

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PAULA DE LIMA BARALDI

LUGAR (IN) COMUM:

a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração **TEORIA E PRÁTICA DO TEATRO**

Orientador José Batista Dal Farra Martins

São Paulo, 2015

PAULA DE LIMA BARALDI

**LUGAR (IN) COMUM: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em
Pano de Boca**

Aprovada em:

São Paulo, _____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins

A Flávio Império e Fauzi Arap (*in memoriam*), mestres dos meus mestres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à Érika Bodstein, responsável pela arte iniciática que é o teatro em mim e pela infinita generosidade. Sem ela este trabalho não seria possível. Obrigada, “mestra do meu barco”.

À Vera Império Hamburger pela presença constante ao longo da pesquisa e pela generosidade de compartilhar a obra de Flávio Império.

Ao Professor Feres Khoury, grande mestre, pelas palavras de incentivo e observações precisas no exame de qualificação.

À Professora Maria Silvia Betti, que, com suas aulas inspiradoras e suas sugestões na qualificação, norteou esta pesquisa como um farol.

Aos professores Beth Lopes e Zebba Dal Farra pela acolhida e compreensão no momento de maior dificuldade.

Ao 42 Coletivo Teatral, companheiros de estudos, pesquisa, cena e luta pela arte.

À Sociedade Cultural Flávio Império, responsável pela conservação e catalogação da obra do artista e criação de seu acervo onde tive a felicidade de trabalhar e aprender.

A Aimar Labaki, Eudósia Acuña, Loira (Cecília Cerrotti), João Signorelli, Paula Motta, Benê Mendes, Claudio Lucchesi, Raimundo Matos de Leão, Jonas Bloch pela generosidade em compartilhar suas experiências.

Aos meus pais, Carmen e Paulo e minha irmã Ellen pelo apoio e compreensão.

Agradeço também à Biblioteca Jenny Klabin, do Museu Alfredo Volpi, ao Arquivo Multimeios, ao “Nós Por Exemplo”, acervo do Teatro Vila Velha (Bahia); ao Acervo do Teatro Castro Alves (Bahia).

Quando alguém se transforma com um trabalho, isso é que deveria ser considerado um sucesso e quando continua idêntico a si mesmo, ainda que o aplauso seja total, o resultado pode ser inútil

FAUZI ARAP

RESUMO

A presente dissertação discorre a respeito da parceria do cenógrafo-figurinista-artista visual Flávio Império com o diretor-dramaturgo Fauzi Arap em *Pano de Boca*, primeira peça escrita por este, com foco na montagem de 1976, realizada no Teatro Treze de Maio, em São Paulo. O texto, dividido em três planos, apresenta no primeiro duas personagens-personagens, criadas por um autor invisível e que dialogam com a platéia, sem o uso da “quarta parede”, no segundo, uma atriz que questiona as fronteiras entre a vida e a arte e, no terceiro, um grupo teatral que decide o futuro de sua trupe, trancado, no plano ficcional, dentro de um teatro abandonado.

À luz de textos de Foucault, Nise da Silveira, Pirandello, Chevalier e de textos e obras de Fauzi e Flávio, a dissertação aborda sincronicidades e busca similitudes entre o plano ficcional de *Pano de Boca* e a realidade do teatro paulistano dos anos 1970, além de pôr em cena os lendários teatros Arena e Oficina, e o show *Opinião*.

FAUZI ARAP. FLÁVIO IMPÉRIO. FIGURINO. TEATRO BRASILEIRO. VIDA E ARTE.

ABSTRACT

This dissertation discusses about the partnership between the set and costume designer and visual artist Flavio Império and the playwright-director Fauzi Arap in *Pano de Boca*, first play written by Arap with a focus on the 1976's production, held at the Teatro Treze de Maio, in São Paulo. The text, divided into three levels, presents on the first one two characters-characters, created by an invisible author, that dialogues with the audience without the use of the "fourth wall"; on the second one, an actress blurs the limits between life and art; on the third, a theatrical group decides about the future of the troupe, locked in the fictional plan inside an abandoned Theatre.

Pursuant to Foucault, Nise da Silveira, Pirandello, Chevalier, texts and artworks of Fauzi and Flávio, the dissertation deals with synchronicities and searches for similarities between the fictional plan of *Pano de Boca* and the reality of São Paulo's Theatre in 1970's and brings into the scene the legendary Theatres Arena and Oficina, and the show *Opinião*.

FAUZI ARAP. FLÁVIO IMPÉRIO. COSTUME DESIGN. BRAZILIAN THEATRE. LIFE AND ART.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – [*Pé-séu*], 1976. Litogravura. Obra de Flávio Império. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 2 – Autorretrato de Flávio Império e desenho de Fauzi Arap por Império. O retrato do diretor está no programa do espetáculo *Um Ponto de Luz*, de 1977. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 3 – Desenho de Flávio Império para a capa do programa de *A Falecida Senhora sua Mãe* e *O Casal de Velhos* do Teatro de Arena. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 4 – Capa do programa de *Chapetuba Futebol Clube*, primeira peça de Vianninha. Flávio Império fez as artes gráficas do espetáculo. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 5 – Croquis de Flávio Império para a criação de figurinos do espetáculo *Morte e Vida Severina* em 1960. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 6 – Programa do espetáculo *José, do Parto à Sepultura*, de Augusto Boal. Página com fotografias e breve texto sobre cada um dos atores. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 7 – Fotografia de cena de *Depois da Queda*. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 8 – Croqui de cenografia de *Depois da Queda* com indicações de planos. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 9 – Cartaz de *Andorra*, com Miriam Mehler e Renato Borghi em cena. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 10 – Colagem de cartaz criado por Flávio Império para o espetáculo *Andorra*. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 11 – Cartaz de 1917, desenhado por James Flagg, com a personagem Tio Sam e as cores da bandeira norte-americana recrutando os homens para o exército.

Figura 12 – Fauzi Arap, José Wilker, Glauce Rocha, Clarice Lispector e Dirce Migliaccio durante os ensaios de *Perto do Coração Selvagem*. Fotografia de Carlos Moskovics.

