente os fatos. No espetáculo, é a cena da peste que sofre a maior condensação em seus acontecimentos, visto que se trata de uma longa e impressionante narrativa. Em sua exuberância, a apresentação dos tempos de peste seria possível através da narração dos fatos pelos atores, mas, como lidamos com um espetáculo em língua estrangeira, esse método é descartado. Temos necessidade de desenvolver visual e sonoramente a dramaturgia da cena. Então, condensamos as situações-chave deste primeiro capítulo e, através de um sem número de improvisações, chegamos à cena finalizada, apenas dois ou três dias antes da estréia, como relataremos nesta dissertação, em momento posterior.

A *condensação* dos personagens é outro elemento importante na transposição da literatura para o teatro, através do chamado 'sistema coringa', ao qual já nos referimos anteriormente. Condensamos os 10 jovens que narram as novelas de Boccaccio em quatro atores mambembes que, pelo fato de serem artistas, vão multiplicar-se em inúmeros personagens, com troca constante de papéis, abrindo possibilidades para transformar em cena teatral o que é literatura. Em nosso DECAMERON, condensamos inicialmente, para então ampliar, como bem comenta Ilíada de Castro (2000, p.1), no artigo O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO TEATRAL DE UM CONTO DE FADAS:

O processo de adaptação exige inovações significativas, pois na linguagem da ação os personagens tornam-se donos do espaço, o que incide na forma de apresentação do enredo e dos próprios personagens. Há necessidade, por exemplo de condensação ou ampliação de personagens e fatos da narrativa.

Estes dois primeiros procedimentos examinados, a *eliminação* e a *condensação*, segundo Hirsch, têm motivação no ponto de vista do dramaturgo e, especialmente, no caráter da necessidade do gênero dramático. Sobre esse assunto, no artigo supra citado, Castro (2000, p.1) apresenta algumas das diferenças significativas entre as linguagens narrativa e dramática:

Na obra narrada, a palavra é o único elemento para a sua transmissão, enquanto no teatro a palavra é um dos componentes. Na primeira os personagens dependem das palavras, no teatro, as palavras dependem dos personagens. Enquanto na obra literária a palavra é tudo, no teatro há momentos em que esta pode ser até dispensada, e o silêncio ser muito mais expressivo que grandes elocuições.

Além disso, o espaço de atuação é concreto, pode abrigar um cenário, efeitos de luz e som, figurino, música e cenografia: ao espetáculo, que dispõe de apelos sensoriais, visuais e sonoros, inexistentes na narração.

Ao contar uma história, o narrador se refere a algo que é passado, já aconteceu. Porém, no teatro, os personagens vivem suas experiências aqui e agora, no presente. O teatro, ao transformar o passado, ou mesmo o futuro, em presente, fortalece a apresentação teatral, “enquanto que o já ocorrido na narração enfraquece a impressão do receptor, provocando-lhe uma emoção menos intensa” (CASTRO, 2000, p.1).

Por essas e ainda outras diferenças entre o literário-narrativo e o teatro, conclui-se que o trabalho de encenar um texto narrativo exige mais do que adaptá-lo ou adequá-lo. A transposição de uma história para o palco é “um processo de recriação, uma nova criação, uma transcodificação ou, melhor ainda, uma transcrição”, defende Castro (2000, p.1), numa referência à proposta de transcrição teatral de Linei Hirsch.

O terceiro procedimento – *ampliação* – se opõe à condensação. Funciona como uma lente de maior potência para focar determinado assunto ou personagem. Pode, ainda, trazer ao universo dramático aspectos de outras obras que, de algum modo, têm relação com a obra de base. Também aqui a cena *A peste* do nosso DECAMERON é o exemplo: ao optarmos pelo humor negro que sugerem as carpideiras de Boccaccio, e influenciados pelas imagens corrosivas da peste apresentadas nos filmes EM BUSCA DO CÁLICE SAGRADO, do grupo inglês Monty Python e O INCRÍVEL EXÉRCITO DE BRANCALEONE, de Mario Monicelli, centramos fogo maior na vileza que acometeu a todos do que propriamente sob o

sofrimento. Com o uso de um humor sardônico, mordaz, que parodia os vivos, ao invés de enclausurar-se na lamentação das misérias.

A *fragmentação*, procedimento que extrai da obra de base uma unidade fracionada e a distribui pela obra dramática, não foi utilizada pelo grupo como método, em função da estrutura criada já contar com histórias diversas ligadas por um tema principal, organizadas como esquetes autônomos, costurados, basicamente, pela trilha sonora original de Ricardo Severo. Fragmentar ainda mais poderia comprometer a compreensão do espectador, já que lidávamos com um espetáculo em língua estrangeira.

Quanto à *associação*, procedimento oposto ao da fragmentação, que tem o objetivo de unir episódios que se encontram em capítulos diferentes na obra de base e colocá-los em uma ordem seqüencial na peça, também foi prática dos autores durante este primeiro tratamento do texto teatral. *A peste* faz parte da Primeira Jornada, *O “mudo” no convento de freiras* e *O feitiço que “transforma” uma bela jovem em égua* e *Servir à Deus é “mandar o diabo ao inferno”* pertencem à Terceira Jornada, *Caterina com o “rouxinol” na mão* à Quinta Jornada, *O amante no barril* faz parte da Sétima e *Casais “muito, muito amigos”* da Oitava Jornada. O procedimento altera a trama, sem alterar a fábula da obra de base.

Ainda na etapa de primeiro tratamento, desejo salientar o procedimento de escrita do texto, paralelo ao processo de ensaios. Nunca havíamos estudado italiano, mas tínhamos grande facilidade para a apreensão da língua. Então, tendo à frente o original das novelas escolhidas em italiano, a tradução das mesmas em português e ainda as experiências do processo de criação das cenas na sala de ensaio, através de improvisações em “italianês”, fomos criando a ação e diálogos, num vai e vem entre atores e diretor e dramaturgista. Criávamos o texto, que ia para a sala de ensaios, era modificado pelos atores, passava por uma revisão do seu Luigi (pai do Palese, italiano), voltávamos ao texto, e assim sucessivamente, mesmo durante a quinta etapa da metodologia de Hirsch - **revisão e condensação do texto provisório**, que exigiu um exame mais detalhado do seu Luigi, para que o italiano fosse escrito e falado com correção.

Havia termos – poucos – que nem ele conhecia, por fazerem parte do italiano arcaico, mas que fazíamos questão que permanecessem, a fim de manter um resquício da sonoridade da época. Esta quinta etapa, no processo por nós vivenciado, foi mais de revisão do que de condensação, já que a síntese estava sendo trabalhada desde o início das experimentações texto/ensaios.

A sexta etapa, **escritura do texto definitivo**, dá-se após a estréia, já que os atores já não necessitam dele, tal a apropriação de todos os conteúdos trabalhados. Além disso, nosso texto é apenas pretexto para uma escritura cênica que não resolve na palavra, mas na dramaturgia da cena.

Alguns dos aspectos primordiais já foram tratados, como a atualidade do tema e a originalidade que a escolha do italiano acresce à montagem (pelo inusitado da proposta e ainda por desencadear um processo que vai ao encontro do tom da encenação, do clima boccacciano). Restam ainda outros elementos que consideramos fundamentais em nossa encenação.

### 3.3.2 A cenografia

(...) o cenário, uma carroça de atores ambulantes, revela-se amplo e espaçoso palco que resolve todas as necessidades espaciais do espetáculo. (GUZIK, 1994-b, p.2)

O primeiro esboço de cenografia feito por Palese dispunha elementos (restos de casas, igrejas, sobre um palco giratório). O arquiteto (e ator) Sérgio Mantovani olhou os desenhos e afirmou: difícil esta estrutura girar. O projeto foi abandonado, nascendo a idéia do carroção palco, que tem origem no Carro de Téspis:

A tradição fala que Téspis, o líder de um coro ditirâmico, que em torno de 560 a.C., viajou por toda a Grécia, juntamente com seu coro, carregando seus pertences numa carroça em cujo piso era improvisado um palco (VASCONCELLOS, 1987, p.38).

Esta “caixa mágica”, o carroção/cenário, permite que os atores/contadores de histórias do DECAMERON usem todos os recursos que possibilita: nela carregam seus figurinos e acessórios, usam-na como camarim e como palco.

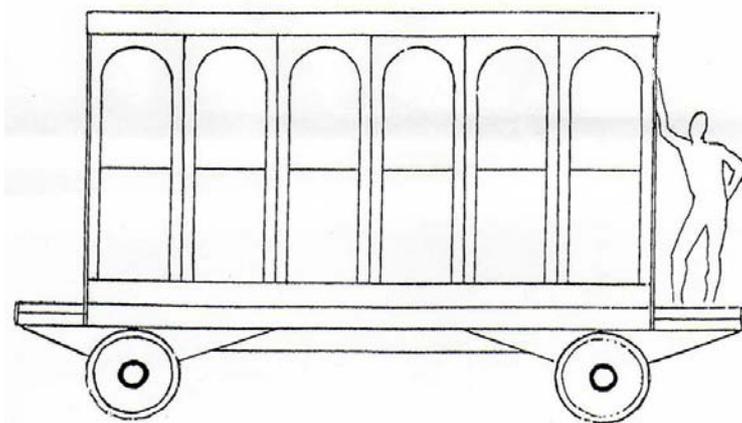


Figura 18 – Visão frontal da carroça.

Com 6,40m de comprimento, 2,40m de largura e 3,60m de altura, o carroção abre suas portas frontais, transformando-se em palco para as histórias. Tem ainda um proscênio móvel e um teto/terraço, ao qual se chega através de uma escada.

Ao nível do palco do teatro são representadas as cenas de rua, dentro da carroça as cenas de interior. Sobre o teto, as cenas que acontecem num segundo piso de uma casa ou mesmo num terraço.

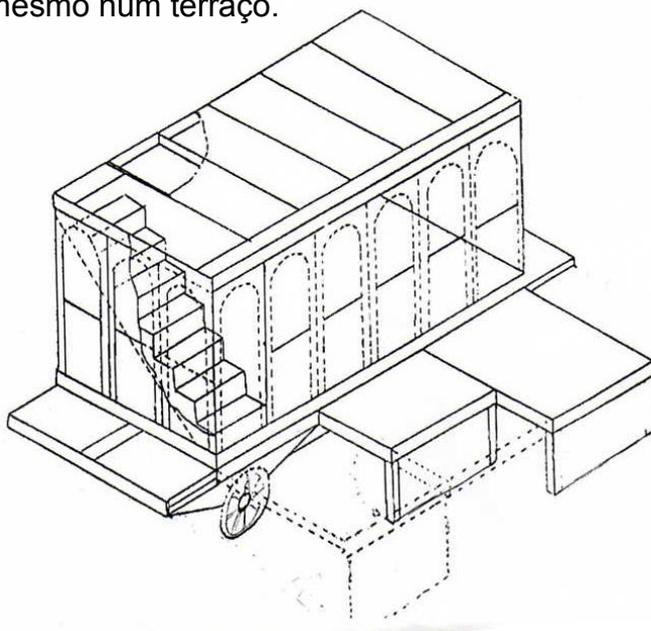


Figura 19 – Visão exterior com palcos e visão interior da carroça.

Para Lionel Fischer (1994, p.2), o cenário é um dos trunfos da montagem:

Um dos maiores encantos de Decameron é a brilhante cenografia de Luiz Henrique Palese (...). A grande carroça não só caracteriza o meio de transporte da trupe como se presta a todas as exigências da encenação, estruturada como uma espécie de alegre exaltação da sensualidade.

Embora concebida para criar os mais diversos locais em que a ação se desenrolava, a carroça, como “carinhosamente” a chamávamos, inicialmente era motivo de tensão entre os atores: era maior do que imaginávamos, pesada e nunca ficava pronta. Tivemos que ajudar nos retoques da construção e na pintura para que pudéssemos estreiar na data prevista:

O cenário que deveria ser uma linda praça medieval transformou-se numa gigantesca carroça de madeira que deveria ser manobrada em cena. (...) Com o cenário definido, foi desenhada no chão a planta baixa da carroça. A peça ia se construindo. (...)

Quando chegou perto da estréia começaram as grandes preocupações com o término da carroça. Eu havia imaginado um carroção muito grande. Era mais. Era gigantesco. Com portas, escadas, alçapão, gavetas que se abriam, muitos truques. Fomos todos para a Epatur<sup>29</sup> auxiliar no trabalho de construir a carroça (OLIVEIRA, 2009, p.1)

Mais tensão na estréia, já que os atores tinham que manipular suas portas e janelas e ainda manter o “élan”:

Na véspera da estréia chegamos mais ou menos às seis da manhã no Teatro Renascença. Completamente virados. Passamos a manhã montando a carroça. A tal manobra foi cancelada porque não havia condições de rodar com a carroça e muito menos de manobrá-la como o Palese pretendia. Tudo ficou pronto muito perto da hora de abrir o teatro para a entrada do público. Nervosismo geral. Muitas mudanças de última hora. Começou a peça. Eram seis ou sete cenas. Lá pelo meio as portas trancaram. Não abriam. Não fechavam. Foi bem difícil (OLIVEIRA, 2009, p.1).

Esta estréia tensa, que os atores dominaram em função de uma grande cumplicidade na cena, resulta de uma série de problemas cumulativos. Nos idos de 90, os patrocínios eram do próprio bolso, e o hábito na cidade de Porto Alegre

---

<sup>29</sup> Epatur é a Empresa Porto-Alegrense de Turismo, onde o cenário do DECAMERON estava sendo construído.

era fazer teatro “pobre”. Conforme relata Irene Brietzke (1993, p.9), em A ESTÉTICA DA MISÉRIA, texto escrito no mesmo ano da estréia de nosso espetáculo:

(...) foi na década de 80 que o teatro de Porto Alegre começou a desenvolver um estilo próprio de encenação, imposto por um conjunto de circunstâncias. Este novo estilo pressupõe a criação cênica a partir do quase nada. (...) Os elencos foram em geral se reduzindo. As produções de dez, doze ou quinze atores foram cedendo lugar às de dois, três ou quatro. E menos atores pressupõem menos figurino. No setor da cenografia aparecem também transformações. Fomos deixando de lado os cenários teatrais e assimilando cada vez mais a idéia de ambientação cênica ou a simples utilização de elementos cênicos.

Como os cenários, em sua maioria, eram parcos e “versáteis”, os cenotécnicos (ou marceneiros) também não eram especializados na construção de cenários. Nossa carroça, construída na Epatur em piso desnivelado, quando foi para o palco do Teatro Renascença, tinha que ser nivelada por muitos “tacos de madeira” (que chamávamos de “xaxos”, por ser este o nome do marceneiro que a construiu). A isso, somavam-se todas as outras dificuldades: três dias para adaptar cenário e iluminação ao teatro, e assim por diante.

Esta experiência tensa, por outro lado, transformou-se em símbolo de um teatro coletivo, como na experiência de Mário Cavalheiro (2009, p.1), cenotécnico do grupo (portanto o futuro responsável pela montagem da carroça) e operador de luz do espetáculo, que nos acompanhava desde A LENDA DO REI ARTHUR (1992):

Para mim o maior momento que o Decameron me proporcionou foi a véspera da estréia.

Nós estávamos trabalhando durante muitos dias além da capacidade física normal, o esforço era muito grande porque estávamos a poucas horas da estréia e tínhamos muita coisa para fazer, conseguimos aprontar tudo muito tarde e começamos a transportar o cenário para o teatro, chegamos por volta das hs.05:00, o trabalho andava a passos lentos e a hora muito rápido, de repente alguém notou que o cenário estava com a frente voltada para o fundo do palco, não tínhamos mais tempo para desmontar e recomeçar. Ai veio a luz, vamos virar o cenário inteiro de um só vez, o risco foi calculado, as pessoas vieram ajudar, éramos muitos nesse momento, e conseguimos, foi maravilhoso.

Percebi um tempo depois o significado daquele momento, percebi o que dava a vida ao teatro e como a minha vida tinha sido encantada por sua magia.

A “lenda” tem final feliz. Após o primeiro final de semana, o espetáculo já encontrava seu caminho e o cenário se adequava à proposta: para servir à encenação e não para destruí-la.

O final de semana de estréia serviu para ajustar inúmeros detalhes do espetáculo. Ao final da primeira temporada do Renascença já podíamos sentir que a peça era muito boa. Era maravilhosa de se fazer. O público ria muito. As gags funcionavam. As portas funcionavam com perfeição revelando e escondendo cenas (OLIVEIRA, 2009, p.1).

Mesmo assim, por ser considerado “gigantesco” para os padrões porto-alegrenses, o cenário fez com que alguns da classe artística dessem à peça o maldoso e bem-humorado apelido “DECAMINHÃO”, em alusão ao fato de que o grupo teria dificuldades em viajar. Ledo engano. DECAMERON ainda é o espetáculo da Stravaganza que mais viajou. E, quando estivemos no FITEI 96 – FESTIVAL INTERNACIONAL DE EXPRESSÃO IBÉRICA, na cidade do Porto, Portugal, em maio de 1996, encomendamos que construíssem lá uma nova carroça, já que era mais econômico do que levarmos a nossa por navio ou avião.