Figura 13 – Esquema explicativo sobre a história do Oficina, realizado por Flávio Império para a exposição *Rever Espaços*, no Centro Cultural São Paulo, em 1983. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figuras 14 e 15 – Capas dos livros *É Natural: sexo e educação*, volumes 1 e 2, de Sabá Gervásio. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 16 – Fotografia de cena de *Os Fuzis de Dona Tereza*, com os atores Renata Souza Dantas, Bety Chachamovitz, André Gouveia e Sérgio Mindlin. Fotografia de Victor Knoll. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 17 – Capa do disco *Rosa dos Ventos* de Maria Bethânia, com o desenho de Flávio Império na contracapa. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 18 – Desenho de Flávio Império com Maria Bethânia como a Lua e Caetano Veloso como o Sol e simultaneamente um olho. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 19 – Linha do tempo desenhada pela autora, com informações dos trabalhos realizados por Flávio Império e Fauzi Arap organizadas cronologicamente.

Figura 20 – Fauzi Arap assistindo a *Pano de Boca*, em 1976. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 21 – Estudo da autora feito a partir da decupagem da peça e da obra de Flávio Império e Fauzi Arap. Ao centro, obra de Flávio Império representando o elemento *Eu-difícil*.

Figuras 22 e 23 – Personagem Pagão em cena, interpretado por Nuno Leal Maia. Segundo, personagem de Benê Mendes. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 24 – Pagão vestindo capa colorida em cena. Fotografia de autor desconhecido.

Figura 25 – Segundo em cena. Fotografia de Abelardo Alves. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 26 – Segundo e Pagão em cena. Fotografia de Abelardo Alves. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 27 – Pagão e Segundo em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figuras 28 e 29 – Pagão e Segundo em cena, dentro do táxi, seguindo o autor rumo ao Piolin. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 30 – Magra, personagem de Célia Helena, vencedora dos prêmios APCA e Molière de Melhor Atriz. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 31 – Magra em cena, destacada do fundo com foco de luz no rosto e figurino vermelho. Ao fundo, acreditamos ser Segundo. Fotografia de Abelardo Alves.

Figura 32 – Magra em cena na troca do figurino vermelho para o branco. Fotografia de Abelardo Alves.

Figura 33 – Magra em cena com figurino branco. Fotografia de Abelardo Alves.

Figura 34 – Pedro e Magra em cena. Fotografia de Abelardo Alves.

Figura 35 – Ana, personagem de Eudósia Acuña Quinteiro, em sua última atuação como atriz. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 36 – Marco, personagem de João Signorelli em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 37 – Pedro em cena. Fotografia de Abelardo Alves. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 38 – Zeca em cena. Fotografia de Abelardo Alves. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 39 – Paulo, Ana e Marco, respectivamente Jonas Bloch, Eudósia Acuña e João Signorelli em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 40 – Paulo e Pedro em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 41 – Pedro, Marco e Tarso em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 42 – Paulo e Zeca discutindo em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 43 – Capa do texto original de *Pano de Boca* com citação de Luigi Pirandello do texto de *Henrique IV*: “Pobre de quem é chamado por uma dessas palavras que todos repetem: louco, imbecil... que sei eu?”. A ordem dos planos foi alterada pelo autor na revisão do texto. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 44 – Recorte do programa da peça de 1976. Fonte: Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall.

Figura 45 – Programa da peça *Labirinto: balanço da vida*, dirigida por Flávio Império e protagonizada por Walmor Chagas. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 46 – *Homem Nu*, gravura de Flávio Império com a inscrição do poema. Serigrafia sobre acetato. Coleção particular. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 47 – Recorte do programa de *Pano de Boca* em que aparece o mesmo poema utilizado na gravura e na estrutura de *Labirinto*. Fonte: Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall.

Figura 48 – Fachada do Teatro 13 de Maio com esfinge desenhada por Império. Fonte: PANZERI, 2009.

Figura 49 – Detalhe da fachada do Teatro 13 de Maio com esfinge desenhada por Império. Fotografia de Eudósia Acuña. Coleção particular.

Figura 50 – Cartaz do espetáculo com a esfinge, desenhada por Flávio Império. Detalhe para a inscrição abaixo da esfinge: “um espetáculo arap império”. Coleção particular.

Figura 51 – Espaço cênico. É possível visualizar o entorno do palco coberto de terra e os objetos de cena. Fotografia de Abelardo Alves. Coleção particular.

Figuras 52, 53 e 54 – Espaço cênico. Fotografias de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 55 – Projeto para cortina, onde se lê: “rôta cortina ‘boca de cena’; total 9 metros por 3,5m; suspensa por argolas; corre para os lados em fio preso à estrutura do teto” e “algodão cru pintado seguindo a maquete: vermelho – fundo; ouro – máscaras e granjas; preto – traçado linear; um lado roto e envelhecido”. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 56 – Cortina do espetáculo *Pano de Boca*. Fotografia de Abelardo. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 57 – Resultado final da cortina já no palco do Teatro 13 de Maio, onde podemos ver o palco com o proscênio semicircular, criando a impressão de um “picadeiro cercado por areia [...] reveladora das bases sobre as quais foi construído o chamado teatro brasileiro” (PB). Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 58 – Maquete de *Pano de Boca*, construída por Flávio Império com materiais como papelão, recortes de papéis, fragmentos de madeira e retalhos de tecido, representando o cenário entulhado da peça. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 59 – [*Dois Homens se Olhando*], serigrafia sobre papel, obra de Flávio Império. O vermelho e o branco em contraste com o fundo amarelo e as linhas pretas em meio ao céu recortado entre pelos e cabelos, Apolo e Dionísio em embate e equilíbrio. A flor não contida, poliforme vermelho-vivo dionisíaca origina-se na boca de Dionísio e se expande. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 60 – Estudos para a cabeça da Esfinge de Pedro. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 61 – Esquema para a montagem da Esfinge, já com medidas e esboço estrutural. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figuras 62 e 63 – Recorte do cartaz do espetáculo e anúncio utilizado em jornais no período de temporada em 1976. Fontes: Coleção particular e Acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*, respectivamente.

Figura 64 – Em cena, a Esfinge de Pedro. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 65 – Estudo de Flávio Império, em página do caderno do artista. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 66 – Estudo da autora feito a partir dos pressupostos junguianos suscitados pela leitura da peça e da obra de Flávio Império e Fauzi Arap.

Figura 67 – Esboço para autorretrato de Flávio Império em grafite e hidrográfica sobre papel. A obra representa bem a citação de Fauzi Arap sobre a “libertação temporária do grilhão das máscaras”. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 68 – Obras de Flávio Império, da série *Sou João, Sou Antônio e Sou Pedro*. A figura de Antônio foi inspirada em Fauzi Arap. Serigrafia sobre papel. Coleção particular. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 69 – Autorretrato de Flávio Império, *Dermes*. Litogravura sobre papel. Fonte: Acervo Flávio Império.

Figura 70 – Maria Bethânia e Flávio Império durante o processo de montagem de *Rosa dos Ventos*. Fotografia de Marisa Alves de Lima, no programa do espetáculo. Coleção particular. Fonte: Acervo Flávio Império.

SUMÁRIO

14	INICIAÇÃO
20	1 PRÓLOGO: PANORAMA HISTÓRICO
21	1.1 “O TEMPO É COMO UM RIO” [ATÉ 1963]
28	1.2 “PASSA O VENTO E O DESESPERO” [DE 1964 A 1968]
45	1.3 “TODO TEMPO HÁ DE PASSAR” [DE 1969 EM DIANTE]
55	2 PRIMEIRO ATO: “ESTAR ENCANTADO, LUGAR COMUM...”
56	2.1 PANO DE BOCA, 1976
62	2.2 ANÁLISE ELEMENTAL DAS PERSONAGENS
66	2.2.1 PLANO 1: PERSONAGENS INACABADAS DO AUTOR
76	2.2.2 PLANO 2: MONÓLOGOS DE MAGRA
84	2.2.3 PLANO 3: REALISTA – GRUPO FÊNIX
99	2.3 INFLUÊNCIAS DO TEXTO
107	2.4 VISUAL: FLÁVIO IMPÉRIO
123	3 SEGUNDO ATO: “...UM LUGAR COMUM: A ALMA”
136	3.1 ILUMINAÇÃO
140	3.2 “MAYNÓMENOS DYONISOS”
142	FINALE: CONCLUSÃO
149	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
	ANEXOS
154	INDICAÇÕES DE CENOGRAFIA DE FLÁVIO IMPÉRIO PARA A ITINERÂNCIA DO ESPETÁCULO
164	PROGRAMA DO ESPETÁCULO

INICIAÇÃO

[...] desde ROSA DOS VENTOS
pude me identificar por inteiro: o disco estava no palco, vivo.
eu era ela.
Já amava BETHÂNIA
FAUZI a revelava por inteira/minha-dele-dela/vida
... na proa de um navio
um lugar comum: a “alma”.¹



Figura 1 - “Pé-séu”, 1976. Litogravura. Obra de Flávio Império. Fonte Acervo Flávio Império.

¹ Trecho do texto poético de Flávio Império, publicado no periódico *Arte em São Paulo* n.33 - revista bimestral de arte de cultura, em 1985.

Flávio Império e Fauzi Arap, dois grandes homens do teatro brasileiro, são o objeto de estudo da presente dissertação, através de suas criações. Mas, para além disso, analisamos a parceria que desenvolveram por muitos anos, uma vez que o teatro é, por excelência, a arte do coletivo, em que “tudo vem do outro”².

A escolha do recorte da dissertação *Lugar (In)comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca* ocorreu em sincronia com meu percurso artístico. Tomei contato com a autobiografia de Fauzi Arap, *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*, em 2010, por indicação de Érika Bodstein, responsável por minha iniciação teatral – ainda na infância, como minha professora de teatro – e depois como mestra da minha iniciação como profissional na área do teatro, na condição de diretora do 42 Coletivo Teatral, grupo em que trabalho como figurinista. A trupe pesquisava, desde 2008, sob a direção de Bodstein, as obras completas de Fauzi Arap. Ali fiz meu primeiro contato com a dramaturgia arapiana, em estudos, leituras e posteriormente improvisações feitas pelo coletivo, que prepara atualmente uma montagem baseada na obra do autor.

No ano de 2011, por uma feliz coincidência, um “acaso”, fui aluna de Vera Império Hamburger, diretora de arte e curadora do Projeto Flávio Império³. A seu convite, passei a trabalhar no Acervo Flávio Império. O conhecimento da forma como Flávio desenvolvia suas ideias e pensava os espaços, e a observação de seus desenhos e depoimentos fizeram com que eu pudesse reelaborar meu olhar sobre sua obra e, mais que isso, sobre meus próprios processos criativos, o que remete diretamente ao conceito psicanalítico segundo o qual só é possível a visualização de si mesmo no seu semelhante ou através do espelho, o que configura uma deformação de si, ou seja, é possível aprofundar e desenvolver saberes através do que vem do outro. Acredito na importância e eficácia verdadeira da conjunção entre teoria e prática. Creio que Fauzi também acreditava nisso, como podemos ver na epígrafe que diz que: “quando alguém se transforma com um trabalho, isso é que deveria ser considerado um sucesso e, quando continua idêntico a si mesmo, ainda que o aplauso seja total, o resultado pode ser inútil” (ARAP, 1998).

Após o contato profundo com todas as obras e documentos existentes no Acervo Flávio Império, considero que as obras originárias da parceria entre Flávio Império e Fauzi Arap,

² Frase de Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, companhia francesa fundada em 1964 em atividade até hoje, sediada na Cartoucherie, em Paris, França.

³ O Projeto Flávio Império contou com apoio da Fundação Itaú Cultural e teve como objetivo a digitalização do Acervo Flávio Império e a criação de um sítio eletrônico com a obra do artista: www.flavioimperio.com.br.

possam ser consideradas como algumas das mais expressivas na carreira desses grandes artistas.

Nas entrevistas realizadas, foi possível confirmar tal percepção. Flávio trabalhou com total liberdade nas montagens, sob a direção de Arap, e não apenas cumpriu os objetivos primeiros do autor-diretor, como também pôde se expressar através da sua arte, na cenografia, nos figurinos, nas serigrafias, nos textos ou nas telas.

Um dos objetivos desta pesquisa foi compreender o que houve em comum entre eles, para que fizessem uma parceria tão incomum e especial, além do outro, que foi muito prazeroso, o de investigar a relação criativa entre o cenógrafo-figurinista-artista gráfico e o autor-diretor-encenador.