### 3.3.3 O figurino

Quanto aos figurinos, Palese havia feito uma pesquisa que se baseava nos costumes medievais, onde até o corte dos tecidos seguia a linha da época. Fez alguns desenhos e entregou-os ao João de Deus, ator do extinto grupo *Balaio de Gatos* e figurinista criativo, especializado em tingimentos artísticos. Os figurinos chegaram poucos dias antes da estréia e não seguiam, em nada, os desenhos do Palese. Alguns, cheios de inventividade, outros medianos. “Irregulares”, segundo Macksen Luiz (1994, p.5).



Figura 19 – Estudo para os figurinos do DECAMERON.

No jornal da Tribuna da Imprensa, o crítico Lionel Fischer (1994, p.2) comenta que os figurinos, “não só situam convenientemente a ação na época como revelam a condição social dos personagens e a natureza de suas personalidades”, enquanto que para Heliodora (1994, p.15) eles “sugerem com simplicidade a Idade Média, sendo ao mesmo tempo atraentes e expressivos”, o que Guzik (1994, p.2) confirma: “os figurinos são desenhados com a rusticidade que seria de esperar”.

### 3.3.4 A música

Sobre a criação da música original, Ricardo Severo recorda que, ao assistir os primeiros ensaios e ver que o trabalho desenvolvido se encaminhava para que um grupo de trovadores medievais, em italiano, contasse as histórias de Boccaccio, percebeu o desafio que teria pela frente. Para adequar-se ao clima sugerido, imaginou usar melodias que lembrassem o período a que remete o texto, bem como a idéia de arranjos que usassem apenas sopros de madeira, percussão e cordas no instrumental. Nas palavras de Severo (2009, p.1):

Pensei imediatamente em contatar a mestra Marlene Goidanich, do Conjunto de Câmara de Porto Alegre, minha ex-professora de técnica vocal, para que me auxiliasse na pesquisa musical. Marlene me presenteou com algumas partituras de canções da Itália Medieval, que serviram de inspiração para minhas composições, tanto das canções, quanto da trilha incidental que

permeava as diversas cenas. Ela também foi imprescindível ao sugerir instrumentos de percussão e sopro atuais, para serem usados em cena, que lembrassem a sonoridade daqueles da época: tamboretas, címbalos, pratinhos-de-dedo, berimbau-de-boca, triângulo, castanholas-com-cabo, flautas-de-três-dedos, sinos, etc.

Para a composição das canções, Ricardo contou com a ajuda do ator Zé Mário Storino, que apontou as correções nos versos e rimas que ele “pretensiosamente” escreveu em italiano, mantendo a intenção do grupo.

Ainda guardo os rascunhos e os arranjos dessas canções, que dizem:

*Tutte le donne vogliono l'amore  
Tutte gli uomini vogliono amare  
Lalala, lalala, lalala,  
Tutti i due vogliono peccare*

*Donne belle, oh donne belle  
Abbiatè pietà  
Diate pace al mio povero diavolo  
Fami alcuna carità*

*Quale usignuolo a beccare nel mio fiore  
Viene a penetrare la mia grotta dorata  
Così provare i piaceri d'amore...<sup>30</sup>*

Considero a criação da música original de Decameron um dos mais importantes e instigantes trabalhos entre todos que realizei. (SEVERO, 2009, p.1)

Os versos acima, que Ricardo coloca juntos em seu depoimento, pertencem a três cenas diferentes do DECAMERON: *Tutte le donne...* é da cena de encerramento da peça, quando os atores se despedem de seu público, *Donne belle...* é de *Servir a Deus* é “mandar o diabo ao inferno” e *Quale usignuolo...* da cena *Caterina com o “rouxinol” na mão*.

A esses versos, acrescento aqueles que Ricardo traduziu para o italiano, a partir de Petrônio, em seu SATYRICON, e que sintetizam a obra de Boccaccio e a encenação da *Stravaganza*:

<sup>30</sup> Em tradução de Adriane Mottola: Todas as mulheres querem o amor / Todos os homens querem amar / Lalala, lalala, lalala, / Todos os dois querem pecar. / Belas mulheres, oh, belas mulheres / Tenham piedade / Dêem paz ao meu pobre diabo / Façam-me alguma caridade. / Como o rouxinol a bicar na minha flor / Vem penetrar a minha gruta dourada / E assim provar o prazer do amor.

Un uomo non è più che un vento  
 e la trama di suoi anni è corta e fragile  
 il tumulto segue i nostri passi  
 e per ciò convenne a noi  
 sapientemente usare  
 il piacere per ornari  
 il più che possiamo i nostri momenti  
 i nostri momenti".<sup>31</sup>

Se a vida é como um sopro, de trama curta e frágil, embelezemos o mais que pudermos os nossos momentos.

### 3.3.5 O Jogo dos Atores

E então chego a um elemento fundamental deste espetáculo (ou qualquer outro que valha a pena assistir, penso): o jogo dos atores. Que caminhos da criação perseguimos até chegar a essa cumplicidade que configura um trabalho de equipe? Que vivências confluíram para o jogo dos atores na cena? . É com o depoimento de Angélica Borges<sup>32</sup> (2009, p.1), criadora fundamental do DECAMERON, que desejo começar este momento:

Hoje fui assistir à montagem aqui do RJ da obra do Giovanni Boccaccio, DECAMERON, dirigida pelo Otávio Muller.

Ai... Que saudade eu senti da "nossa" montagem! Falo nossa porque durante todo o processo - escolha dos contos, construção dos personagens, criação e marcação das cenas...- trabalhamos sempre como uma equipe! Criamos aquele espetáculo focados em descobrir o que o outro ator tinha de melhor para mostrar em cena, ao contrário do desfile de vaidades que eu vi hoje, onde um ator queria ser melhor e mais engraçado que o parceiro de cena. Criamos, crescemos, sofremos, choramos e aprendemos juntos! E como aprendemos!!!

Aprendemos com o Marcelo Fagundes algumas técnicas de bufão, com a Laura (na época namorada do Roberto Oliveira) pirofagia, com Palese a ter soluções brilhantes, com o pai do

---

<sup>31</sup> Traduzido para o italiano, a partir de Petrônio: "O homem nada mais é que um sopro / E a trama de seus anos é curta e frágil / O tûmulo segue os nossos passos; cabe a nós / Sabiamente, usar o prazer para embelezar / O mais que pudermos, os nossos momentos." (SATYRICON, XXXIV).

<sup>32</sup> Angélica, hoje, mora no Rio de Janeiro, onde é atriz e dubladora. É a personagem Fefa do novo seriado GENTE LESA, do canal GNT.

Palese um pouco de italiano, com o Roberto a ter bom humor e com vc Dri a ter força e coragem pra lutar... e sorrir, sorrir sempre! O Decameron de hoje tinha técnica e patrocínio, o nosso tinha alma!!!

Impossível partir esse depoimento em pedaços, porque Angélica sintetiza em três parágrafos os momentos vividos há mais de quinze anos, trazendo-os para o presente de forma marcante.

Em suas palavras, vemos os caminhos que um grupo de artistas percorre junto e que se tornam inesquecíveis porque, num misto de peste e festa, como em Boccaccio, nos aventuramos em utopias diárias, apostando forte na cumplicidade em cena, no jogo, na formação, nos desafios das propostas “loucas”, possibilidades únicas de quebrar paradigmas para chegar, no mínimo, a um lugar original, diferente, novo, em meio ao deserto-shopping das imagens fabricadas.

Escrever sobre caminhos criativos de uma companhia que se dedica a trabalhar em grupo é assim: uma mistura de criação com vida, que começa pelas relações. Temos que prestar atenção aos encontros.

Estávamos em fase de reconstrução. Nosso grande parceiro Cacá havia tomado outros rumos e era o momento de trazer pra perto pessoas que admirávamos. Aos poucos, eles foram chegando.

Quem são os criadores do DECAMERON? Que equipe especial aventurou-se a ensaiar durante seis meses, geralmente em dois turnos? Sem apoios, patrocínios, por caminhos desconhecidos? Desde sempre, estivemos Palese, Adriane e Angélica. E Mário Cavalheiro, na competência das funções técnicas, também desde o momento inicial.

As condições econômicas não eram as mais favoráveis, os locais de ensaio variavam, os atores desistiam porque precisavam ganhar dinheiro e não podiam se dedicar, enfim, o de sempre. Entre aqueles que passaram por momentos do processo, mas se foram: João Henrique e Neidmar Roger.

Chegou Marcelo Fagundes, com quem tínhamos afinidades. Ele nos conta de suas impressões ao assistir POR UM PUNHADO DE JUJUBAS (2009, p.1): “... senti simpatia e afinidade com o trabalho de Adriane e Palese na Cia. Teatro di Stravaganza. Havia uma leveza de toque, irreverência no humor e atenção a detalhes na criação. Seu trabalho me comunicou alegria criativa e capacidade de execução”.

Inicialmente, convidamos Marcelo para ministrar uma oficina de jogo teatral e bufões no início do processo de ensaios:

Eu havia retornado de um ano de estudos com Philippe Gaulier na Inglaterra e a oportunidade de transmitir algumas das experiências que tive nos seus workshops me intrigou e estimulou. O grupo estava entusiasmado e eu confiava nas capacidades de Palese e Adriane de fazer bom uso daquilo que eu viesse a ensinar. (FAGUNDES, 2009, p.1)

O processo de criação avançava, mas um dos atores se afastou. Foi um longo processo “convencer” Marcelo a integrar o elenco:

Quando veio o convite para atuar no espetáculo, a principio tive um pouco de dúvida. Minha primeira reação foi a de sentir falta de alguém com o conhecimento específico para continuar a minha própria instrução como ator nas técnicas que estávamos explorando. Logo em seguida percebi que estava querendo uma suposta garantia de capacidade técnica do diretor para trabalhar com o estilo teatral desejado para o espetáculo. Cautela, super exigência, um certo grau de irrealidade da minha parte.

Decidi confiar na vontade e determinação de Adriane e Palese. Os trechos de adaptação do texto que eles apresentavam me inspiravam confiança no projeto, com boa qualidade dramática. A impressão que ficou é a de que os ensaios tinham uma atmosfera bem humorada, de abertura e busca criativa, mas também foco, concentração e dedicação estritamente profissionais (FAGUNDES, 2009, p.1).

Finalmente, encontramos em Roberto Oliveira (com quem já havíamos ensaiado algumas semanas O MARIDO ERA O CULPADO, parceria que não chegou a se concretizar naqueles idos de 1989) o parceiro ideal para jornadas de improviso, italiano, pirofagia e estudos teóricos.

Eu havia sido convidado pelo *Ói Nós* para atuar na montagem do Fausto. Comecei a ensaiar mas não me adaptei ao jogo de vaidades que rolava entre o grupo naquele momento. Saí. Então o Palese e a Adriane me convidaram para trabalhar como ator na encenação do Decameron. Eles estavam cheios de idéias. Os ensaios começariam pra já. E eu, que nunca me imaginei fazendo comédias, aceitei a proposta, e alguns dias mais tarde já estava ensaiando com a Adriane, a Angélica Borges e o Marcelo Fagundes. Improvisações sobre diversas cenas do livro que o Palese havia escolhido como possíveis candidatas a fazerem parte da peça. Aulas de bufão, exercícios físicos, aulas de pirofagia, preparação corporal e ensaios diários (OLIVEIRA, 2009, p.1)

Por último, convidamos para a equipe o Sérgio Etchichury, que já atuava no OVO DE COLOMBO:

Meu encontro e minha relação com Decameron e com a *Stravaganza* foi sentimental. Conhecia a Cia. por seus trabalhos, os quais admirava muito (até hoje está presente em minha memória a montagem do Rei Arthur), sempre como referência de um teatro voltado para o público infantil (se é que existe este tipo de teatro) e de excelente qualidade.

Desta vez, o convite era para Sérgio participar da “empreitada” como diretor assistente. Éramos muito próximos, pois nós três fazíamos parte da diretoria do SATÉD/RS<sup>33</sup>. O Palese estava trabalhando em muitas instâncias da criação, precisava trocar idéias, compartilhar. Além disso, a presença do Sérgio enriqueceria em muito o processo.

Etchichury acabara de deixar a *Tribo de Atadores Oi Nós Aqui Traveiz*, onde atuara por 9 anos, logo após a montagem de ANTÍGONA, RITOS DE PAIXÃO E MORTE: “uma crise pessoal com relação à minha arte e os caminhos que deveria seguir se aprofundaram, levando ao meu afastamento do grupo. Tempos difíceis. Em crise, sem trabalho, sem possibilidades. Quando falo em crise, falo daquelas bravas mesmo, de não se ter energia para sair da cama”. Em meio aos questionamentos, uma surpresa vem romper com o desânimo, conta Sérgio (2009, p.1):

---

<sup>33</sup> Adriane Mottola, Sérgio Etchichury e Luiz Henrique Palese foram da diretoria da SATÉD/RS – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Rio Grande do Sul, durante a gestão 1990/93.

Foi então que num final de tarde, aparece em minha casa o Palese, depois de conversarmos muito sobre arte/vida, me convida para fazer a assistência de direção do Decameron.

O processo de trabalho já havia iniciado. Palese como normalmente fazia, se encarregava de tudo, direção, figurinos, cenografia etc. Como me havia dito, desta vez gostaria de ousar um pouco mais. Mais? Sim!

Palese desejava um espetáculo totalmente falado em italiano e com uma super cenografia. Naquela tarde, senti que minha grande crise em breve iria passar. Não só pela possibilidade de trabalho, mas também pelos artistas envolvidos no projeto. Finalmente um grupo de artistas dedicados exclusivamente ao trabalho artístico. Isto faz a diferença. E que diferença.

Estava completa a equipe. Mãos à obra.

Todo aquele material que havíamos reunido – livros, vídeos, pinturas – é compartilhado com a equipe. São muitas as sessões comentadas, os debates, conversas.

Nesse momento, nosso desejo é de um teatro baseado no corpo e não na palavra, onde a fisicalidade é discurso cênico. O texto deve oferecer o clima boccacciano, sonoridade inusitada, mistério, erotismo, festa e peste, abrindo sentidos diversos em diferentes espectadores. Sendo o espetáculo em italiano, deve ser compreendido através da ação. Assim, o momento da cena que se resolve bem no visual, pode contar com um italiano mais complexo; por outro lado, se necessitamos que a palavra ajude na compreensão, teremos ali uma escolha de palavras cujas sonoridades lembrem as palavras em português, como no caso da narração: “Ecco la celebre, illustre, meravigliosa Compagnia Teatro di Stravaganza nel suo viaggio per il mondo. Nostra talentosa compagnia ha riunito, attraverso dei sécoli, numerose abilità della sacra arte di divertire al pubblico”.<sup>34</sup> O italiano deve ser compreendido nesta narração, portanto é fácil, cada palavra é escolhida pela sua semelhança com o português.

---

<sup>34</sup> “Eis a célebre, illustre, maravilhosa *Cia. Teatro di Stravaganza* em sua viagem pelo mundo. Nossa talentosa companhia reuniu, através dos séculos, numerosas habilidades da sagrada arte de divertir ao público. Nós somos acrobatas, malabaristas, músicos, engolidores de fogo. Mas a nossa grande especialidade é a difícil arte da comédia.”

A encenação busca a linha do teatro popular, de artistas mambembes que montam sua carroça-palco nas praças das cidades para encenar as histórias do mestre Boccaccio. É fundamental para nós o trabalho de Mikhail Bakhtin sobre o contexto de Rabelais na Idade Média. Em A CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO: O CONTEXTO DE FRANÇOIS RABELAIS, Bakhtin afirma que o riso, com seu potencial criador, é uma expressão fundamental para o homem e a sociedade medievais, por conter uma importante função regeneradora, muito ligada à percepção do tempo como algo cíclico que se baseia num contínuo morrer e reviver.



Figura 20 – Angélica Borges e Luiz Henrique Palese em “Caterina com o rouxinol na mão”, cena do DECAMERON. Foto de Cláudio Etges.

A comicidade faz parte do cotidiano dos homens e mulheres da Idade Média e representa a necessidade de uma mudança em sua estrutura social extremamente estática. Para Bakhtin, a crença na possibilidade de mudança, ainda que se realize somente a nível simbólico, é fundamental à própria estrutura da sociedade feudal. Na Idade Média, os bufões e os palhaços participam de todas as situações da vida e são um dos pilares da importante presença do mundo ao revés, isto é, do mundo carnavalizado, no cotidiano das pessoas. Estes personagens significam a comicidade dual e regeneradora fundamental na vida

habitual de sua sociedade. O grotesco, a deformidade, o exagero e a obscenidade presentes nas máscaras e noutros elementos da tradição do teatro cômico e popular são um exemplo claro do caráter dual e regenerador que se atribui ao riso e à cultura carnalizada da Idade Média.

Paralelamente aos estudos, a preparação dos atores envolve técnicas circenses: acrobacia com Palese e pirofagia com Laura Backes, além de técnica vocal com Ricardo Severo (no espetáculo, cantávamos duas canções) e aulas de italiano em grupo.

Na preparação dos atores, Palese quer trabalhar ainda o jogo e a bufonaria através das técnicas de Philippe Gaulier, com as quais havíamos tomado contato no ano anterior (1992), em oficina com dois atores do grupo argentino *La Pista 4*: Luis Ziembrski (clown) e Luis Herrera (bufão). Os dois haviam acabado de chegar de Londres, onde haviam feito workshops com Philippe. Maravilha! Uma forma insuspeitada de trabalhar com os atores. A reafirmação de que o prazer – e mesmo o humor – podem ser parceiros num método para o desenvolvimento do trabalho do ator. Totalmente identificados com as propostas de jogo e cumplicidade de Philippe Gaulier, queríamos continuar com os experimentos. Começamos a trabalhar a preparação dos atores com o Marcelo.

O início é com *Le Jeu*. Numa segunda fase, passamos para o Bufão (naqueles inícios, a concepção previa que as histórias fossem contadas por bufões parodiando os personagens das burlas boccaccianas).

Recapitulando, começamos com O Jogo. E estar em jogo é estar constantemente sob a luz, sempre com um imenso prazer e uma atuação baseada na cumplicidade. Philippe acredita que se o ator esconde a criança que foi, acabará enfatizando o personagem e isso é '*boring*' (chato). Para trazer a nossa face de criança à vida, temos que retirar as camadas da má maquiagem colocada em nós desde que nos tornamos adultos. Como ele mesmo diz (2007, p.16):

Se você tem alguém que esconde a criança que foi, coloque-o na luz, numa cadeira, bem no meio da platéia. Peça que cante uma

canção de ninar. Ele não poderá ficar batendo o ritmo com sua cabeça, seus pés ou seus dedos. Depois de dois minutos, o verniz quebra.

A verdade é que Philippe deixa-nos em cena muito mais do que dois minutos, às vezes mais do que meia hora, sozinhos, diante de um grande público de companheiros que assiste. Enquanto ele investe em nós, instiga, desafia, provoca.

Nossos encontros com o Marcelo se desenvolveram por aí, misto de prazer e dor. Lembro de um exercício aparentemente simples: comer um sorvete muito gostoso, com imenso prazer. Lamber, chupar, deixar cair um pedaço, renovar o prazer. Inventar novas formas de divertir-se com o sorvete. O ator deve dar asas à imaginação, diz Philippe (2007, p.16):

Trazer algo é o que é exigido do ator. Traga-me elementos, ritmos, materiais, cores, animais, luzes e memórias encantadoras. Não me deixe sozinho!

Ao lado dos exercícios-solo, trabalhamos incessantemente o jogo entre os atores através de exercícios que enfatizavam a cumplicidade e alternavam o foco de atenção (eu jogo um jogo maior enquanto meu parceiro joga menor, se ele joga rápido eu vou mais devagar, e assim por diante).

Me lembro dessa fase do trabalho como algo prazeroso, de descoberta e afirmação do que eu havia assimilado com Gaulier em relação a essas técnicas teatrais. O elenco, de modo geral, respondia bem aos estímulos criativos dos exercícios propostos.

Os princípios de jogo teatral e cumplicidade entre atores me pareceram ter papel central no desenvolvimento do espetáculo (FAGUNDES, 2009, p.1).

Em seguida, veio o jogo do Bufão. A denúncia através da paródia é o caminho da atuação do bufão e encontrar o espírito destes filhos do Demônio foi caminho árduo, que perseguimos intensamente. Os bufões, conforme Gaulier, devem ter o prazer de estar em cena, mas para denunciar, pois eles são os marginalizados, então satirizam, ironizam o mundo dos filhos de Deus, os privilegiados. Sua mira são os ricos, os poderosos, a igreja, e todo o mundo do

qual não fazem parte. Não chegamos ao bufão, como bem lembra Fagundes (2009, p.1):

A linguagem do estilo de bufões teve uma utilização mais restrita, ao que me lembre, talvez menos direta. Isso me pareceu se desenrolar e configurar de forma natural a partir daquilo que funcionava melhor em situação de ensaio, a meu ver muito habilmente percebido pelo diretor. Palese me parecia ter uma vontade ferrenha de realizar, combinada a uma abertura a receber auxílio e contribuições do elenco e diretor assistente. Isso estabeleceu um clima fértil e propício a que cada participante do espetáculo tivesse entusiasmo e engajamento com o processo de criação, dando aquilo que de melhor tinha a oferecer.

Em determinado tempo do processo, percebemos que havia um espírito bufonesco presente em alguns tipos, como nos médicos e carpideiras da cena da peste, por exemplo, ou nos personagens hipócritas representantes da igreja, mas abandonamos a idéia das histórias serem contadas pelos bufões. Daí surgiram os artistas mambembes.

Trabalhamos, no mínimo, durante uns quatro meses sobre alguns dos exercícios de Gaulier, filtrados por Marcelo. A preparação certa para o espetáculo. Se a idéia de bufões narrarem as histórias do DECAMERON foi abandonada, por outro lado a cumplicidade que se criou durante este período gerou um conjunto de atores aberto à improvisação e à vida, fundamental como contraponto para um espetáculo que tem como pano de fundo a peste negra que assola a Europa a partir de 1348.

Em etapa simultânea, vem ainda a improvisação, usada para o desenvolvimento da percepção, do saber do corpo. Deve haver um desejo de percepção por parte dos atores (de pessoas, objetos, sons, movimentos, luzes e sombras, sensações, etc), um engajamento no presente que possibilite abrir-se ao que de imprevisto pode surgir, vontade de criar relações. E utilizamos ainda a improvisação como fonte para a obtenção de material original para a cena. Um trabalho colaborativo com ampla liberdade criativa, onde a improvisação é também um trabalho de composição. Através de experimentações, vão se compondo os climas, os personagens, as relações. Algumas vezes, de uma

improvisação de 20 minutos, resta apenas um gesto. Que pode ser definitivo para a criação daquele papel, amanhã ou depois. Dia após dia, vamos compondo. Um trabalho estafante que surte efeito, quando chega à cena:

Os quatro atores atuam de forma coesa, mas com plena liberdade para interpretações altamente personalizadas. Demonstrando bom preparo físico e maturidade dramática, sabem como criar nuances nos gestos e nas expressões faciais que, alinhavadas no perfeito domínio do tempo cômico, mantêm uma espécie de narrativa corporal paralela ao texto de Boccaccio. Palavra e gestualidade reforçam um ao outro para passar ao público uma encenação a um só tempo estilizada e espontânea (SAVINI, 1994, p.6).

A improvisação é um recurso requintado para tornar a atuação viva e natural. Um bom ator enche a sua imaginação com todas as idéias do autor, mescla com suas vivências, une o conhecido ao desconhecido, opera transformações e devolve uma criação que é aliança da memória com experiências e imprevisto.

Sérgio Etchichury, diretor assistente, chega para nos acompanhar quando o processo de criação já está em andamento. Em seu depoimento (2009, p.1), percebe na diversidade das experiências e no trabalho colaborativo a grande riqueza do time de criadores:

Já no primeiro ensaio, dava para perceber o conjunto de artistas ali reunidos e as inúmeras possibilidades de criação que se abriam. Um grupo dedicado, com experiências distintas em seus processos de criação e experiências teatrais.

Ali estava nossa grande riqueza. Como preparação para a montagem, utilizamos a experiência diversificada do grupo, cada um propondo exercícios e soluções para as cenas a serem construídas.

O processo de criação do DECAMERON, rico e instigante, brinda-nos com uma série de novas experiências, achados artísticos, parceiros eternos. O crescimento que desenvolvemos nos sete meses de desenvolvimento do projeto é ímpar, como se pode ver na experiência de improvisações com *A peste*.

A cena da peste – fundamental em nossa encenação – foi a primeira que improvisamos. Numa sala da Casa de Cultura Mário Quintana, eu, Palese, Angélica e João Henrique – o Índio (ator que participou apenas dos primeiros ensaios) nos aventuramos cegamente na tentativa de buscar algum material cênico após a leitura do primeiro capítulo do DECAMERON. Tateamos quase às cegas, improvisando sobre o abandono, solidão, a falta de solidariedade, na ânsia de encontrar as imagens para essas relações podres que proliferaram durante esses tempos.

Boas idéias surgiram e alguns achados desse primeiro ensaio ficaram em nossa memória na construção final da cena. Mas a fragilidade da atuação nesses primeiros experimentos era tanta, de tom bufonesco tão tacanho, que passamos meses sem voltar à cena, ressabiados.

Criamos todo o espetáculo, as seis histórias, o prólogo (dos artistas mambembes). Faltava só ela. E sempre falávamos: “Falta a cena da peste. É, falta a cena da peste”. Por incrível que pareça, quando a atacamos – dois dias antes da estréia – foi uma torrente de achados. Já ensaiávamos no teatro quando ela foi improvisada, como lembra Sérgio Etchichury (2009, p.1):

Já perto da estréia do espetáculo, ainda nos faltava criar uma cena. Esta cena nós chamávamos de "A Peste" e era exatamente isto, a cena representava a chegada da peste em Florença.

O "como fazer" é questão sempre presente nos processos criativos e este era o x da questão. Estávamos no limite de nosso tempo para a estréia e tínhamos de resolver uma cena importante para o desenrolar da história que iríamos contar, além de ensaiar todo o material que até ali havíamos criado.

Propostas diversas colocadas na roda, optamos por criar uma cena mais ritualística com um ritmo um pouco mais lento.

A proposta ritualística partiu de Etchichury, que havia participado durante 9 anos do *Ói Nós Aqui Traveiz*. Experimentamos e todos concordamos que o tom ritualístico servia perfeitamente à cena - quando se anunciava a chegada da “pestilenzza” - mas o humor característico do grupo não deixou passar: a partir dali, passamos a chamá-la de a “cena da Terreira” (em alusão à Terreira da Tribo, espaço do *Ói Nós*), por este grupo trazer fortemente em sua cena a presença do

ritual. O que surpreendeu a todos nós, na época, foi a cena ajustar-se tão bem à peça, misto de horror e deboche, com tão pouco tempo dedicado à sua criação. Mas enfim, muitos turnos de seis duros meses de ensaio já se haviam passado, lembra Sérgio (2009, p.1):

Foi a cena criada em menor tempo de todas, apesar de sua complexidade. Hoje avalio que somente foi possível a criação desta cena pela experiência acumulada do grupo.

O ensaio final e ajustes de "A Peste", deram-se em pleno Teatro Renascença, no dia da estréia.

Primeira cena a ser ensaiada e última a ficar pronta, *A peste* é uma espécie de síntese do processo de criação: imprevisível. Existe um tempo de maturação necessário para que as descobertas aflorem, mas elas vêm se o empenho e os desafios são conjugados num trabalho grupal que reúne diversidade de pensamento, riscos e desejos. O jogo dos atores no DECAMERON é resultado de um processo de intenso mergulho no universo de Boccaccio, confirma Alberto Guzik (1994, p.2):

(...) as interpretações do quarteto de atores é certa e precisa. Seguros na mímica, eles são capazes de fazer o público entender não só o texto como as nuances expressadas pelo autor. (...)

No elenco, o onipresente Palese mostra que é ator hábil, vigoroso, bem humorado. Suas atuações são marcantes, especialmente a do jovem camponês que se faz passar por jardineiro mudo num convento de freiras excitáveis. Adriane Mottola é versátil e engraçada. Mostra a capacidade de composição ao fazer uma dona de casa que trai o marido na presença deste, com segurança e despudor. Roberto Oliveira é intérprete flexível e ágil. E torna inesquecível a história de um anacoreta que se vê às voltas com bela jovem em pleno deserto. A bela Angélica Borges mostra versatilidade e presença de espírito, especialmente no conto da jovem fogosa que engana os pais para passar a noite com o namorado.

Decameron é um encontro delicioso com um passado mais atual do que se pode supor.

Quando Marcelo Fagundes deixa o espetáculo (para excursionar pelo país com CALÍGULA (do diretor Djalma Limongi Batista), Luiz Henrique Palese entra no elenco. Um ano depois, Angélica Borges decide sair e Liane Venturella – que também havia voltado há pouco de Londres e estudara com Philippe Gaulier -

vem compartilhar conosco suas experiências. Segundo Liane, em entrevista a Renato Mendonça para o Blog do Caco<sup>35</sup> (2008, p.1):

Eu estava recomeçando minha vida em POA, depois de quatro anos fora daqui, tinha retornado ao DAD para concluir o Curso de Artes Cênicas e me sentia sem expectativas nesta cidade. Foi impactante quando assisti pela primeira vez Decameron. Foi em Canela. Fiquei impressionada com a qualidade e ousadia do trabalho. Alguns meses depois, grata surpresa, fui convidada a substituir uma atriz nesse mesmo trabalho.

Decameron tinha temporada marcada em São Paulo e possibilidades, que aconteceram, no Rio de Janeiro e em Brasília. Na época eu teria que escolher entre ficar ou cancelar definitivamente minha vaga no DAD. Sem vacilar e jamais me arrepender larguei tudo e fui embora para muitas temporadas do Decameron. Era um grande desafio.



Figura 21 – Liane Venturella e Adriane Mottola em “Caterina com o rouxinol na mão”, cena do DECAMERON.

Ao contrário de Palese, Liane não havia participado do processo de criação do espetáculo, mas o espírito da obra estava tão presente no grupo que ela acreditou quando recebeu dos colegas a essência do trabalho: prazer e diversão. “ ‘Brincar de representar’ foi uma das primeiras sugestões que recebi”, diz Liane (2009, p.1). Esta indicação tão próxima (como descobrimos depois) ao estilo de

---

<sup>35</sup> Blog do Caco é o blog do jornalista Renato Mendonça, de Zero Hora, no site Hagah: [www.hagah.com.br](http://www.hagah.com.br).

representação da *Commedia dell'Arte*, afirma a atriz (2009, p.1) “foi a chave que me fez rever tudo o que, até então, aprendera e experimentara em teatro”. Não se esperava que construísse personagens a partir do texto e da concepção da trama, mas que trouxesse as suas experiências para delinear tipos que interviessem nas pequenas histórias, de modo a criar situações burlescas, onde o texto, em italiano, era apenas mais um dos elementos cênicos:

O fato do texto estar em uma língua “estranha” ao público contribuía para a ação e seu sentido era apreendido secundariamente mediante a compreensão do que ocorria no palco.

Nesse sentido, a atuação era o elemento central e o processo de criação que me permitiu participar do espetáculo, consistiu, sobretudo, em assimilar a idéia de que o que está sendo contado não deve ter a credibilidade da veracidade, o importante é o comportamento de jogo de quem conta. (VENTURELLA, 2009, p.1)

Tal comportamento de jogo não tem nada a ver com espontaneísmos, lembra o mestre Gaulier (2008, p.167):

Não ser natural. É isso o que é importante.

Porque o natural não abre o imaginário. Não abre o caminho para nada, a não ser para o natural.

A frase ‘Beba, papai’, que abre a peça de Tchekov, *Tio Vânia*, significa que Marina, a enfermeira, pede a Astrov que beba um pouco de chá. O ritmo da frase falada pela atriz, os ritmos da sua caminhada e da sua respiração, todos diferentes e opostos, anunciam outras incertezas: o tempo desaparece. O álcool mata vagarosamente. Talvez neste momento, um cientista esteja calculando a velocidade da luz.

Quando o sentido das palavras banha-se em outros ritmos e separa-se em outras luzes, mais e mais sentidos, cada vez mais sentidos distantes, são sugeridos. (...)

Quando o sentido das palavras se perde na fúria do Big Bang, a poesia estoura alegre. Eu direi, para ser simples e sofisticado, que um ator se diverte com o eco das palavras que nunca foram faladas.

‘Vá além da taça de chá!’

Para Gaulier, somente o jogo, o prazer e as mentiras abrem as portas da imaginação. O fingimento ajuda o prazer de imaginar, estimula-o, o conduz aos deleites: ao inimaginável. “Vamos! Onde? Em direção a desconhecidos que a

*performance* ajudará a descobrir. O prazer de ir em direção ao inacessível não tolera academicismos” (GAULIER, 2008, p.212), afirma.

### 3.4 Fragmento inicial do Decameron

Por mais que se reflita sobre o processo de criação, suas escolhas, equipe, o conjunto de procedimentos seguidos, o teatro será sempre o espetáculo em representação:

A arte teatral é efêmera e isso a diferencia e lhe agrega valor. A arte teatral dura o exato tempo de duração do espetáculo e após isso deverá ser refeita. É no fazer e no refazer que ela perdura, que permanece. (ABREU, 2000, p.1)

Mesmo que servindo a um propósito irrealizável – presentificar aqui a cena do nosso DECAMERON, presente nos palcos entre 1993 e 1998 – apresento a seguir, o fragmento inicial da peça. A preparação para o que o público vai assistir, em nossa concepção, começa antes do próprio espetáculo, como se verá.

Depois, o prólogo e a cena da peste, anteriormente comentada nesta dissertação. Aqueles que quiserem conhecer suas raízes - a descrição de Boccaccio da “pestifera mortalità” no início da primeira jornada do DECAMERON – poderão encontrar o texto nos anexos.