“Falando a gente separa o cenógrafo, o arquiteto, o pintor, mas esses vários Flávios são inseparáveis, são um só” (informação verbal)⁴. Procurei também estabelecer relações com esses “vários Flávios”, em verdade, compreender a fagulha de criação e a intenção que está por trás do visual, que é o produto final, e refazer essa trajetória. Sobretudo, procurei investigar os caminhos entre as ideias iniciais e sua execução e resultado final em cena, de forma que seja possível contemplar também essa “arqueologia da criação”(SALLES, 1998, p. 13) através das obras encenadas, mas também nas obras plásticas e nos textos. O mesmo ocorre com estudos sobre Fauzi Arap. Tive acesso a quase todos os seus textos teatrais, são eles: *Pano de Boca*, de 1973; *Um Ponto de Luz*, de 1974; *O Amor do Não*, de 1977; *Mocinhos Bandidos*, de 1979; *Quase 84*, de 1983; *Fora do Mundo*, de 1987; *Risco e Paixão*, de 1988; *Às Margens da Ipiranga*, de 1988; *Chega de História*, de 1990; *Retrato Falado*, de 1993; *Maloca*, de 2000; *Mata no Peito e Chuta*, de 2000; *O Mundo é um Moinho*, de 2001; *Chorinho*, de 2007; *Doutor, Eu Quero Alta*, de 2007; *Coisa de Louco*, de 2011; *A Graça do Fim*, de 2013 e *Monstros Sagrados*, sem data. Examinei ainda os textos não dramáticos: *Iniciação para o Ator* e *Sobre a Loucura*, ambos sem data. A leitura e estudo desses textos foi de extrema importância para a observação e compreensão do olhar do autor, que me guiou por meio de sua própria experiência e expressão universal para o encontro com o “fáuzico” – termo cunhado por Érika Bodstein para designar sincronicidades e relações entre a vida e a arte, que permeiam toda a obra de Fauzi Arap e, para além disso, as vidas e obras daqueles que verdadeiramente dedicam sua existência à arte.

⁴ Sérgio Ferro em depoimento para a Ocupação Flávio Império, em 2011.

Julgo que a única maneira de se aproximar da obra de um artista-criador, seja levar em consideração suas crenças, seus princípios. Segundo Arap, cada homem acaba cercado pelo que acredita, ele é senhor absoluto do que cria (1998); dessa forma, fundei as bases deste trabalho partindo do pressuposto do teatro como arte iniciática, como também era para Augusto Boal – parceiro de trabalho e iniciador de ambos, Flávio e Fauzi.

Trinta e nove anos separam a estreia de *Pano de Boca* do presente estudo e, por isso, peço passagem a *Chronos* para romper as barreiras temporais e me cercar das crenças e, consequentemente, das criações de Império e Arap. Outra maneira que encontrei no sentido de transpor a distância temporal que me separa da montagem de 1976 foi realizar entrevistas com artistas envolvidos diretamente com o espetáculo e com pessoas que trabalharam e/ou conviveram com Flávio e Fauzi.

O corpus desta pesquisa, inicialmente, abrangia a parceria completa dos dois, ou seja, as peças teatrais *Pano de Boca* e *Um Ponto de Luz*, de autoria e direção de Fauzi, realizadas em 1976 e 1977, com cenografia e figurinos de Flávio, além dos espetáculos musicais de Maria Bethânia: *Rosa dos Ventos: o show encantado*, de 1971, *A Cena Muda*, de 1974, *Pássaro da Manhã*, de 1977, *Maria Bethânia*, de 1979, e *Estranha Forma de Vida*, realizado em 1981. A tarefa, no entanto, seria excessiva para a duração apropriada de um mestrado. Desse modo, os estudos se concentram em *Pano de Boca*, um espetáculo “Arap-Império”, como descrito no cartaz da peça, e que, portanto, pode ser considerado como uma síntese da profícua união de artes e saberes dada entre os dois artistas estudados.

O título *Lugar (In)comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca*, surgiu após a leitura do texto poético que serve de epígrafe a esta introdução, redigido por Império, em que ele discorre sobre seu trabalho ao lado de Fauzi Arap e Maria Bethânia. Ao final, ele revela e reafirma que a referida parceria de trabalho se deu na esfera do ideal. O lugar comum dos três, segundo Império, é a alma. À primeira vista, “lugar comum” poderia remeter à monotonia, por isso o acréscimo do prefixo de negação “in”, que simultaneamente repulsa a estagnação e alude ao lugar “em comum” citado pelo autor. Fauzi, em um poema escrito para homenagear Flávio em 1983, por ocasião da exposição *Rever Espaços*, organizada pelo cenógrafo, cita também o “lugar comum” como o encantamento pelas criações de Império. A terceira justificativa para a escolha é fazer homenagem ao modo criativo de Fauzi Arap nomear suas obras, sempre com, no mínimo, um sentido expresso e outro oculto que se desvenda aos poucos, como é o caso de *Pano de Boca: um concerto de Theatro*.

Três capítulos compõem a presente dissertação, divididos como os atos de uma peça: “Prólogo”, “Primeiro Ato”, e “Segundo Ato”. A importância do resgate de *Mnemosyne*⁵ (BODSTEIN, 2013), tão fundamental quanto a obra em si, especialmente tratando-se das artes cênicas, já que, “o teatro é feito no vento, todos os dias se destrói, todos os dias se cria” (ARARIPE, 1970), é o critério que guia o primeiro capítulo. No “panorama histórico”, abordamos “o fio que está ligado ao epicentro do trabalho” (informação verbal)⁶, contextualizando as trajetórias de Flávio e Fauzi na história do teatro brasileiro. As subdivisões do capítulo são cronológicas e tomam de empréstimo a canção “O tempo e o rio” de Edu Lobo, que serviu a Fauzi Arap em *Rosa dos Ventos* como o fio narrativo, permeando todo o roteiro do espetáculo, unindo todas as partes. A primeira parte do capítulo, “O tempo é como um rio”, trata do nascimento dos artistas até o ano de 1963, anterior ao Golpe Militar. Entre o Golpe e o Ato Institucional número 5, promulgado em dezembro de 1968, situamos a segunda parte, “Passa o vento e o desespero”, e de 1969 em diante, a terceira, fundamentada na certeza e na esperança de que “todo tempo há de passar”. Ao final do capítulo, há uma linha do tempo, colocada como uma bandeira na tentativa de “estabelecer relações” já que “vivemos uma época de grande fragmentação”. (informação verbal)⁷.