#### 3.4.1 O jogo antes da cena<sup>36</sup>

Quando o público chega à sala de espetáculos, a cortina está fechada. Estamos nos anos 90, mas naquele espaço ouve-se música italiana dos anos 60: Rita Pavone, Gianni Morandi, Bobby Solo. Entremeadas às músicas, ouvimos lições básicas de italiano:

**Unità uno: conversazione. Ascoltate.**

VOZ DE HOMEM - Io sono un studente. Mi chiamo Giuseppe.

VOZ DE MULHER - Lui è uno studente. Si chiama Piero.

<sup>36</sup> Todos os textos em italiano desta seção foram traduzidos para o português por Adriane Mottola.

**Ripetete.**

UNO - Io sono uno studente. (tempo para espectador repetir)

DUE - Mi chiamo Giuseppe (tempo para repetir)

TRE - Lei é uno studente. (tempo para repetir)

CUATRO - Si chiama Piero. (tempo para repetir)<sup>37</sup>

Mesmo para o espectador mais desatento, a novidade já instaura um espaço de jogo. Alguns cantam as músicas e rememoram uma outra época, outros repetem as lições italianas e outros estranham.

### 3.4.2 O jogo da cena

Ao som de uma alegre música medieval, a cortina se abre. No centro do palco, coberto de folhas secas, uma carroça de madeira rústica com suas janelas e portas fechadas. O palco imediatamente é preenchido por quatro atores – dois homens e duas mulheres - que utilizam técnicas circenses para prender a atenção da platéia nesses momentos iniciais em que se apresentam e prometem contar algumas das histórias imortalizadas por seu conterrâneo, o divino poeta do riso Giovanni Boccaccio.

ATRIZ 1 - Ecco la celebre, illustre, meravigliosa *Compagnia Teatro di Stravaganza* nel suo viaggio per il mondo. Nostra talentosa compagnia ha riunito, attraverso dei sécoli, numerose abilità della sacrata arte di divertire al publico.

ATOR 1 - Noi siamo acrobati, malabaristi, musicisti, ingolatori di fuoco. Ma la nostra grande especialità è la difficile arte della commedia.

ATRIZ 1- Doppo aver viaggiato per diverse città del mondo, noi siamo qui per presentare a voi alcuni delle veridiche storie que succederonno nella nostra amata città di Firenze. Queste storie furono immortalizzate per il nostro conterrâneo, il divino poeta del riso, Giovanni Boccaccio, nel suo Decamerone.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> **“Unidade um: conversaço. Escute.** VOZ DE HOMEM - Eu sou um estudante. Me chamo Giuseppe. VOZ DE MULHER - Ele é um estudante. Se chama Piero. **Repita.** UM - Eu sou um estudante (tempo para espectador repetir) DOIS - Me chamo Giuseppe (tempo para repetir) TRÊS - Ele é um estudante (tempo para repetir) QUATRO - Se chama Piero. (tempo para repetir)

<sup>38</sup> ATRIZ 1 – Eis a célebre, illustre, maravilhosa *Cia. Teatro di Stravaganza* em sua viagem pelo mundo. Nossa talentosa companhia reuniu, através dos séculos, numerosas habilidades da sagrada arte de divertir ao público. ATOR 1 – Nós somos acrobatas, malabaristas, músicos, engolidores de fogo. Mas a nossa grande especialidade é a difícil arte da comédia. ATRIZ 1 - Depois de haver viajado por diversas cidades do mundo, nós estamos aqui, para apresentar a vocês, algumas das histórias verídicas que aconteceram na nossa amada cidade de Florença.

Falam um italiano relativamente fácil, as palavras escolhidas a dedo pela semelhança sonora que mantém em sua tradução para o português. A maioria dos espectadores entra no jogo, mas outros se inquietam. Esses atores mambembes que viajam pelo mundo com seu carroção-palco, armado nas praças e mercados das cidades, trazem ao povo da rua e àquele que veio à sala de espetáculos “a difícil arte da comédia”.

Subitamente, desvanece a alegria, a cor é substituída pelo sombrio, a leveza dá lugar ao grave. Estamos em Florença, 1348, peste bubônica se alastrando pela Europa: “Era inevitabile la morte.”<sup>39</sup>

ATOR 4 – La presente opera al vostro giudizio avrà grave principio, si come è la dolorosa ricordazione della pestifera mortalità traspassata. Ma a questa breve noia seguirà prestamente la dolcezza ed il piacere.

Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio al número pervenuto di milletrecentoquarantotto, quando, nell’egregia città di Firenze, pervenne la mortífera pestilenza.<sup>40</sup>

Um dos atores traz à cena um pequeno carro repleto de corpos amontoados, a morte se alastra pelo espaço cênico enquanto se anuncia, aos gritos, “la pestilenza”. Cada ator traz um boneco feito à sua imagem e semelhança, mas em estado de decomposição. A cena transcorre em câmera lenta, ritualística, grave.

ATOR 2 – La pestilenza...

ATRIZ 2 – La pestilenza...

ATOR 4 – La pestifera mortalità...

ATOR 2 – Era inevitabile la morte.<sup>41</sup>

---

(continuação...) Estas histórias foram imortalizadas pelo nosso conterrâneo, o divino poeta do riso, Giovanni Boccaccio, no seu Decameron.

<sup>39</sup> “A morte era inevitável.”

<sup>40</sup> ATOR 4 - A presente obra, ao vosso juízo, terá um grave princípio, assim como o é a dolorosa recordação da pestífera mortalidade passada. Mas a esse breve sofrimento se seguirá logo a doçura e o prazer. Digo ainda que já eram os anos da frutífera Encarnação do Filho de Deus em 1348 quando, na egrégia cidade de Florença, sobreveio a mortífera peste.

<sup>41</sup> ATOR 2 – A peste... ATRIZ 2 – A peste... ATOR 4 – A pestífera mortandade... ATOR 2 – Era inevitável a morte.

Até que um humor mais anárquico invade a cena, a bufonaria toma conta. Dois atores parodiam médicos que se deliciam em sentenciar a morte:

MÉDICO 1 – Quando esce sangue dal naso è manifesto segno d’inevitabile morte.  
 DOENTE – Ma io stò bene!  
 MÉDICO 2 – Non istà. Vedi il bubbone  
 DOENTE – Io stò bene. É un piccolo bubbone.  
 MÉDICO 1 – No. Egli crescerà tanto che sarà come un uovo.  
 MÉDICO 2 – Si. Ed in breve spazio di tempo tu avrai un bubbone quivi, un altro quivi ed un altro colà.  
 MÉDICO 1 – Si. Tu avrai bubboni per tutto il corpo.  
 DOENTE - Per favore, signori, io mi sento bene,  
 MÉDICO 1 - Come medico, io gli dico: Il bubone è certíssimo indizio di futura morte.  
 MÉDICO 2 - Si, è morte certa in tre giorni.  
 DOENTE - Tre giorni? É impossibile. Il mio primo bubbone si mostrò há uno... due... tre... giorni? (*Cai morto.*)  
 MÉDICO 1 - É morto.  
 MÉDICO 2 - Morto come un navone.<sup>42</sup>

Os médicos transformam-se em carpideiras, que saem por aí a chorar por aqueles que lhes deixam dinheiro para “serem chorados”. Entram em contato com os mortos à distância. Mexem neles com longas varas, sem tocá-los. Vão a um primeiro morto. Procuram dinheiro, acham e choram por ele. Vão a outro. Procuram o dinheiro. Acham e alegam-se. Abrem o saco, que está cheio de merda. Irritam-se. Afastam-se do morto sem chorar por ele. Vão a um terceiro. Acham a soma. Choram e rezam pelo morto “generoso”. Encontram um doente ainda vivo, mas à beira da morte.

DOENTE – La cura. Voi conoscete la cura per la mia infermità?  
 CARPIDEIRA 1 – Si, signore. Noi vendiam la cura per danaro.  
 DOENTE – (Joga-lhes um saco de moedas.) La cura.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> MÉDICO 1 – Quando sai sangue do nariz é sinal manifesto de morte inevitável. DOENTE – Mas eu estou bem! MÉDICO 2 – Não está. Olhe o bubão. DOENTE – Eu estou bem. É um pequeno bubão. MÉDICO 1 – Não. Ele crescerá tanto que ficará como um ovo. MÉDICO 2 – Sim. E em breve espaço de tempo tu terás um bubão aqui, um outro aqui e um outro acolá. MÉDICO 1 – Sim. Tu terás bubões por todo o corpo. DOENTE – Por favor, senhores, eu me sinto bem. MÉDICO 1 – Como médico, eu lhe digo. O bubão é indício certo de futura morte. MÉDICO 2 – Sim, é morte certa em três dias. DOENTE – Três dias? É impossível. O meu primeiro bubão apareceu há um... dois... três... dias? (*Cai morto.*) MÉDICO 1 - Está morto. MÉDICO 2 - Morto como um nabo.

<sup>43</sup> DOENTE – A cura. Vocês conhecem a cura para a minha enfermidade? CARPIDEIRA 1 – Sim, senhor. Nós vendemos a cura por dinheiro. DOENTE – A cura.

Ele quer a cura e as carpideiras vendem-na, por dinheiro. Ele joga o dinheiro, elas amarram um saco com “a cura” na ponta de uma longa vara, para não correrem riscos com a aproximação. Ao computarem a féria do dia, comemoram:

CARPIDEIRA 1 - Con la peste noi saranno molto ricci.

CARPIDEIRA 2 - Si. È di tanta efficacia la qualità della pestilenza che io comprerò un castello.

CARPIDEIRA 3 - Un castello assai lontano di Firenze. E colà, dove niuno infermo sia, sarà possibile da viver meglio!

CARPIDEIRA 4 - (*Brindam.*) Um brindisi! Che la pestilenza degli altri faccia la conservazione della nostra vita!

TODOS - Alla pestilenza degli altri! Alla nostra vita!<sup>44</sup>

As carpideiras se transformam novamente – diante do espectador – nos atores-contadores.

ATOR 1 – É cosicchè, nei anni della pestilenza, la miséria di alcuni fu la ricchezza degli altri. Ma per noi, attori e attricci, la pestilenza ci há insegnato che...

(*Canta.*)

Um uomo non è più che um vento

E la trama di suoi anni è corta e frágile

Il tùmulo segue i nostri passi e per ciò convenne a noi

Sapientemente usare il piacere per ornare

Il più che possiamo i nostri momenti, i nostri momenti<sup>45</sup>

Eles prometem ao público que, ao breve sofrimento, seguirá a doçura e o prazer. Apesar da presença da morte, a vida aqui (neste espaço e tempo onde estão ator e espectador) será brindada.

---

<sup>44</sup> CARPIDEIRA 1 – Com a peste nós seremos muito ricas. CARPIDEIRA 2 – Sim. É de tanta eficácia a qualidade da peste que eu comprarei um castelo. CARPIDEIRA 3 – Um castelo bem longe de Florença. E lá, onde não haja nenhum enfermo, será possível melhor! CARPIDEIRA 4 - (*Brindam.*) Um brinde! Que a peste dos outros faça a conservação da nossa vida! TODAS – À peste dos outros! À nossa vida!

<sup>45</sup> ATOR 1 – É assim que, nos anos da peste, a miséria de alguns foi a riqueza dos outros. Mas para nós, atores e atrizes, a peste nos mostrou que... (*Canta.*) O homem nada mais é que um sopro / E a trama de seus anos é curta e frágil / O tùmulo segue os nossos passos; cabe a nós / Sabiamente, usar o prazer para embelezar / O mais que pudermos, os nossos momentos.



Figura 22 – Cena “A peste”, do DECAMERON. Foto de Márcio RM.

### 3.4.3 Últimos depoimentos

Eu terminaria este capítulo com uma citação de Palese sobre o espetáculo, mas ele não está mais conosco<sup>46</sup>. De depoimentos de queridos cúmplices deste processo criativo, extraí passagens que haverão de findar essa lembrança:

Decameron foi uma espécie de amor bandido, daqueles que a gente quando está perto quer se afastar e quando está longe a vida não tem sentido. Assim foi durante o tempo em que o pano estava aberto. Decameron viajou por boa parte do país, participou de festivais nacionais e internacionais, fez duas temporadas em um país vizinho. Com toda esta trajetória Decameron foi um grande mestre, foi severo, foi duro, mas, acima de tudo, foi muito generoso por ter proporcionado grandes momentos (CAVALHEIRO, 2009, p.1).

Foi com a bem sucedida montagem que a *Stravaganza* expandiu o seu trabalho para o cenário nacional e internacional, excursionando pelas principais brasileiras e pelo exterior, cumprindo mais de 300 apresentações. Em 1995, após duas temporadas do espetáculo em Montevideu (Uruguai), ganhou o Troféu Florêncio de Melhor Espetáculo Estrangeiro, dado pela Associação de Críticos

<sup>46</sup> O diretor e ator Luiz Henrique Palese faleceu em 18 de fevereiro de 2003.

Teatrais do Uruguai. Em Buenos Aires, apresentou-se na Sala Martin Coronado do Teatro San Martin, com extraordinário êxito de crítica e público. E, em junho de 1996, representou o Brasil no XIX FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, na cidade do Porto, em Portugal.

A trajetória do espetáculo instiga segurança no grupo, tanto em seus processos criativos, como nas capacidades de articulação da produção e circulação de seu repertório. Mas, principalmente, na crença de que a reconstrução de um grupo é tarefa árdua, mas possível. Para Marcelo Fagundes (2009, p.1), a vivência desse processo criativo é referência luminosa:

O resultado, para mim, foi um espetáculo vivo e vibrante, que tinha leveza e também alma. Guardo lembranças afetuosas do processo de ensaios e das apresentações de "Decameron" das quais participei. A memória das últimas palavras do espetáculo, de otimismo poético, ficou comigo como referência de luminosidade transcendente: *"La tristeza è appena una piccola oscurità in un paesaggio pieno di sole!"*.

Para Ítalo Calvino, o 'seu' clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente, pois serve "para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele" (1993, p.13). Creio que é o que aconteceu conosco.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, expus nossos processos e experimentações cênicas. Através de vozes múltiplas – da história legada pelos grupos de teatro da cidade, dos criadores, da crítica, dos mestres a quem nos aliamos -, procurei perceber os caminhos trilhados e como algumas questões foram se aprofundando no decorrer do percurso.

O primeiro capítulo revisita o teatro de grupo porto-alegrense com a proposta de percorrer um itinerário repleto de investigação das linguagens cênicas, de mergulho nos diversos estilos de interpretação, teorias e técnicas teatrais, de lutas políticas, de movimentos que exigiram desde o seu curso de artes cênicas até políticas públicas para a cultura, uma história de combate por espaços de criação e experimentação para o teatro. Capítulo este que finda com a tarefa de definir o que é (ou pode ser) o teatro de grupo, hoje, no Brasil.

O segundo capítulo traz os processos criativos da Cia. Stravaganza, desde as primeiras experiências para teatro infantil, nos idos de 1988, até o mais recente processo colaborativo do grupo, que gerou A COMÉDIA DOS ERROS (2008/2009). Viajo por esses 21 anos, revendo os momentos mais significativos para a companhia, em termos de descobertas, encontros, fracassos, nessa luta que é buscar uma linguagem própria e original no emaranhado dos achados fáceis impostos pelo mercado.

Por fim, no terceiro e último capítulo, investigo mais profundamente o processo criativo do espetáculo DECAMERON, de 1993, que consideramos modelar por ter aberto pontes para novas técnicas e teorias teatrais, que ampliaram nossas fronteiras e impulsionaram em direção a outras estéticas.

Hoje, a *Stravaganza* se apresenta como um centro de experimentação onde os seus integrantes se reúnem em volta de um projeto comum e, na consciência de que cada processo de criação é diverso do anterior, se jogam em busca de novas práticas, com uma base que evidencia a importância do jogo, da cumplicidade, da improvisação, portanto, da criação em equipe e do trabalho dos atores. Na recente COMÉDIA DOS ERROS, faz-se perceptível a identidade de uma companhia que transformou a estrutura hierárquica de papéis protagonistas e pequenas pontas do texto shakespeariano numa “farrá de atores”. Penso que é aí que reside a força da *Stravaganza*: no jogo de seus atores. Jogo e visualidade.

A *Stravaganza*, em sua trajetória (e isso até hoje), reúne liberdade e rigor, caos e ordenação, combina disciplina com dispersão, centraliza para depois compartilhar, dividir autorias. Talvez mais do que *um* grupo, fomos muitos, diferentes a cada jornada, porque nos deixamos tocar pelas diversas pessoas que transitaram por nossos espaços de criação. Hoje, somos treze: Adriane Mottola, Gustavo Curti, Sofia Salvatori, Geórgia Reck, Fernando Kike Barbosa, Lauro Ramalho, Janaina Pelizzon, Rodrigo Mello, Adelino Costa, Eduardo Cardoso, Ricardo Vivian, Morgana Kretzmann e Coca Serpa. Uma obra aberta, que admite interferências.

A cada novo projeto, a vontade de invadir campos inexplorados: uma outra técnica, uma nova relação com o espectador, uma alternância entre dramaturgia clássica e contemporânea com passagens pelo teatro físico. O grupo como o lugar da invenção.

Para chegar até aqui, Porto Alegre-2009, foi fundamental percorrer o histórico do nosso teatro de grupo, conhecer e me reconhecer no teatro da nossa cidade, rememorar as vozes de alguns dos criadores fundamentais para o grupo, repassar uma trajetória, refletir sobre a importância do espetáculo DECAMERON como propulsor na busca de pontes para o futuro e afirmar as alianças que fizemos com o pensamento e a prática de alguns dos criadores do nosso tempo. Neste caminho, aprendi. Espero que esta jornada tenha sido prazerosa também para todos aqueles que leram esta dissertação.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Kil. Experimentação e realidade: grupos e modos de criação teatral no Brasil. In: SAADI, Fátima & GARCIA, Silvana (org). **Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

ALABARSE, Luciano (org). **Alguns diretores & muita conversa**: entrevistas com diretores de teatro que trabalham em Porto Alegre. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/PMPA, 2000.

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/Fumproarte, 1997.

ALMEIDA, Mário de & GUIMARAENS, Rafael. **Trem de Volta: Teatro de Equipe**. Porto Alegre: Libretos, 2003.

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Aduino (org). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Senac, 2005.

BADIOU, Alan. **Pequeno manual de inestética**. Ed. Estação Liberdade, 2002.

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec, 2008.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

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

BRIETZKE, Irene. **A estética da miséria**. In: Teatro Gaúcho Anos 90. Cadernos Ponto & Vírgula. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade**: a ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência / Porto Alegre: Terreira da Tribo [S.n.], 2008.

BROOK, Peter. **Ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAVALIERE, Arlete. **O inspetor geral de Gogol / Meyerhold**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CEBALLOS, Edgar (org.). **Meyerhold, el actor sobre la escena**: dicionário de prática teatral. México: Grupo Editorial Gaceta S.A., 1994.

CHAREST, Rémy. **Robert Lepage: Connecting Flights: Robert Lepage in conversation with Rémy Charest**. New York: Theatre Communications Group, 1998.

COELHO, Caco. Lei de Fomento. **Correio do Povo**, Crônicas da Cena, Porto Alegre, 6 de junho de 2009.

CONTE, Julio. Em busca de uma genealogia. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luiz Augusto. **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

CORRÊA, Lunara. A lenda do Rei Arthur. **Zero Hora**, Revista ZH, Porto Alegre, 18 de agosto de 1991.

COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DELGADO, Maria M., HERITAGE, Paul. **Diálogos no palco – 26 diretores falam de teatro**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1999.

DESGRANGES, Flavio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

EITELVEIN, Gilmar. Jujuba gostosa e divertida. **Zero Hora**, Segundo Caderno, Porto Alegre, 02 de junho de 1990.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras**. 1ª ed. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERNANDES, Silvia. Diaz. O discurso cênico da Cia. dos Atores. In: Henrique Diaz, org. **Na companhia dos atores**: ensaios sobre os 18 anos da Cia. dos Atores. Rio de Janeiro: SENAC, 2006.

FERNANDES, Sylvia Ribeiro. **A criação do sujeito: comunicação, artista e obra em processo**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

GAIGER, Paulo. Rindo sob a chuva ácida. **Jornal do Comércio**, Panorama, Porto Alegre, 26 de julho de 2001.

GAIGER, Paulo. A folia sacra. **Jornal do Comércio**, Panorama, Porto Alegre, 18 e 19 de junho de 2003.

GALVÃO, Edilamar. Espetáculo belo e sensível. **Diário da Região**, São José do Rio Preto, 21 de julho de 1999.

GAULIER, Philippe. **École Philippe Gaulier: journal nº 5**. London: École Philippe Gaulier, 2000.

GAULIER, Philippe. **École Philippe Gaulier: 1980-2005**. Paris: École Philippe Gaulier, 2005.

GAULIER, Philippe. **The tormentor: le jeu light theatre**. Paris: Éditions Filmiko, 2007.

GUIMARAENS, Rafael. **Teatro de Arena: palco de resistência**. Porto Alegre: Libretos, 2007.

GUINSBURG, Jacó. **Diálogos sobre teatro**. Armando Sérgio da Silva (org.) - São Paulo: EdUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUZIK, Alberto. O Decameron em italiano, para os brasileiros. **Jornal da Tarde**, Caderno A, São Paulo, 18 de fevereiro de 1994.

GUZIK, Alberto. Boccaccio e a renascença, ao vivo. **Jornal da Tarde**, Caderno A, São Paulo, 25 de fevereiro de 1994.

HEEMANN, Cláudio. Crime e humor em *O marido era o culpado*. **Zero Hora**, Segundo Caderno, Porto Alegre, 16 de agosto de 1989.

HEEMANN, Cláudio. Tempos de eclipse: panorama teatro/93. **Jornal de Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, fevereiro de 1994.

HELIODORA, Barbara. Uma divertida anomalia em italiano. **O Globo**, Rio Show, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1994.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

HIRSCH, Linei. Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco. **O Percevejo** nº 9, ano 8, 2000. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 2000.

HOHLFELDT, Antônio. Humor e inteligência para criticar os mitos. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 27 e 28 de agosto de 1988.

HOHLFELDT, Antônio. A renovação do teatro infantil. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 2 e 3 de junho de 1990.

HOHLFELDT, Antônio. Na estréia, um grande espetáculo. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 20 de junho de 1991.

HOHLFELDT, Antônio. A história de Colombo atualizada. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 07 de maio de 1992.

HOHLFELDT, Antônio. Um poema visual que emociona. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 3 de julho de 1997.

HOHLFELDT, Antônio. Emoções em fragmentos de um quebra-cabeças. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 14, 15 e 16 de julho de 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KILPP, Suzana. **Os cacós do teatro**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/PMPA, 1996.

LABAKI, Aimar. **José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002.

LECOQ, Jacques. **The moving body**. New York: Ed. Routledge, 2001.

LEVI, Clovis. **Teatro brasileiro: um panorama do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (org). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Senac, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MAGALHÃES, Vânia de. Os Comediantes. In: **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, v.2.

MENDONÇA, Renato. Retrato de uma geração. **Zero Hora**, Fim de Semana, Porto Alegre, 14 de julho de 2006.

MENDONÇA, Renato. A comemoração do fingimento. **Zero Hora**, ZH 2º caderno, Porto Alegre, 13 de junho de 2008.

MNOUCHKINE, Ariane. **El arte del presente: conversaciones com Fabienne Pascaud**. Buenos Aires: Atuel; Montevideo: Trilce, 2007.

MODINGER, Carlos Roberto. **Da página ao palco: texto e cena em Sonho de uma noite de verão**. Porto Alegre: PUC/RS, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

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

OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre a noção de teatro de grupo**. Dissertação de Mestrado em Teatro. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

PERÉIO, Paulo César. Eu, Teobaldo. In: ALMEIDA, Mário de & GUIMARAENS, Rafael. **Trem de Volta: Teatro de Equipe**. Porto Alegre: Libretos, 2003.

PEREIRA, Jamil Dias. **O instrumental de trabalho do diretor de teatro: paradigmas conceituais e recursos técnicos**. São Paulo: ECA/USP, 1998. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.

PESAVENTO, Sandra J. (org.) **Memória Porto Alegre - Espaços e Vivências**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.

PRESSER, Décio. Dois gêneros de cinema mal aproveitados pelo teatro. **Caderno Multiarte** n° 18, Porto Alegre, setembro 89.

RAMOS, Luiz Fernando Ramos. Trajetórias alternativas do Teatro Brasileiro nos anos 70: coincidências, sincronias e parentescos. In: RISÉRIO, Antônio et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

REIS, Nicole Isabel dos Reis. **Dançar nos fez pular o muro: um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção artística em Porto Alegre (1975-1985)**. Porto Alegre: UFRGS, 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

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

RUEGGER, Gustavo Adolfo. Disfrutabile teatro gaúcho. **El País**, Montevideu, 14 de março de 1998.

SACHS, Claudia Muller. **A metodologia de Jacques Lecoq: estudo conceitual**. Santa Catarina: UDESC, 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Artes, Universidade de Santa Catarina, 2004.

SANTOS, Valmir. **Aos que virão depois de nós *Kassandra in Process*: o desassombro da utopia**. Porto Alegre: Terreira da Tribo, S.ed., 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'avenir du drame**. Lausanne, Éditions de l'Aire Théâtrale, 1981.

SCHMIDT, Maristela Bairros. Gostoso como jujuba. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 de julho de 1990.

SCHMIDT, Maristela Bairros. Criança. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 2 de junho de 1991.

SCHMIDT, Maristela Bairros. História do confuso navegador genovês. **Correio do Povo**, 9 de maio de 1992.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SILVA, Luciana Cesconetto Fernandes da. **A utilização da máscara neutra na formação do ator**. Santa Catarina: UDESC, 2001. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura), Centro de Artes e Faculdade de Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2001.

TESSARI, Roberto. **Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra**. Milano: U.Mursia Editore, 1981.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do teatro de grupo no Brasil**. Uni-Rio, 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2001.

UBERSFELD, Anne. **A representação dos clássicos – reescritura ou museu**. Folhetim nº 13 – edição trimestral do Teatro do Pequeno Gesto. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, abr-jun 2002.

URBIM, Emiliano. Jujubas que valem uma aventura. **Zero Hora**, ZéH – Jornal Jovem da Zero Hora, Ano II Número 76, Porto Alegre, 9 de junho de 1990.

VALLIN, Beatrice-Picon. *A commedia dell'arte no Studio Meyerhold: um trabalho sobre o corpo*. In: ACHCAR, Ana. **Caderno de textos sobre a máscara**. Rio de Janeiro: Núcleo do Ator/Uni Rio - Investigação e Documentação Teatral, 2001.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. A comédia dos erros. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, 2008.

VIEIRA, Humberto. **Fragmentos brietzkianos: estudo da cena nas montagens brechtianas de Irene Brietzke**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

#### **Textos obtidos via correio eletrônico**

BARBOSA, Fernando Kike. **Arlecchino, Maluquinha, Teus Desejos, Comédia dos Erros**. [on line]. 25 jun 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

CAVALHEIRO, Mário. **Decameron**. [on line]. 15 abr 2009. E-mail pra: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

CORRÊA, Cacá. **Processos de criação Stravaganza 1988-1992**. [on line]. 30 jun 2009. Email para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

CURTI, Gustavo. **Encontros depois da chuva / Sacra Folia / Teus desejos em fragmentos / A comédia dos erros**. [on line]. 10 jul 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

ETCHICHURY, Sérgio. **Decameron**. [on line]. 12 mai 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br

FAGUNDES, Marcelo. **Decameron** [on line]. 17 mai 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

MESSIAS, Dilmar. **Dilmar Messias e o teatro em Porto Alegre**. [on line]. 19 mai.2009. Email para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

OLIVEIRA, Roberto. **Recordações do Decameron**. [on line]. 15 abr 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

PELIZZON, Janaina. **A Comédia dos erros**. [on line]. 10 mai 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

RAMALHO, Lauro. **Processo de criação**. [on line]. 12 jun 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

SALVATORI, Sofia. **Teus desejos em fragmentos / A comédia dos erros**. [on line]. 11 abr 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

SEVERO, Ricardo. **Decameron**. [on line]. 9 jul 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br

VENTURELLA, Liane. **Decameron**. [on line]. 11 jul 2009. E-mail para: Adriane Mottola, amottola@uol.com.br.

### Sites consultados

ABREU, Luis Alberto de. **Dramaturgia: o encontro efêmero**. [on line] Disponível na Internet. URL: <http://www.wooz.org.br/teatrodramaturgia.htm>. Acesso em: 11 out 2008.

ALVES, Hebe. **A comédia da identidade**. [on line] Disponível na Internet. URL: [www.teatrope.com/2008\\_nov\\_25\\_festival\\_nacional\\_avaliação.html](http://www.teatrope.com/2008_nov_25_festival_nacional_avaliação.html)

CAVALLARI, Dóris Natia. **O Decameron de G. Boccaccio: alguns traços de intertextualidade**. [on line] Disponível na Internet. URL: [http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao5/5\\_artigo\\_doris.htm](http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao5/5_artigo_doris.htm). Acesso em: 13 abr 2009.

CASTRO, Ilíada de. **O processo de transcrição teatral de um conto de fadas**. [on line] Disponível na Internet. URL: [http://www.unirio.br/opercevejoonline/artigos/9/castro\\_txt.htm#](http://www.unirio.br/opercevejoonline/artigos/9/castro_txt.htm#). Acesso em 10 fev 2009.

GAULIER, Philippe. **École Philippe Gaulier**. [on line] Disponível na Internet. URL: <http://www.ecolephilippegaulier.com/> Acesso em 10 jan 2009.

GRIFFERO, Ramón. **Ramón Griffero**. [on line] Disponível na Internet. URL: [www.griffero.cl](http://www.griffero.cl). Acesso em 15 jun 2006.

LABAKI, Aimar. **Democracia e teatro no Brasil**. [on line] Disponível na Internet. URL: [http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/aimar\\_labaki.pdf](http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/aimar_labaki.pdf). Acesso em: 14 mai 2009.

LECOQ, Jacques. **École Jacques Lecoq**. [on line] Disponível na Internet. URL: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/> Acesso em 15 fev 2009.

MARTINI, Maria Luiza. **O Grupo de Teatro Província e A Celestina**. [on line] Disponível na Internet. URL: <http://www6.ufrgs.br/nph/projetos/projetos-sensibilidades-a-margem/>. Acesso em: 20 jun 2009.

MENDONÇA, Renato. **Decameron segundo Liane**. [on line] Disponível na Internet. URL: <http://www.hagah.com.br/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&uf=1&local=1&regionId=7&template=4062.dwt&section=Blogs&post=83193&blog=359&coldir=1>

OLIVEIRA, Roberto. **Recordações do Decameron – Parte 1**. [on line] Disponível na Internet. URL: <http://www.robertooliveira54.blogspot.com/>. Acesso em: 22 jun 2009.

REIS, Nicole Isabel dos Reis. **Deu pra ti anos 70: rede social e movimento cultural em Porto Alegre sob uma perspectiva de memória e geração** [on line] Disponível na Internet. URL: <http://www.iluminuras.ufrgs.br/artigos/2007-18-deu-pra-ti-anos-70.pdf>. Acesso em: 21 jun 2009.

SAADI, Fátima. **A prática do dramaturg**. [on line] Disponível na Internet. URL: [http://www.questaodecritica.com.br/print\\_conteudo.php?id\\_news=226](http://www.questaodecritica.com.br/print_conteudo.php?id_news=226). Acesso em: 10 jul 2009.

SANTOS, Valmir. **Teatro Oficina reapresenta “Os Sertões” e convida Lula**. Folha de São Paulo On Line, 01/11/2006. [on line] Disponível na Internet. URL: [http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90\\_U65658.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90_U65658.shtml). Acesso em: 15. jun 2009.