Para o subtítulo dos capítulos 2 e 3, optei por usar um trecho do texto de Flávio e outro do texto de Fauzi sobre a parceria que deram origem, como citado acima, ao título da pesquisa: “estar encantado, lugar comum” e “um lugar comum: ‘a alma’”. No segundo capítulo, está a análise de *Pano de Boca*, com a descrição do texto, a análise elemental das personagens, as influências e a criação visual de Flávio. O “Segundo Ato”, no terceiro capítulo, discorre sobre a iluminação da peça em contraponto com a iluminação de cada personagem e sobre a presença da loucura em uma peça sobre o próprio teatro, configurando então uma dupla metalinguagem, uma vez que a loucura pertence aos domínios do deus Dionísio, deus do teatro.

O maior desafio do projeto é dar conta de contemplar a realização de dois notáveis homens de teatro, levando a uma verdadeira imersão em seus universos tão particulares. Suas criações são sempre carregadas de símbolos e frequentemente refletem não só sobre a sua arte, mas fundamentalmente sobre o papel do artista. São nítidas as características da vida pessoal inseridas no trabalho de ambos. Flávio Império, em um de seus cadernos, escreveu o que

⁵ *Memória*, titânida, filha de *Gaia* (Terra) e *Urano* (Céu). De sua relação com *Zeus*, gerou as nove *Musas* (VERNANT, 2000).

⁶ Profa. Dra. Maria Sílvia Betti na banca de qualificação.

⁷ Profa. Dra. Maria Sílvia Betti na já referida banca de qualificação.

consideramos ser a mais sincera explicação de sua obra: a capacidade de aprender e se reinventar.

O teatro me ensinou a vida;
a arquitetura o espaço,
o ensino a sinceridade,
a pintura a solidão.

1

PRÓLOGO: PANORAMA HISTÓRICO



Figura 2 - Auto retrato de Flávio Império e desenho de Fauzi Arap por Império. O retrato do diretor está no programa do espetáculo *Um Ponto de Luz*, de 1977. Acervo Flávio Império.

1.1 “O TEMPO É COMO UM RIO”⁸ [ATÉ 1963]

Flávio Império nasceu em São Paulo, em 1935, e iniciou sua carreira no período em que cursava o científico no Colégio Presidente Roosevelt, como assistente de Jairo Arco e Flexa na montagem de uma encenação para a formatura. Em 1956, começou a trabalhar como diretor, cenógrafo e figurinista do grupo de alunos do Teatro da Comunidade Cristo Operário e montou o espetáculo *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, também autora de *O Rapto das Cebolinhas* e *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, textos que encenou no ano seguinte, a convite de Maria Thereza Vargas, diretora do grupo de teatro amador da mesma comunidade. O teatro esteve presente em sua vida desde cedo:

Comecei brincar de teatro aos 5, 6 anos, no quintal da casa dos meus pais: cobertores presos ao varal por pregadores e muita roupa de papel de seda. Minha irmã e eu éramos os atuantes e minha empregada, Eunice – nossa idealizadora e realizadora mais animada. As cadeiras da casa serviam de plateia mais as janelas dos vizinhos em frente. A coxia eram outros cobertores ou lençóis presos a outros varais. Cantava, representava e dançava. Depois das festas das escolas onde cantei, recitei, toquei piano e dancei. Depois só vim mexer com esse material aos 20 anos quando estudava na FAU. Era teatro com crianças numa comunidade operária de um frei Dominicano, o Frei João Batista da Comunidade de trabalho Cristo Operário na Estrada do Vergueiro, em torno de uma capelinha branca pintada pelo Volpi. (IMPÉRIO⁹)

Ainda no grupo de teatro amador, entre 1958 e 1959, Flávio encenou *Os Irmãos das Almas*, *O Judas em Sábado de Aleluia* e *Quem casa quer casa* de Martins Penna, esta em parceria com Maria Thereza Vargas, e com ela fez também *Humulus, o Mudo*, de Jean Anouilh e *Natal no Circo*, texto seu. A primeira aproximação com o Teatro de Arena foi para a realização do desenho gráfico do programa e cenografia dos espetáculos *A Falecida Senhora sua Mãe* e *O Casal de Velhos* (Figura 3), em parceria com Luis Kupfer, dirigidos por José Renato. No ano seguinte, criou o programa do espetáculo de estreia de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, dramaturgo saído do Seminário de Dramaturgia de São Paulo, *Chapetuba Futebol Clube* (Figura 4), e cenografia e figurino para a peça *Gente como a Gente*, de Roberto Freire, com direção de Augusto Boal.

⁸ As subdivisões do capítulo 1 são feitas com base na música “O tempo e o rio”, de Edu Lobo, em referência direta ao espetáculo *Rosa dos Ventos: o show encantado*, realizado em 1971, marca da primeira parceria entre Fauzi Arap, Flávio Império e Maria Bethânia. O show era todo permeado por trechos da música de Edu Lobo, qual rio, que seguia unindo todas as partes.

⁹ Disponível em <http://flavioimperio.com.br/projeto/510007>.

As figuras que ilustram o programa de *A Falecida Senhora sua Mãe* são compostas principalmente por formas geométricas rígidas, de uma ou duas cores chapadas, que contrastam com linhas fortes, simples e de pesos diferenciados, que produzem efeito de luz e sombra. O desenho gráfico para o espetáculo de Vianninha é composto por colagem. As tiras que formam a nova imagem transmitem a sensação de movimento, agilidade e extensão da própria ilustração, em sintonia com a temática da peça.



Figura 3 - Desenho de Flávio Império para a capa do programa de “A falecida senhora sua mãe” e “O casal de velhos” do Teatro de Arena. Acervo Flávio Império.



Figura 4 - Capa do programa de “Chapetuba Futebol Clube”, primeira peça de Vianninha. Flávio Império fez as artes gráficas do espetáculo. Acervo Flávio Império.