SIMONI, Karine. **De peste e literatura: imagens do Decameron de Giovanni Boccaccio**. Anuário de Literatura, p.31-40, Florianópolis, 2007. [on line] Disponível na Internet. URL: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5447/0>

## ANEXO 1

### Fichas Técnicas dos espetáculos da Cia. Stravaganza

**1988**

**SHANDAR E O FEITIÇO DE MUNGO**

Estréia: 12 de junho de 1988, na Sala Qorpo Santo

História Original: LUIZ HENRIQUE PALESE

Roteiro e Diálogos: ADRIANE MOTTOLA & LUIZ HENRIQUE PALESE

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Assistência de Direção: CIBELE SASTRE

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, BETA MEDEIROS, CACÁ CORRÊA, CLÉO MAGUETA, LUIZ HENRIQUE PALESE, WALKÍRIA GREHS e ainda CLÁUDIO MAGUETA, GISELLE CECCHINI

Cenografia, Figurino, Iluminação e Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Pesquisa Musical & Efeitos Sonoros: ADRIANE MOTTOLA, CIBELE SASTRE & LUIZ HENRIQUE PALESE

Execução dos Figurinos: COCA SERPA

Máscaras dos Glips, Cristais e Efeitos Especiais: JÚLIO FREITAS

Maquiagem das Máscaras: CLÉO MAGUETA

Bonecos: LUIZ HENRIQUE PALESE

Acessórios Cênicos: CACÁ CORRÊA

Coreografias Acrobáticas: WALKÍRIA GREHS & LUIZ HENRIQUE PALESE

Operação de Luz & Som: COCA SERPA & CIBELE SASTRE

Produção: ADRIANE MOTTOLA & LUIZ HENRIQUE PALESE

**9 prêmios:**

*Troféus Quero-Quero*

Atriz Coadjuvante - Beta Medeiros

Cenografia - Luiz Henrique Palese

Figurino - Luiz Henrique Palese & Coca Serpa

Iluminação - Luiz Henrique Palese

Caracterização - Luiz Henrique Palese

*Troféus Tibicuera*

Espetáculo

Atriz Coadjuvante - Beta Medeiros

Cenografia - Luiz Henrique Palese

Figurino - Luiz Henrique Palese & Coca Serpa

**1989**

**O MARIDO ERA O CULPADO**

Estréia: 12 de agosto de 1989, no Teatro de Câmara

Roteiro de ADRIANE MOTTOLA & LUIZ HENRIQUE PALESE baseado no filme *Armadilha Mortal* de Sidney Lumet  
 Direção: ADRIANE MOTTOLA  
 Elenco: BIRA VALDEZ, CACÁ CORRÊA, LUIZ HENRIQUE PALESE, PILLY CALVIN, WALKÍRIA GREHS  
 Cenografia, Iluminação e Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE  
 Figurinos: COCA SERPA  
 Trilha Sonora: LÉO HENKIN  
 Operação de Luz & Som: COCA SERPA & BETA MEDEIROS  
 Divulgação: MÁRIO PIRATA  
 Produção: ADRIANE MOTTOLA & LUIZ HENRIQUE PALESE

## 1990

### **POR UM PUNHADO DE JUJUBAS**

Estréia: 5 de maio de 1990, na Sala Álvaro Moreyra

Uma Comédia Musical Infantil de ADRIANE MOTTOLA, CACÁ CORRÊA & LUIZ HENRIQUE PALESE com músicas de RICARDO SEVERO.  
 Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE  
 Elenco: ADRIANE MOTTOLA, BETA MEDEIROS, CACÁ CORRÊA, LUIZ HENRIQUE PALESE, RAQUEL PILGER  
 Direção Musical: RICARDO SEVERO  
 Figurinos: COCA SERPA  
 Acessórios Cênicos: ADRIANE MOTTOLA, CACÁ CORRÊA, COCA SERPA & LUIZ HENRIQUE PALESE  
 Iluminação e Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE  
 Coreografias: CIÇA RECKZIEGEL  
 Operação de Luz & Som: FERNANDO OCHÔA & CLÁUDIO MAGUETA  
 Produção: ADRIANE MOTTOLA & LUIZ HENRIQUE PALESE

#### **19 prêmios:**

*Troféus Quero-Quero*

Melhor Espetáculo

Melhor Direção - Luiz Henrique Palese

Melhor Atriz - Adriane Mottola

Melhor Ator - Luiz Henrique Palese

Melhor Ator Coadjuvante - Kacá Corrêa

Melhor Iluminação - Luiz Henrique Palese

Melhor Trilha Sonora Original - Ricardo Severo

*Troféus Tibicuera*

Melhor Espetáculo

Melhor Ator - Luiz Henrique Palese

Melhor Atriz - Adriane Mottola

Melhor Figurino - Coca Serpa

*Troféu A Hora da Estrela*

Melhor Espetáculo de Teatro

Melhor Trilha Sonora Original - Ricardo Severo

*Troféu Scalp*

Visual de Espetáculo - Coca Serpa

*1º Festival de Teatro Infantil (fase profissional)*

*Faculdade de Pedagogia / Prefeitura Municipal de Viamão*

Melhor Espetáculo

Melhor Direção - Luiz Henrique Palese  
 Melhor Ator Coadjuvante - Kacá Corrêa  
 Melhor Figurino - Coca Serpa  
 Melhor Trilha Sonora Original - Ricardo Severo

## 1991

### **A LENDA DO REI ARTHUR**

Estréia: 18 de maio de 1991, no Teatro Renascença

Um texto de ADRIANE MOTTOLA, LUIZ HENRIQUE PALESE & CACÁ CORRÊA

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, ALEXANDRE SILVA, ANGEL PALOMERO, BETA MEDEIROS, CACÁ CORRÊA, JOÃO FRANÇA, LUIZ HENRIQUE PALESE, MARCELO FAGUNDES, RAQUEL PILGER e ainda ADRIANINHA, CARLOS AZEVEDO, CAMILO DE LÉLIS, FELIPE TEIXEIRA, FERNANDO GÓES, MARY RAQUEL BALEKIAN, MILTON BRUM, VERA MESQUITA

Trilha Sonora e Direção Musical: RICARDO SEVERO

Cenografia: LUIZ HENRIQUE PALESE & FELIPE HELFER

*Assistentes do Cenário de Stonehenge:* ADRIANE MOTTOLA, ALEXANDRE SILVA, ARTHUR GUARISSE, CACÁ CORRÊA, JORGE NEWTON BRAGA MENDES, MÁRIO CAVALHEIRO & SILVIA ABREU

*Painel:* FELIPE HELFER; *Assistente ALZIRA OLIVEIRA Cenotécnico* ANDREOLI

Figurinos: LUIZ HENRIQUE PALESE

*Execução dos Figurinos:* ALEXANDRE SILVA, COCA SERPA & LAURINDA SEVERO;

*Trabalho em Tricô:* ADRIANE MOTTOLA, CARMEN PILGER DE OLIVEIRA & RAQUEL PILGER

Acessórios Cênicos

*Armaduras, Elmos, Escudos e Coroas:* RODRIGO LOPES; *Espadas:* LUIZ HENRIQUE PALESE; *Calçados, Cintos e Bainhas:* RENATO RUARO; *Máscara da Dama Detestável:* JÚLIO FREITAS; *Bonecos Uther e Igraine:* TÂNIA CASTRO

*Outros Acessórios:* ADRIANE MOTTOLA, CACÁ CORRÊA & LUIZ HENRIQUE PALESE

Iluminação e Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Operação de Luz & Som: FERNANDO OCHÔA & CLAUDIO MAGUETA

Contra-Regra: MÁRIO CAVALHEIRO

Bilheteria: CAIO PRATES

Divulgação: ALEXANDRE BOER

Produção: ADRIANE MOTTOLA, CLÁUDIO MAGUETA, LUIZ HENRIQUE PALESE & SÍLVIA ABREU

#### **16 prêmios:**

*Troféus Tibicuera 1991*

Espetáculo – A Lenda do Rei Arthur

Ator Coadjuvante - João França

Cenografia - Felipe Helfer & Luiz Henrique Palese

Figurino - Luiz Henrique Palese

*Troféus Quero-quero / Sated 1991*

Espetáculo – A Lenda do Rei Arthur

Ator Coadjuvante - João França

Cenografia - Felipe Helfer & Luiz Henrique Palese

Figurino - Luiz Henrique Palese

Iluminação - Luiz Henrique Palese

Trilha Sonora Original - Ricardo Severo

*Troféus no 7º Festival de Teatro de Pelotas - ago/91*

Espetáculo – A Lenda do Rei Arthur

Direção - Luiz Henrique Palese

Ator Coadjuvante - João França

Cenografia - Felipe Helfer e Luiz Henrique Palese

Figurino - Luiz Henrique Palese

Musicalização - Ricardo Severo

**1992**

**O OVO DE COLOMBO**

Estréia: 5 de abril de 1992 na Sala Álvaro Moreyra

Texto: ADRIANE MOTTOLA, CACÁ CORRÊA & LUIZ HENRIQUE PALESE

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, CACÁ CORRÊA, CAMILO DE LÉLIS, VERA MESQUITA e ainda LUIZ HENRIQUE PALESE, SÉRGIO ETCHICHURY

Cenografia: CACÁ CORRÊA

Figurinos, Iluminação e Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurino de Isabel de Espanha: MARY RAQUEL BALEKIAN

Trilha Sonora, Canções e Direção Musical: RICARDO SEVERO

Coreografia: LÍGIA RIGO

Acessórios Cênicos: ADRIANE MOTTOLA, LUIZ HENRIQUE PALESE & MÁRIO CAVALHEIRO

Barbas e Perucas: SÉRGIO DI TANGER

Chapéus: LAURINDA SEVERO

Costureira: ODETE ZIMPECK

Contra-Regra: MÁRIO CAVALHEIRO

Cenotécnicos: JOÃO DRUMMOND, FELIPE HELFER, MILTON BRUM & CLÁUDIO MAGUETA

Operação de Luz & Som: FERNANDO OCHÔA

Produção: DANIELA CUNHA

**8 prêmios:**

*Troféus Quero-Quero 1992*

Ator – Cacá Corrêa

Atriz Coadjuvante – Vera Mesquita

Trilha Sonora Original – Ricardo Severo

*Troféu Tibicuera 1992*

Ator – Cacá Corrêa

*Troféus no 8º Festival de Teatro de Pelotas - set/92*

Ator – Cacá Corrêa

Atriz Coadjuvante – Vera Mesquita

Figurino – Luiz Henrique Palese

Musicalização – Ricardo Severo

**1993**

**DECAMERON**

Estréia: 18 de junho de 1993, no Teatro Renascença

De GIOVANNI BOCCACCIO

Adaptação: ADRIANE MOTTOLA & LUIZ HENRIQUE PALESE  
 Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE  
 Assistência de Direção: SÉRGIO ETCHICHURY  
 Elenco: ADRIANE MOTTOLA, LIANE VENTURELLA, LUIZ HENRIQUE PALESE, ROBERTO OLIVEIRA e ainda ... ANGÉLICA BORGES, MARCELO FAGUNDES  
 Trilha Sonora & Direção Musical: RICARDO SEVERO  
 Cenografia, Iluminação & Programação Visual: PALESE  
 Figurinos: JOÃO DE DEUS & PALESE  
 Bonecos: MÁRIO DE BALLENTTI & PAULO BALARDIM  
 Operação de Luz & Som: MÁRIO CAVALHEIRO & SÉRGIO ETCHICHURY  
 Assessoria de Italiano: LUIGI PALESE & ZÉ MÁRIO STORINO  
 Pirofagia: LAURA BACKES  
 Divulgação: LÉO SANT'ANNA  
 Produção: ADRIANE MOTTOLA / LIANE VENTURELLA / LUIZ HENRIQUE PALESE / ROBERTO OLIVEIRA

### **7 prêmios:**

*Troféus Açorianos 1993*

Melhor Espetáculo – Decameron

Melhor Direção – Luiz Henrique Palese

Melhor Ator Coadjuvante – Roberto Oliveira

Melhor Atriz Coadjuvante – Angélica Borges

*Troféu Scalp 1993*

Destaque em Teatro

*Troféu Isnard Azevedo*

Melhor Espetáculo Juri Popular - Decameron

*Troféu Florêncio 1995*

Melhor Espetáculo Estrangeiro do Ano - dado pela ACTA - Associação de Críticos  
 Teatrais do Uruguai

## **1993**

### **O REI NUNCA RIU**

Estréia: 7 de agosto de 1993, no Teatro Renascença

Adaptação de Adriane Mottola & Luiz Henrique Palese da fábula popular italiana *Os Cinco Desembestados*, transcrita por Ítalo Calvino

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Assistência de Direção: ADRIANE MOTTOLA

Elenco: ANGÉLICA BORGES, FERNANDO WASCHBURGER, LUIZ HENRIQUE PALESE, ROBERTO OLIVEIRA, SÉRGIO ETCHICHURY e ainda ... ADRIANE MOTTOLA, LAURA BACKES, LIANE VENTURELLA

Trilha Sonora Original & Direção Musical: ARTHUR DE FARIA

Cenografia, Figurinos, Iluminação & Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Adereços: MÁRIO DE BALLENTTI & PAULO BALARDIM

Operação de Luz & Som: MÁRIO CAVALHEIRO & ADRIANE MOTTOLA

Produção: ADRIANE MOTTOLA / LUIZ HENRIQUE PALESE / ROBERTO OLIVEIRA

### **2 prêmios:**

*Troféus Tibicuera 1993*

Melhor Atriz – Angélica Borges

Melhor Ator Coadjuvante – Roberto Oliveira

**1995****O PASTELÃO**

Estréia: outubro de 1995, no Festival de Teatro de Canela

Adaptação Livre de ROBERTO OLIVEIRA da farsa anônima francesa *La Farce du Paté et de La Tarte*

Direção: ROBERTO OLIVEIRA

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, ALEXANDRE TOSETTO, LIANE VENTURELLA

LUIZ HENRIQUE PALESE, PINDUCA GOMES, ROBERTO OLIVEIRA

Cenografia: LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurinos: COCA SERPA

Preparação para Percussão: ZÉ DA TERREIRA

Comidas: PAULO BALARDIM

Produção: ADRIANE MOTTOLA / LIANE VENTURELLA / LUIZ HENRIQUE PALESE / ROBERTO OLIVEIRA

**1996****FELLINI per Stravaganza**

Estréia: 18 de setembro de 1996, no Shopping Center Iguatemi

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Direção de Ator &amp; Preparação Corporal: LIANE VENTURELLA

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, ADRIANO BASEGIO, ALEXANDRE TOSETTO, CHRISTIANE LOPES, EVANDRO SOLDATELLI, FERNANDO PECOITS, LIANE VENTURELLA, SÉRGIO ETCHICHURY e ainda ... LUIZ HENRIQUE PALESE

Cenografia: ZAU FIGUEIREDO

Figurinos: ADRIANE MOTTOLA &amp; LIANE VENTURELLA

Máscaras: criação LUIZ HENRIQUE PALESE; confecção ADRIANE MOTTOLA, FERNANDO PECOITS, ALEXANDRE TOSETTO, CÁTIA ALEXANDRA e grupo

Trilha Sonora Pesquisada: NINO ROTA

Produção: ADRIANE MOTTOLA, FERNANDO PECOITS, LIANE VENTURELLA, LUIZ HENRIQUE PALESE

**1996****BELLISSIMA COMMEDIA PARA UM ARLEQUIM E DOIS ENAMORADOS**

Estréia: fevereiro de 1996

Roteiro de commedia dell'arte com adaptação de Adriane Mottola &amp; Luiz Henrique Palese e cenas improvisadas pelo elenco

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, EVANDRO SOLDATELLI, LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurinos: LUIZ HENRIQUE PALESE &amp; COCA SERPA

Máscaras: LUIZ HENRIQUE PALESE

Produção: ADRIANE MOTTOLA / LUIZ HENRIQUE PALESE

**1997****UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA**

Estréia: 21 de junho de 1997

Adaptação teatral do livro homônimo de Ziraldo por ADRIANE MOTTOLA

Direção: ADRIANE MOTTOLA

Elenco: GISELLE CECCHINI, KIKE BARBOSA, LIANE VENTURELLA, SÉRGIO ETCHICHURY, TIAGO REAL e ainda ... BIÑO SAWITSKI, FERNANDO PECOITS, LETÍCIA LIESENFELD, LUIZ HENRIQUE PALESE, ROCHELE COSTI

Cenografia, Iluminação e Sonoplastia: LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurino: COCA SERPA

Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE sobre desenhos de ZIRALDO

Operação de Luz & Som: LUIZ HENRIQUE PALESE & FERNANDO PECOITS

Produção: ADRIANE MOTTOLA / FERNANDO PECOITS / LIANE VENTURELLA

#### **4 prêmios:**

*Troféus Tibicuera 1997*

Melhor Espetáculo –

Melhor Ator – Kike Barbosa

*Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo – nov 1997*

Melhor Ator Coadjuvante – Kike Barbosa

Figurino – Coca Serpa

### **1997**

#### **ARLECCHINO SERVIDOR DE DOIS PATRÕES**

Estréia: 15 de agosto de 1997, no Teatro Renascença

De Carlo Goldoni

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, EVANDRO SOLDATELLI, FERNANDO PECOITS, FERNANDO KIKE BARBOSA, LETÍCIA LIESENFELD, LIANE VENTURELLA, LUIZ HENRIQUE PALESE, NILSSON ASP, SÉRGIO ETCHICHURY, TIAGO REAL

Cenografia, máscaras, iluminação e programação visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurino: COCA SERPA

"Comidas" e Acessórios Cênicos: PAULO BALARDIM E EQUIPE

Luminárias: ZAO FIGUEIREDO E EQUIPE

Operação de Luz & Som: MARCOS VAZ

Produção: ADRIANE MOTTOLA, FERNANDO PECOITS, LIANE VENTURELLA,

LUIZ HENRIQUE PALESE

#### **1 prêmio:**

*Troféus Açorianos 1997*

Melhor Figurino – Coca Serpa

### **1997**

#### **A COMÉDIA DO AMOR**

Estréia: dezembro de 1997

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurinos: COCA SERPA

Iluminação: LUIZ HENRIQUE PALESE

Produção: ADRIANE MOTTOLA & LUIZ HENRIQUE PALESE

**1999****BEBÊ BUM**

Estréia: 03 de abril de 1999, na Sala Álvaro Moreyra do Centro Municipal de Cultura

Roteiro &amp; Texto Final: LUIZ HENRIQUE PALESE &amp; ADRIANE MOTTOLA

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Assistência de Direção: ADRIANE MOTTOLA

Elenco: GIANCARLO CARLOMAGNO, GEÓRGIA RECK, LETÍCIA LIESENFELD, LUIZ HENRIQUE PALESE e ainda ADRIANE MOTTOLA, JOSÉ RAMALHO, SIMONE BUTTELLI, EVANDRO SOLDATELLI, CARLOS ALEXANDRE, GUSTAVO CURTI, FERNANDO KIKE BARBOSA, DUDA CARDOSO, SOFIA SALVATORI, MORGANA KRETZMANN

Cenografia, Iluminação e Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurinos: COCA SERPA