Fauzi Arap nasceu em 1938 na cidade de São Paulo. Ingressou na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo no mesmo ano em que Flávio Império iniciou o curso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da mesma instituição, na qual estudaram, portanto, durante o mesmo período (1956 – 1961), ainda que só viessem a se conhecer posteriormente. Em 1958, enquanto Flávio iniciava a parceria com o Teatro de Arena, “alguns alunos da Faculdade de Direito, do Centro Acadêmico XI de Agosto, organizaram uma ‘Oficina’ de teatro. Lá estavam: José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiros Telles e Amir Haddad; somando-se a eles a contribuição de um engenheiro da Escola Politécnica, Fauzi

Arap.” (VITOR, 2008, p. 1115). A primeira peça em que Fauzi trabalhou como ator foi *Geni no Pomar*, de Charles Thomas, com direção de José Celso Martinez Corrêa; em seguida, entrou em *A Incubadeira*, texto de José Celso com direção de Amir Haddad, para uma substituição de elenco.

Em 1960, Flávio Império criou a cenografia e os figurinos para *Morte e Vida Severina* (Figura 5), de João Cabral de Melo Neto, com produção do Teatro Experimental Cacilda Becker e direção de Clemente Portella. Eram projetadas imagens com fotografias e informações sobre a chegada de imigrantes sertanejos às cidades metropolitanas e as causas do êxodo, como uma espécie de premonição do que viria a ser abordado no antológico espetáculo *Opinião*, em 1964, que utilizava os procedimentos de distanciamento brechtianos, em uma tentativa de muito sucesso, filiando-se à viva tradição do teatro político. Maria Bethânia, substituindo Nara Leão em 1965, depois de cantar a arquifamosa “Carcará”, de João do Vale e Zé Cândido, uma das canções centrais do espetáculo, que evidencia a temática do sertão nordestino e concomitantemente revela os abusos da ave de rapina, carnívora, que “pega, mata e come” – e em nada difere do regime militar –, denunciou: “em 1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí! 15% da Bahia! 17% de Alagoas!” (*Opinião*, 1964). O espetáculo, resultado de criação coletiva, refletia pesquisas de seu tempo, como a encenação de *Morte e Vida Severina* de 1960, entre outras. A cenografia de Flávio Império, desde o início de sua carreira, apresentava caráter vanguardista; *Morte e Vida* foi um dos primeiros espetáculos com uso do recurso de projeção de slides em cena no Brasil.

Sobre *Morte e Vida Severina*, diz artista:

Morte e Vida foi feito tipo realismo de minha cabeça misturado com a cabeça de Bertolt Brecht. Era a vontade de fazer um teatro cuja estética não fosse fechada. Um teatro onde houvesse projeção de slides, imagens que elucidassem os fatos, puxando-os para nossa realidade cotidiana. Um documentário, enfim. Uma coisa sobre o Nordeste feita com afetividade racional e lógica da poesia de João Cabral, interpretada pela cabeça poética, racional e lógica do paulista. Logo, acho que tinha mais coisas do que o universo do autor. O cara de teatro daquele tempo, 1960, achava que a cabeça de quem faz tinha direito de existência. Então se mostrava, adorava um certo exibicionismo, semelhante ao professor universitário que gosta de mostrar tudo o que sabe. Vaidade do saber, toda consumida nos anos 60, graças a Deus. O espetáculo, portanto, tinha muito de documentário informativo, como projeções de slides contendo dados sobre a imigração, sobre a chegada dos nordestinos à Estação do Norte etc. O Nordeste para a cabeça do paulista era uma tragédia nacional, uma chaga. O resto do corpo nos parecia sadio. Hoje, que somos a maior cidade nordestina, sabemos que o país todo é uma chaga, mas nem por isso existe morte. (IMPÉRIO, 1975)

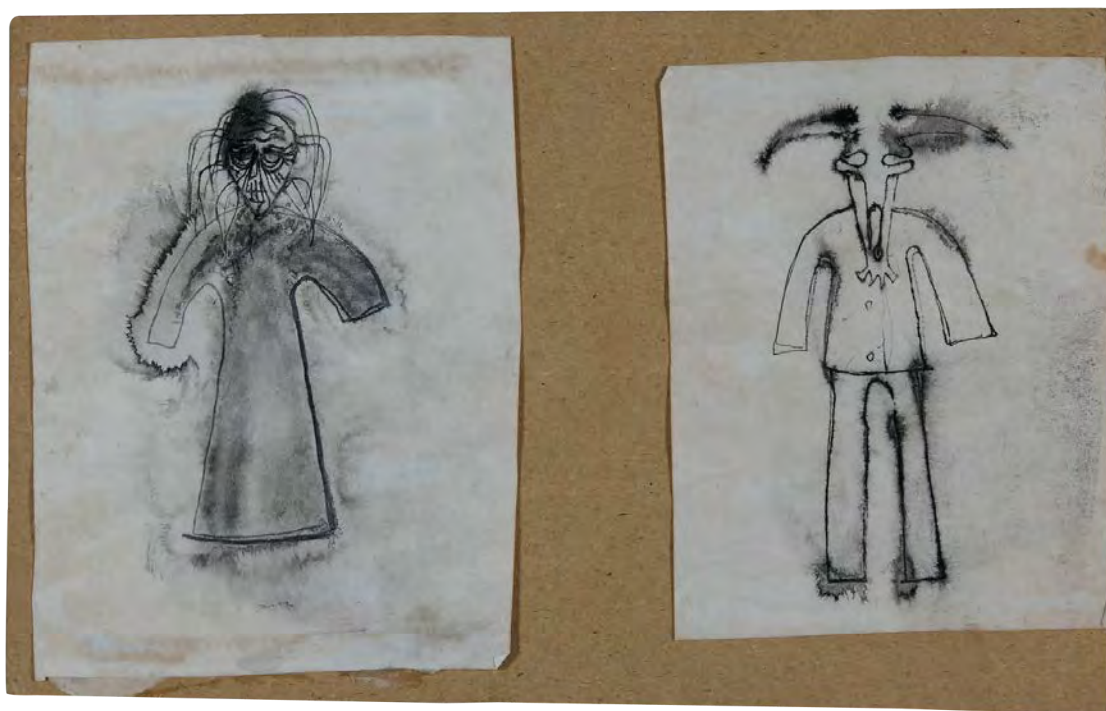


Figura 5 – Croquis de Flávio Império para a criação de figurinos do espetáculo *Morte e Vida Severina* em 1960. Acervo Flávio Império.