Pesquisa Musical: ADRIANE, LETÍCIA, GIANCARLO &amp; PALESE

Maquiagem: GEÓRGIA RECK &amp; GRUPO

Comidas: PAULO BALARDIM

Operação de Luz &amp; Som: JÔ FONTANA &amp; ADRIANE MOTTOLA

Produção: ADRIANE MOTTOLA &amp; LUIZ HENRIQUE PALESE

**10 prêmios:***19º Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto / julho 1999*

Melhor Espetáculo para Crianças –

Melhor Conjunto de Atores – Luiz Henrique Palese, Letícia Liesenfeld, Geórgia Reck, Giancarlo Carlomagno

Melhor Figurino – Coca Serpa

Melhor Maquiagem – Geórgia Reck

*7º Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnar Azevedo / nov 1999*

Melhor Ator – Luiz Henrique Palese

*Troféus Tibicuera 1999*

Melhor Espetáculo –

Melhor Ator Coadjuvante – Giancarlo Carlomagno

Melhor Atriz Coadjuvante – Letícia Liesenfeld

Melhor Cenografia – Luiz Henrique Palese

Melhor Figurino – Coca Serpa

**2000****POR UM PUNHADO DE JUJUBAS**

Estréia: 5 de agosto de 2000 no Teatro Bruno Kiefer da Casa de Cultura Mário Quintana

Uma comédia musical infantil de LUIZ HENRIQUE PALESE, ADRIANE MOTTOLA &amp; CACÁ CORRÊA com músicas de RICARDO SEVERO

Direção: LUIZ HENRIQUE PALESE

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, ANA PAULA SERPA, GEÓRGIA RECK, LUIZ HENRIQUE PALESE, TUTA CAMARGO e ainda... RICARDO VIVIAN, CARLOS ALEXANDRE, RENATO SANTA CATHARINA, SIMONE BUTTELLI, RODRIGO MELLO, JANAINA PELIZZON, SOFIA SALVATORI

Direção Musical: RICARDO SEVERO

Preparação Vocal: GISA VOLKMANN

Figurinos: COCA SERPA

Cenografia, Iluminação &amp; Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Acessórios Cênicos: CHICO MACHADO, ADRIANE MOTTOLA, LUIZ HENRIQUE PALESE, COCA SERPA

Coreografias: CIÇA RECKZIEGEL

Direção Técnica (Luz & Som): FERNANDO PECOITS & JÔ FONTANA

Produção: ADRIANE MOTTOLA / GUSTAVO CURTI / LUIZ HENRIQUE PALESE

**6 prêmios:**

*Troféus Tibicuera 2000*

Melhor Espetáculo

Melhor Direção – Luiz Henrique Palese

Melhor Ator Coadjuvante – Tuta Camargo

Melhor Atriz Coadjuvante – Ana Paula Serpa

Melhor Trilha Sonora Original – Ricardo Severo

Melhor Produção – Adriane Mottola e Luiz Henrique Palese

**2001**

**ENCONTROS DEPOIS DA CHUVA**

Estréia: 12 de julho de 2001, no Teatro Bruno Kiefer da Casa de Cultura Mário Quintana.

Direção e Roteiro: ADRIANE MOTTOLA

Elenco: CARLOS ALEXANDRE, JOSÉ RAMALHO, GUSTAVO CURTI, SIMONE BUTTELLI e ainda GEÓRGIA RECK, FERNANDO PECOITS, SOFIA SALVATORI, JEZEBEL DE CARLI

Cenografia, Iluminação & Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurinos: BETO ZAMBONATO

Trilha Sonora Original: TICIANO PALUDO

Produção: ADRIANE MOTTOLA / GUSTAVO CURTI / SOFIA SALVATORI

**2 prêmios:**

*XI Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo - nov/2003*

Sonoplastia – o grupo

Conjunto de Atores – Gustavo Curti, Geórgia Reck, Carlos Alexandre e Fernando Pecoits

**2001**

**COMO VIVEM OS MORTOS?**

Estréia: 18 de maio de 2001, no Teatro del Círculo, em Montevidéu

Autor, diretor, ator: LUIZ HENRIQUE PALESE

Assistente de direção & sonoplastia: ADRIANE MOTTOLA

Cenografia, figurino & programação visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Iluminação: PALESE & GRAZIELLA VIEIRA RAMOS

Máscara: PALESE e JOSÉ RAMALHO

Bonecos: PAULO BALARDIM

Produção: ADRIANE MOTTOLA / GUSTAVO CURTI / LUIZ HENRIQUE PALESE

**5 prêmios:**

*IV Festival de Monólogos da Cidade de Vitória / ES – out / 2001*

Melhor Espetáculo

Melhor Direção – Luiz Henrique Palese

Melhor Intérprete – Luiz Henrique Palese

Melhor Espetáculo no Juri Popular

Prêmio Especial FAFI – alunos da Escola de Teatro e Dança FAFI também escolheram este monólogo para o Prêmio Especial Fafi

**2001****TESEU E O MINOTAURO**

Estréia: agosto de 2001, em Santarém (Portugal)

Direção, figurino e iluminação: LUIZ HENRIQUE PALESE

Acessórios cênicos: LUIZ HENRIQUE PALESE e JOSÉ RAMALHO

Elenco: LUIZ HENRIQUE PALESE E JOSÉ RAMALHO

**2001****SACRA FOLIA**

Estréia: 20 de dezembro de 2002, no Parque Farroupilha, junto ao Chafariz

De LUIS ALBERTO DE ABREU

Direção: ADRIANE MOTTOLA

Elenco: ADRIANE MOTTOLA, CARLOS ALEXANDRE, GEÓRGIA RECK, GUSTAVO CURTI, EVANDRO SOLDATELLI, RICARDO VIVIAN, SIMONE BUTTELLI, TUTA CAMARGO, VINÍCIUS PETRY e ainda SOFIA SALVATORI, ÁLVARO ROSACOSTA, FERNANDO KIKE BARBOSA, PAULO RODRIGUEZ, LAURO RAMALHO, ADELINO COSTA, RODRIGO MELLO, MORGANA KRETZMANN

Cenografia: Stravaganza

Programação Visual: LUIZ HENRIQUE PALESE

Figurinos: COCA SERPA

Trilha Sonora: GUSTAVO FINKLER

Produção: ADRIANE MOTTOLA / GUSTAVO CURTI / SOFIA SALVATORI

**3 prêmios:***XI Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo - nov/2003*

Maquiagem – Cia. Teatro di Stravaganza

Ator - Evandro Soldatelli (Anjo Gabriel)

Menção Honrosa - sonoplastia – Cia. Teatro di Stravaganza

**2006****TEUS DESEJOS EM FRAGMENTOS**

Estréia: 03 de junho de 2006, no Studio Stravaganza

Dramaturgia: RAMÓN GRIFFERO

Direção: ADRIANE MOTTOLA

Elenco: FERNANDO KIKE BARBOSA, GUSTAVO CURTI, JANAINA PELIZZON, LAURO RAMALHO, SOFIA SALVATORI

Direção de Ator: MIRNA SPRITZER

Assistência de Direção: TAINAH DADDA

Preparação Corporal: JEZEBEL DE CARLI

Coreografia Sapateado Americano: LINDSAY GIANUCA

Cenografia: ZOÉ DEGANI

Figurino: COCA SERPA

Trilha Sonora Original: TICIANO PALUDO

Iluminação: JÔ FONTANA

Assessoria de Imprensa: LÉO SANT'ANNA

Programação Visual: KÁTIA OZÓRIO

Fotos: CLAUDIO ETGES

Produção: GUSTAVO CURTI, ADRIANE MOTTOLA, SOFIA SALVATORI

Realização: CIA. TEATRO DI STRAVAGANZA

**1 prêmio:**

Troféu Quero-Quero 2006  
Ator Coadjuvante – Lauro Ramalho

**2008****A COMÉDIA DOS ERROS**

Estréia: 26 de abril de 2008

Texto: WILLIAM SHAKESPEARE

Tradução: BARBARA HELIODORA

Direção: ADRIANE MOTTOLA

Elenco: ADELINO COSTA, DUDA CARDOSO, FERNANDO KIKE BARBOSA, JANAINA PELIZZON, LAURO RAMALHO, RAFAEL GUERRA, RODRIGO MELLO, SOFIA SALVATORI, VANISE CARNEIRO e ainda ANITA CORONEL, CARLOS ALEXANDRE, GUSTAVO CURTI

Cenografia: ÉLCIO ROSSINI

Figurinos: COCA SERPA

Maquiagem: ELISON COUTO

Trilha Sonora Original: MONICA TOMASI

Iluminação: FERNANDO OCHÔA

Bonecos: STRAVAGANZA

Preparação Corporal: JEZEBEL DE CARLI

Preparação Vocal: GISELA HABEYCHE

Programação Visual: RODRIGO MELLO

Assessoria de Imprensa: LAURO RAMALHO

Fotos: CLAUDIO ETGES, KIRAN PREM, VILMAR CARVALHO, FERNANDA CHEMALE

Produção e Realização: CIA. TEATRO DI STRAVAGANZA

**8 prêmios:**

*Troféus Braskem 2008*

Espetáculo – A Comédia dos Erros

Direção – Adriane Mottola

Ator – Carlos Alexandre

*Troféus Açorianos 2008*

Espetáculo – A Comédia dos Erros

Direção – Adriane Mottola

Atriz Coadjuvante – Sofia Salvatori

Ator Coadjuvante – Lauro Ramalho

Trilha Sonora Original – Mônica Tomasi

## ANEXO 2

### A peste no DECAMERON de Boccaccio

#### PAMPINÉIA

##### *Primeira jornada*

*Principia a primeira jornada do Decamerão. Nela há, em primeiro lugar, a demonstração do que o autor faz da razão pela qual as pessoas indicadas adiante estiveram reunidas e juntas passaram a palestrar sob o reinado de PAMPINÉIA. Em seguida, vem a palestra sobre o que mais deleita a cada uma.*

Inúmeras vezes, minhas adoráveis mulheres, pensando eu com os meus botões, considero o quanto vocês são piedosas por natureza. Conheço muitas mulheres para as quais, no seu entender, esta obra terá um início triste e maçante. Triste e aborrecida é a penosa lembrança da mortandade que a peste causou há pouco tempo. A cada um, e a todos que a viram, ou souberam dela, ela prejudicou. E é esta lembrança que esta obra inscreve em seu proêmio. Não quero, porém, que isto as assuste e induza-as a desistir de ler até mais para frente, quase que entre suspiros e lágrimas, este proêmio. Que este horrível começo não seja, pára vocês, senão igual a uma montanha inóspita e íngreme, para os viandantes; ao pé da montanha, suponha-se, uma bela e encantadora planície; esta será, aos seus olhos, tanto mais agradável quanto maior tiver sido a aspereza da ascensão e da descida pelas encostas.

Como a dor se localiza no extremo oposto àquele em que se acha a alegria, fica evidenciado que os sofrimentos terminam quando se inicia a satisfação superveniente. A este breve desgosto – digo breve porque pode ficar restrito a poucas palavras – se seguem, com toda solícitude, a doçura e o prazer.

Isto é o que há pouco lhes prometi. Se não o tivesse afirmado, tal prazer não seria quiçá aguardado, por via do mencionado começo.

A bem da verdade, se eu, honestamente, pudesse levar vocês ao que eu desejo, por uma via diferente, que não fosse trabalhosa, como esta o é, tê-lo-ia feito. Contudo, qualquer que seja a causa pela qual sucederam as coisas que se lerão mais adiante, tal causa jamais poderá ser demonstrada sem rememoração. Por esta razão é que me vejo quase forçado pela necessidade a escrever a respeito dela.

Afirmo, portanto, que tínhamos atingido já o ano bem farto da Encarnação do Filho de Deus, de 1348, quando, na mui excelsa cidade de Florença, cuja beleza supera a de qualquer outra da Itália, sobreveio a mortífera pestilência. Por iniciativa dos corpos superiores, ou em razão de nossas iniquidades, a peste, atirada sobre os homens por justa cólera divina e para nossa exemplificação, tivera início nas regiões orientais, há alguns anos. Tal praga ceifara, naquelas plagas, uma enorme quantidade de pessoas vivas. Incansável, fora de um lugar para outro; e estendera-se, de forma miserável, para o Ocidente.

Na cidade de Florença, nenhuma prevenção foi válida, nem valeu a pena qualquer providência dos homens. A praga, a despeito de tudo, começou a mostrar, quase ao principiar a primavera do ano referido, de modo horripilante e de maneira milagrosa, os seus efeitos. A cidade ficou purificada de muita sujeira, graças a funcionários que foram admitidos para esse trabalho. A entrada nela de qualquer enfermo foi proibida. Muitos conselhos foram divulgados para a manutenção do bom estado sanitário. Pouco adiantaram as súplicas humildes, feitas em número muito elevado, às vezes por pessoas devotas isoladas, às vezes por procissões de pessoas, alinhadas, e às vezes por outros modos dirigidas a Deus.

A peste, em Florença, não teve o mesmo comportamento que no Oriente. Neste, quando o sangue saía pelo nariz, fosse de quem fosse, era sinal evidente de morte inevitável. Em Florença, apareciam no começo, tanto em homens como nas mulheres, ou na virilha ou na axila, algumas inchações. Algumas destas

creciam como maçãs; outras, como um ovo; cresciam umas mais, outras menos; chamava-as o populacho de bubões. Dessas duas referidas partes do corpo logo o tal tumor mortal passava a repontar e a surgir por toda parte. Em seguida, o aspecto da doença começou a alterar-se; começou a colocar manchas de cor negra ou lívida nos enfermos. Tais manchas estavam nos braços, nas coxas e em outros lugares do corpo. Em algumas pessoas, as manchas apareciam grandes e esparsas; em outras, eram pequenas e abundantes. E do mesmo modo como, a princípio, o bubão fora e ainda era indício inevitável de morte futura, também as manchas passaram a ser mortais, depois, para os que as tinham instaladas.

Nem conselho de médico, nem virtude de mezinha alguma parecia trazer cura ou proveito para o tratamento de tais doenças. Ao contrário. Fosse porque a natureza da enfermidade não aceitava nada disso, fosse que a ignorância dos curandeiros não lhes indicasse de que ponto partir e, por isso mesmo, não se dava o remédio adequado. Tornara-se enorme a quantidade de curandeiros, assim como de cientistas. Contavam-se entre eles homens e mulheres que nunca haviam recebido uma lição de medicina. Assim como era certo que poucos se curavam, também é certo que, ao contrário desses, quase todos, após o terceiro dia do surgimento dos sinais referidos acima, faleciam. Sucumbiam uns mais cedo, outros mais tarde; a maioria ia-se para o túmulo sem qualquer febre, nem outra complicação.

Esta peste foi de extrema violência; pois ela atirava-se contra os sãos, a partir dos doentes, sempre que doentes e sãos estivessem juntos. Ela agia assim de modo igual àquele pelo qual procede o fogo: passa às coisas secas, ou untadas, estando elas muito próximas dele. A enfermidade ainda fez mais. Não apenas o conversar ou cuidar de enfermos contagiavam os sãos com esta doença, por causa da morte comum, porém mesmo o ato de mexer nas roupas, ou em qualquer outra coisa que tivesse sido tocada, ou utilizada por aqueles enfermos, parecia transferir, ao que bulisse, a doença referida.

É de causar espanto o ouvir aquilo que preciso dizer. Não fosse visto pelos olhos de muitos, assim como pelos meus, aquilo que se passou, dificilmente me atreveria a acreditar no que sucedera, e ainda menos a escrever, por mais

merecedora de fé a pessoa pela qual eu o ouvisse contar. Garanto que foi de tal poder a peste mencionada, no capricho de transferir-se de um a outro mortal, que não passava apenas de homem para homem; muitas vezes chegou a fazer, de modo visível, o que se diz mais à frente, e que é muito mais: a coisa do homem doente, ou que morrera de tal doença, quando tocada por outro ser, animal, fora da espécie do homem, não apenas o contaminava como também o matava dentro de muito pouco tempo. Deste fato tiveram os meus olhos (como há pouco se afirmou), certo dia, entre outras vezes, a seguinte experiência: as vestes rotas de um pobre sujeito, morto por essa doença, foram jogadas à rua. Dois porcos, de início, segundo costumam fazer, sacudiram-nas como focinho, depois as seguraram com os dentes, cada um deles esfregando-as na própria cara. Apenas uma hora depois, após umas convulsões, como se tivessem ingerido veneno, os dois porcos caíram mortos por terra, sobre os trapos em tão má hora jogados à rua.

De tais circunstâncias e muitas outras idênticas a estas, ou mesmo piores, nasciam muitos terrores e muitos lances de imaginação, naqueles que ainda estavam vivos. E quase tudo era dirigido para um fim bastante cruel: o de se ficar enojado dos enfermos e de se fugir das suas coisas, e deles. Agindo assim, cada um supunha estar garantindo a saúde para si mesmo.