Em 1959, ainda aluno da FAU, Flávio ingressou como estagiário no escritório do arquiteto Joaquim Guedes, com quem trabalhou no projeto da Igreja da Vila Madalena. Guedes, em 1961, foi o responsável pelo projeto do Teatro Oficina, situado na Rua Jaceguai, 520, que inaugurou com *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets, com direção de José Celso, espetáculo em que Fauzi Arap atuou. De acordo com Décio de Almeida Prado, “José Celso Martinez Corrêa estreia na direção como um mestre, suficientemente seguro de seus defeitos para não abusar de nenhum deles” (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 327).

A primeira peça de Fauzi Arap no Arena, sob direção de Augusto Boal, foi *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, em 1960, espetáculo determinante em sua carreira como ator e, posteriormente, como diretor. Ele afirma:

Meu encontro com Augusto Boal, em 1960, foi fundamental para que eu me descobrisse um ator. Eu fazia parte do grupo Oficina, que ainda era amador, e tivera, pouco antes, uma experiência infeliz dentro do grupo, que havia me levado a duvidar de meu talento e a questionar se seria mesmo esse meu caminho. Todos ambicionávamos a profissionalização, mas meu insucesso particular me amargurara e me pusera em crise. De repente, num passe de mágica, nas mãos de Boal, eu acabei me revelando uma grande promessa. [...] Sua forma de dirigir na época era capaz de despertar com delicadeza, a iniciativa e a criatividade de cada ator, sem violência, e de mobilizar em cada um aquilo que ele tinha de melhor. (ARAP, 1998, p. 59)

Em diversos momentos Arap cita Augusto Boal como o responsável por apresentar a ele o teatro como uma arte iniciática, como a possibilidade de “despertar”. No início dos anos 1960, as trajetórias de Fauzi e Flávio foram inversas, já que o primeiro começou no Oficina e passou para o Arena e o segundo fez o contrário, mas ambos tinham trânsito livre entre as companhias e foi nesse período que se conheceram.

Flávio, no último ano da FAU/USP, projetou a residência de Simon Fausto, construída em Ubatuba, litoral de São Paulo, e representou a sua faculdade no Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, na VI Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, ao lado de Júlio Barone, Rodrigo Lefèvre, Sérgio de Souza Lima, Sérgio Ferro, Geraldo Gomes Serra e Wanda W. de Souza e Silva. Posteriormente Flávio, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre formaram o grupo Arquitetura Nova.

No ano de 1961, Flávio criou cenografia e figurinos para dois espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo, ambos dirigidos por Augusto Boal: *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio, e *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis. No mesmo ano, Fauzi Arap atuou no espetáculo, *José, do Parto à Sepultura*, de Augusto Boal, com direção de Antônio Abujamra, no Teatro Oficina. No programa do espetáculo (Figura 6), ao lado da fotografia de Fauzi Arap, vemos:

um ator é um ator é um ator é um... mas fauzi arap pra nós da oficina é mais um personagem... quando a gente diz ele não gosta... mas tal a identidade com os tipos que representa que deixa de existir ator desde os ensaios... foi assim em fogo frio, incubadeira e no seu feinschreiber de nossa vida impressa em dólar... é também engenheiro e está conosco desde o início nosso. Fauzi Arap.

É interessante notar a distinção e a repetição de ator e personagem, aspecto que será insistentemente abordado por Fauzi Arap nos textos dramáticos de sua autoria. A dúvida de se quem está em cena é o ator ou a personagem é pertinente e revela a potência do grande ator que é Fauzi Arap, um homem de teatro, que conhece o palco por todas as suas faces; “um ator é um ator é um ator...” que entende da cena por todos os seus vieses, pelo “avesso, do avesso, do avesso, do avesso”¹⁰, o que significa ser ator, ser personagem, ser persona e, com isso tudo, ser um só. O ator, idealmente, despe-se de si ao emprestar seu corpo como suporte para que viva a personagem. Descobrimos, então, que Fauzi Arap deixava de existir enquanto persona para existir inteiro enquanto pessoa e, em seu caso, como ator, desde os ensaios, para estar em cena, entregue. Fauzi Arap deixou de atuar no auge do sucesso, principalmente por seu

¹⁰ Trecho de “Sampa”, icônica música de Caetano Veloso.

posicionamento firme em não ser “garoto-propaganda de si mesmo”¹¹ – na total contramão do que está em voga atualmente – para se tornar diretor e autor. Quantos atores, no auge do sucesso, interrompem a carreira? No mesmo ano, 1960, Arap, pela primeira vez, trabalhou como diretor em *O Balanço*, criação coletiva de um grupo do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.



Figura 6 – Programa do espetáculo “José, do parto à sepultura”, de Augusto Boal. Página com fotografias e breve texto sobre cada um dos atores. Acervo Flávio Império.

Fauzi e Flávio terminaram suas graduações na USP no ano de 1961. Em 1962, Flávio assumiu a disciplina de Comunicação Visual na FAU. No Teatro de Arena, criou cenografia, figurinos e artes gráficas para *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, com direção de José Renato, e trabalhou na equipe de produção e criação de artes gráficas para *A Mandrágora*, de Maquiavel, com direção de Augusto Boal e Fauzi Arap no elenco. Foi a primeira vez que trabalharam juntos na mesma produção, ainda que não nas funções mais exercidas em suas carreiras, que analisamos ao longo da presente dissertação – Flávio como cenógrafo e figurinista e Fauzi

¹¹ Fauzi Arap em entrevista à revista Istoé. Fauzi Arap: aprendiz de feiticeiro. 7 de abril de 1999.

como autor e diretor.

Flávio criou ainda cenografia e figurino de dois espetáculos para o Teatro Oficina: *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, com direção de Augusto Boal, que lhe rendeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo de “Melhor Cenógrafo”, e *Todo Anjo é Terrível*, de Ketti Frings, com direção de José Celso Martinez Corrêa, no qual trabalhou em parceria com Rodrigo Lefèvre.