Pessoas havia que julgavam que o viver com moderação e o evitar qualquer superfluidade muito ajudavam para se resistir ao mal. Formando o seu grupo exclusivista, tais pessoas viviam longe das demais. Recolhiam-se e trancavam-se em casas onde nenhum doente estivera. Não procuravam viver melhor. Moderadamente faziam uso de alimentos simples, assim como de vinhos muito bons. Fugiam a qualquer ato de luxúria. Não ficavam a palestrar com ninguém, nem queriam ouvir falar de nenhum caso de morte, ou de doença, daqueles que estavam do lado de fora da casa que habitavam. Passavam as horas entretidos com a música e com os prazeres que pudessem ter.

Outras pessoas, levadas a uma opinião diversa desta, declaravam que, para tão imenso mal, eram remédios eficazes o beber abundantemente, o gozar com intensidade, o ir cantando de uma parte a outra, o divertir-se de todas as

maneiras, o satisfazer o apetite fosse de que coisa fosse, e o rir e troçar do que acontecesse, ou pudesse suceder. Como diziam, assim procediam, do modo como lhes fosse possível, dia e noite. Iam ora a uma tasca, ora a outra; bebiam imoderadamente e sem modos. E com mais desbragamento agiam na casa alheia, obrigando os donos a escutar o que lhes desse na telha de dizer. E podiam agir assim sem grandes preocupações, porque cada um – quase como se não houvesse mais viver – já deixara ao leu as suas coisas, assim como deixara ao deus-dará a própria pessoa. Por isso, a maior parte das casas ficou sendo de moradia comum; utilizava-se delas o estranho, que as adentrasse, como delas teria feito uso o próprio dono. E, com este proceder inteiramente bestial, as pessoas punham-se sempre longe dos doentes, tanto quanto possível.

Entre tanta aflição e tanta miséria de nossa cidade, a reverenda autoridade das leis, quer divinas, quer humanas, desmoronara e dissolvera-se. Ministros e executores das leis, tanto quanto os outros homens, todos estavam mortos, ou doentes, ou haviam perdido os seus familiares, e assim não podiam exercer nenhuma função. Em consequência de tal situação, permitia-se a todos fazer aquilo que melhor lhes aprouvesse.

Inúmeras pessoas preferiam o caminho do meio, entre os dois acima assinalados. Não evitavam os bons acepipes, como os primeiros, nem, igual aos segundos, entregavam-se à bebida e a outras formas de dissolução. Ao contrário. Usavam todas as coisas, com suficiência e moderadamente, de acordo com o apetite. Não viviam fechados. Vagavam de um lugar a outro, levando, uns, flores nas mãos, ervas odoríferas outros, e outros, ainda, diferentes tipos de especiarias; levavam as ervas ao nariz, considerando excelente coisa o confortar o cérebro com o seu perfume. Era como se todo o ar estivesse tomado e infectado pelo odor nauseabundo dos corpos mortos, das doenças e dos remédios.

Alguns faziam alarde de sentimento mais cruel (como se, porventura, tal sentimento fosse o mais seguro), e diziam que não havia remédio melhor, nem tão eficaz, contra as pestilências, do que abandonar o lugar onde se encontravam, antes que essas pestilências ali surgissem. Induzidos por essa

forma de pensar, não se importando fosse com o que fosse, a não ser com eles mesmos, inúmeros homens e mulheres deixaram a própria cidade, as próprias moradias, os seus lugares, seus parentes e suas coisas, e foram em busca daquilo que a outrem pertencia, ou, pelo menos, que era de seu condado. Para eles, era como se a cólera de Deus estivesse destinada não a castigar a iniquidade dos homens com aquela peste, onde eles estivessem, e sim a oprimir, comovido, somente os que teimassem em ficar dentro dos muros de sua cidade. Ou como se essa cólera fosse apenas um aviso para que ninguém permanecesse em determinada cidade, por ter chegado a hora derradeira dessa mesma cidade. Como, de tais opinadores, nem todos morriam, e que, assim sendo, nem todos continuavam a viver, muitos sujeitos, de cada cidade, e em toda parte, caíam enfermos e, quase abandonados à própria sorte, definhavam inteiramente. Eles mesmos, quando estavam sãos, deram exemplo aos que continuavam sadios, para que fugissem daqueles que tombavam sob as garras do mal.

Vamos por de lado a circunstância de um cidadão ter repugnância de outro; de quase nenhum vizinho socorrer o outro; de os parentes, juntos, pouquíssimas vezes ou jamais se visitarem e, quando faziam visita um ao outro, ainda assim só o fazerem de longe. Tal inquietação entrara, com tanto estardalhaço, no peito dos homens e das mulheres, que um irmão deixava o outro; o tio deixava o sobrinho; a irmã, a irmã; e, frequentemente, a esposa abandonava o marido. Pais e mães sentiam-se enojados em visitar e prestar ajuda aos filhos, como se não o foram (esta é a coisa pior, difícil de se crer).

Em decorrência de tais condições, àqueles para os quais a multidão era inestimável, aos homens e mulheres que ficavam doentes, não restava outro recurso senão a caridade dos amigos (e destes poucos restavam), ou da avareza dos empregados domésticos. A estes eram pagos fabulosos salários, e tinham tratamento superior ao devido, ainda que, apesar disto, muitos patrões não enfermassem. Grande parte dos patrões era formada por homens e mulheres de elevado talento, e a maioria desses serviços não era usada. Os empregados quase não serviam para outra coisa senão para apresentar algo que fosse pedido

pelos doentes, ou para os fitar, quando eles faleciam. Quando prestavam esses serviços, frequentemente eles mesmos se perdiam, junto com o ganho alcançado.

Pelo fato de serem os enfermos abandonados pelos vizinhos, pelos parentes e amigos, tanto quanto pela circunstância de escassearem os criados, apareceu um hábito talvez nunca praticado antes. O hábito foi que nenhuma mulher, por mais pudica, bela ou nobre que fosse, se sentia incomodada por ter a seu serviço, caso adoecesse, um homem, ainda que desconhecido; não importava que tipo fosse de homem, jovem ou não. A ele, sem nenhum pudor, ela mostrava qualquer parte do próprio corpo, do mesmo modo que o exporia a outra mulher, quando a necessidade de sua enfermidade o exigisse. Para as mulheres que escaparam com vida, isto foi, quiçá, motivo de deslizes e de desonestidades, no período que se seguiu à peste.

Além disto, sobreveio a morte de inúmeras pessoas, que, certamente, se tivessem merecido ajuda, teriam sobrevivido. Em decorrência da escassez de serviços no momento azado, que os doentes precisavam mas não alcançavam, e também em vista da violência da peste, era tão grande o número dos que faleciam de dia e de noite, na cidade, que provocava estupefação escutar, e ainda mais ver, o que ocorria. Porque por força das circunstâncias, muitas coisas, que contrariavam os costumes básicos de qualquer cidadão, começaram a existir entre os que permaneciam vivos.

Costumava-se (como ainda hoje o vemos) reunirem-se as mulheres, parentes e vizinhas na residência do que morria. Ali, em companhia das mulheres mais aparentadas ao defunto, elas choravam. De outro lado, diante da casa do morto, vizinhos e inúmeros cidadãos reuniam-se com os seus achegados; de acordo com a categoria do morto, apresentava-se o padre. Desse modo, o falecido era conduzido à igreja que escolhera momentos antes de morrer. Os seus pares levavam-no aos ombros, com pompa fúnebre, de velas e de cantos. Tais cerimônias quase se extinguíram, no todo ou parcialmente, quando principiou a crescer o furor da peste. E muitas novidades vieram substituí-las. Não apenas faleciam as pessoas sem que houvesse grande número de mulheres à volta, como também eram incontáveis as que partiam desta vida sem nenhuma

testemunha. Eram em número reduzidíssimo aqueles aos quais eram concedidos os prantos piedosos e as lágrimas sentidas de seus próprios parentes. Em vez de prantos e de lágrimas, passaram a usar-se, para a maior parte, os risos, as pilhérias, e as festas em boa parceria. Tal costume foi, gostosamente, aceito pelas mulheres, na sua maioria, após terem elas postergado a piedade feminina; e afirmavam que o faziam para salvação da alma dos que haviam partido. Fazia-se raro o caso daqueles cujos corpos tinham, indo para a igreja, o cortejo de dez ou doze de seus vizinhos. O féretro destes era carregado não por honrados e prestimosos cidadãos, porém por uma espécie de padioleiros, que se originaram da gente mais humilde, que recebiam o título de coveiros, e que apenas usavam seus préstimos por um preço combinado com antecedência. Tais padioleiros carregavam os caixões, a passos apressados, não à igreja que os defuntos haviam escolhido antes do passamento, porém, com freqüência, ao templo mais próximo. Os padioleiros caminhavam atrás de quatro ou de cinco clérigos, com raras velas; as mais das vezes iam mesmo sem nenhum clérigo. Estes, quando os havia, não perdiam muito fôlego em seus ofícios solenes; ajudados pelos tais coveiros, depositavam os caixões, de preferência, na primeira cova vazia que encontravam.

O tratamento dado às pessoas mais pobres, e à maioria da gente da classe média, era ainda de maior miséria. Em sua maioria, tal gente era retida nas próprias casas, ou por esperança, ou por pobreza. Ficando, deste modo, nas proximidades dos doentes e dos mortos, os que sobreviviam ficando doentes aos milhares por dia; como não eram medicados, nem recebiam ajuda de espécie alguma, morriam todos quase sem redenção. Muitos eram os que findavam seus dias na rua, de dia ou de noite. Inúmeros outros, mesmo morrendo em suas residências, levavam os seus vizinhos a não se manifestarem, mais por causa do mau cheiro dos próprios corpos em decomposição, do que por outro motivo. De pessoas assim e de outras, que faleciam em toda parte, as casas estavam cheias.

Um modo único de proceder, o mesmo sempre, era praticado pela maioria dos vizinhos. Procediam estes levados não menos pelo terror de que fossem afetados pela corrupção dos corpos, do que pela caridade que alimentavam

quanto aos falecidos. Sós, ou auxiliados por alguns portadores, quando logravam achá-los, retiravam das residências os cadáveres; colocavam os corpos à frente da porta da casa, onde, sobretudo na parte da manhã, eram vistos em quantidade inumerável pelos que perambulavam pela cidade e que, vendo-os, adotavam medidas para o preparo e remessa dos caixões.

Tão grande era o número de mortos que, escasseando os caixões, os cadáveres eram postos em cima de simples tábuas. Não foi um só o caixão a receber dois ou três mortos simultaneamente. Também não sucedeu uma vez apenas que esposa e marido, ou dois e três irmãos, ou pai e filho, foram encerrados no mesmo féretro. Muitíssimos destes fatos poderiam ter sido narrados. E infinitas vezes se viu que, indo dois clérigos, com uma cruz, por alguém, atrás do primeiro se colocarem três ou quatro caixões, carregados por seus respectivos portadores; assim sendo, onde supunham os padres ter um morto para enterrar, havia sete ou oito; com freqüência, até mais. Tais mortos excedentes eram, por esta razão, homenageados com alguma lágrima, às vezes, ou alguma vela, ou alguma companhia.

Para dar sepultura à grande quantidade de corpos que se encaminhava a qualquer igreja, todos os dias, quase a toda hora, não era suficiente a terra já sagrada; e menos ainda seria suficiente se se desejasse dar a cada corpo um lugar próprio, conforme o antigo costume. Por isso, passaram-se a edificar igrejas nos cemitérios, pois todos os lugares estavam repletos, ainda que alguns fossem muito grandes; punham-se nessas igrejas, às centenas, os cadáveres que iam chegando; e eles eram empilhados como as mercadorias nos navios; cada caixão era coberto, no fundo da sepultura, com pouca terra; sobre ele, outro era posto, o qual, por sua vez, era recoberto, até que se atingisse a boca da cova, ao rés do chão. E, para que não se remexa em cada minúcia de nossas antigas misérias, acontecidas no interior da cidade, afirmo que, mesmo tendo um período adverso passado por ela, nem por isso deixou a peste de poupar algo ao condado.

No condado – vamos por de parte os castelos, que, em sua pequenez, eram parecidos às cidades –, os operários, míseros e pobres, faleciam. Tombavam sem vida, pelas vilas isoladas e pelos campos, com suas famílias,

sem nenhuma ajuda de médico, nem auxílio de servidor; faleciam não como homens, e sim como animais, nas ruas, nas plantações, nas casas, dia e noite, ao deus-dará. Em decorrência disto, os trabalhadores do campo, conturbados em seus hábitos e parecendo transformados em moradores lascivos da cidade, não se importavam com nada, nem desejavam fazer coisa alguma. Como se aguardassem o dia em que seriam levados pela morte, todos se esforçavam, diligentemente, ao máximo, não em auxiliar a produção dos frutos futuros dos animais e das terras, assim como das antigas canseiras, mas sim em dar cabo dos frutos que estavam à mão. Sucedeu, pois, que os bois, os muares, as ovelhas, as cabras, os porcos, as galinhas, e mesmo os cachorros, tão fiéis sempre aos homens, passaram a perambular pelos campos, indiferentemente, por se verem expulsos da moradia de seus donos. As forragens, deixadas ao abandono nos campos, não apenas não tinham sido apanhadas, como nem sequer foram cortadas. Muitos animais, parecidos a seres pensantes, engordavam, pois pastavam bem no decorrer do dia, passavam a noite em suas casas, e não sofriam restrições da parte de nenhum pastor.

O que se poderia dizer ainda – pondo-se de parte o condado, para se tornar a tratar da cidade -, a não ser que a crueza do céu foi de tal monta e tanta, e quiçá também o tenha sido, em parte, a crueldade dos homens, que, no período que vai de março a julho, mais de 100.000 pessoas é certo que foram arrebatadas da vida, no circuito dos muros da cidade de Florença. Nesse número estão incluídos tanto aqueles que foram levados pela força da pestífera doença, como aqueles que, doentes, foram mal atendidos, ou abandonados às contingências, em razão do medo que os sãos alimentavam.

Antes que sobreviesse este mortal evento, ninguém suporia existir tanta gente dentro da cidade. Quantos vastos palácios, quantas casas magníficas, quantas residências nobres, antes cheias de famílias, de senhores e de senhoras, ficaram vagos, perdendo até o derradeiro serviçal! Quantas linhagens memoráveis, quantas heranças importantes, quantas riquezas famosas foram despojadas de sucessor legítimo! Quantos valorosos homens, quantas mulheres belíssimas, quantos galantes moços – que Galeno teria considerado mais do que

sadios, assim como Hipócrates, Esculápio e outros – tomaram o seu almoço de manhã com os seus parentes, colegas, amigos, e, em seguida, na tarde desse mesmo dia, jantaram no outro mundo, em companhia de seus antepassados!

A mim mesmo desgosta-me o ato de tanto me revolver em miséria tanta. Querendo, contudo, neste instante, deixar de lado a parte dessas misérias, que, com decoro, posso abandonar, afirmo que, nestes termos, a nossa cidade estava quase vazia de moradores. E sucedeu (como ouvi depois, de pessoa merecedora de fé) que, na venerável Igreja de Santa Maria Novela, em dia de terça-feira, na parte da manhã, acharam-se sete jovens mulheres. Quase ninguém mais estava no templo. Tinham elas terminado de ouvir, vestidas com roupas lúgubres, como era indicado para aqueles tempos, os ofícios religiosos. Estavam todas ligadas umas às outras, seja por amizade, seja por vizinhança ou por parentesco. Nenhuma delas passara o vigésimo oitavo ano de idade, nem era menor de dezoito. Eram todas bem comportadas e de sangue nobre; bonitas de formas, costumes prendados, e de comportamento honesto.

Eu daria a conhecer, na forma devida, os seus nomes, se um motivo justo não me obstasse de o fazer. O motivo é este: não desejo que, pelas coisas que se vão seguir, e que por elas foram narradas, ou ouvidas, alguma delas deva, no futuro, envergonhar-se. Hoje, são limitadas as leis sobre o prazer; naquele tempo, pelos motivos antes apontados, tais leis eram extremamente liberais, seja para a idade delas, seja para idades muito mais maduras; não quero, igualmente, dar motivo para que os invejosos, prestes a difamar toda existência digna de elogios, diminuam, em qualquer aspecto, com maledicência, a honestidade das dignas mulheres. Assim sendo, para poder-se compreender, sem confusão, o que cada uma disse, quero nomeá-las, mais adiante, com nomes fictícios, contudo apropriados, no todo ou parcialmente, às qualidades de cada uma.

À primeira delas, a mais idosa, denominaremos PAMPINÉIA; à segunda, FIAMMETTA; FILOMENA, à terceira; à quarta, EMÍLIA; designaremos depois por LAURINHA a quinta; a sexta por NEÍFILE; e à última, com razão, chamaremos ELISA.

Agrupadas ali, não por prévia combinação, mas por acaso, em uma das dependências da igreja, sentaram-se formando quase um círculo. Após inúmeros suspiros, e finda a recitação dos padres-nossos, entabularam conversa entre si, a respeito das condições do tempo e outras coisas. Depois de certo intervalo, vendo calarem-se as demais, Pampinéia principiou a falar assim:...

**A partir desse momento, até o início da primeira novela, as sete mulheres combinam de fugir à peste, indo para uma vila no campo, acompanhada de três jovens rapazes. Não considerei necessário colocar o resto deste início de jornada, pois este momento não faz parte de nosso texto teatral.**