Flávio Império continuou desenvolvendo seu ofício de professor na FAU até 1977 e assumiu também a cadeira de cenografia da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), onde ministrou aulas de 1963 a 1966. Na EAD, sob direção de Alfredo Mesquita, criou a cenografia para o espetáculo *Os Construtores de Império ou o Schmürz*, de Boris Vian. Em sua parceria com o Teatro de Arena, fez, em 1963, a cenografia e os figurinos para *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, dirigido por Augusto Boal, e as artes gráficas de *O Noviço*, de Martins Penna.

Em 1963, Fauzi Arap participou da conhecida montagem de *Pequenos Burgueses*, texto de Gorki encenado pelo Oficina. Fernando Peixoto discorre a respeito do processo de montagem, de sua atuação e da discussão política fecundada, ultrapassando a censura prévia ao teatro, promovida pelo Departamento de Divisões Públicas do Estado de São Paulo, anterior ao golpe militar:

Se a ênfase do Arena era a dramaturgia, no Oficina era a encenação. Na peça *Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, encenada em 1963, nossa preocupação não era discutir a revolução soviética, mas a necessidade de uma transformação social no nosso país. Tínhamos no elenco o russo Eugênio Kusnet, figura essencial e que nos recomendou a peça. [...] Foi um momento decisivo para o teatro Oficina. A peça teve uma repercussão de público e de crítica muito grande. [...] Era sobre uma luta operária. O Piotr era um pequeno burguês, ligado à família e Nil é o operário e revolucionário, participante do movimento operário. A peça passou bem pela censura. Conseguimos montar na época várias peças com uma discussão política muito forte. (PEIXOTO, 2009, p. 58)

O fato de Império e Arap participarem de grupos engajados e ativos social e politicamente foi determinante nas obras e escolhas profissionais e de vida que vieram a seguir. Ainda que muitas vezes a mudança esteja distante, a busca pelo teatro nacional, com diretores brasileiros, e o desejo de transformação social são dados muito relevantes para a compreensão e para traçar os parâmetros de compreensão da dimensão da obra de Flávio e Fauzi no teatro brasileiro e dessa parceria tão harmônica quanto frutífera, que teve início pouco tempo depois. Durante a temporada de *A Mandrágora*, em 1963, Fauzi Arap foi levado por uma amiga, atriz, a conhecer o consultório do Doutor Murilo Pereira Gomes, pioneiro no uso da dietilamida do

ácido lisérgico (LSD), com potenciais terapêuticos, no Brasil. A experiência com o ácido lisérgico surtiu efeitos potencializadores sobre a personalidade do diretor, que descreve as descobertas feitas a partir das sessões com Dr. Murilo como um verdadeiro e profundo mergulho em si mesmo, a descoberta de questões existenciais e expansão da consciência. Em diversos momentos, Fauzi compara o uso do LSD com a psicanálise e, a partir daí, desenvolve ainda mais seus estudos da obra de Jung e de astrologia. Após algumas sessões, Arap descreve a possibilidade de acesso a áreas de domínio do inconsciente que vieram à tona durante o processo.

Céu ou inferno, o LSD evidencia a natureza subjetiva de nossa viagem. No fundo, a ética do viajante acaba refletida na experiência. Ninguém escapa de si mesmo através de uma viagem lisérgica. E até por isso existe vício. O desejo de repetir a experiência, quando acontece, é mais um anseio natural por completá-la ou aprofundá-la, o mesmo desejo que leva alguns a estenderem suas sessões de análise por oito ou dez anos. [...] Pessoalmente, já disse, não sei qual seria o meu destino, se não tivesse encontrado o LSD como veículo de uma autodescoberta. Estou convencido de que desde sempre, mesmo antes de meu primeiro encontro com Dr. Murilo, a natureza das relações de minha consciência com o meu corpo sempre foi estranha. O teatro é que me trouxe uma forma de contemporizar com essa condição, valendo-me dela como profissão. (ARAP, 1998, p. 271)

1.2 “PASSA O VENTO E O DESESPERO”¹² [DE 1964 A 1968]

No dia 1º de abril de 1964 o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíam completamente o que seria o futuro teatro. (MICHALSKI, 1985, p. 16)

O ano de 1964 é um terrível marco na história política, social e artística do Brasil, uma mancha que tingiu de horror e sangue o caminho do país e marcou em definitivo a vida dos artistas, especialmente daqueles que estavam em atividade no período e que sofreram na pele, de maneira mais imediata, a força bruta da repressão. Em abril de 1964, foi instituído o Golpe Militar. Entre a Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade, realizada em São Paulo, a 19 de março de 1964, e a tomada de posse da Presidência da República pelo General Castelo Branco, em 15 de abril de 1964, houve menos de um mês.

Poucos meses antes do golpe, Flávio Império fez a cenografia e os figurinos do espetáculo *O Filho do Cão*, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigido por José Renato. A peça, com temática nordestina, aborda personagens populares da mitologia regional e as dificuldades vividas pelo

¹² Vide nota 1.

povo. Em maio de 1964, um mês após o golpe, Fauzi Arap atuou, sob direção de Antônio Abujamra, em *A Pena e a Lei*” de Ariano Suassuna, que também utilizou recursos e personagens do Nordeste, no entanto, com abordagem diversa da escolhida por Guarnieri na dramaturgia do espetáculo realizado por Flávio. Ainda no mesmo ano, Fauzi atuou também em *O Inoportuno*, de Harold Pinter, com o mesmo diretor.

No ano do Golpe, Flávio criou a cenografia de uma peça de Arthur Miller, *Depois da Queda* (Figuras 7 e 8), no Teatro Popular de Arte de Maria Della Costa, dirigido por Flávio Rangel. O texto, segundo Michalski, é um “angustiado exame de consciência do autor, disfarçado por trás do protagonista Quentin, mas com traços nitidamente autobiográficos, nos quais se inclui o seu atormentado casamento com Marilyn Monroe” (1985, p. 18). Sobre a criação cenográfica, em depoimento dado a Fernanda Perracini Milani, Império explica:

Imaginei que *Depois da Queda* de Arthur Miller poderia ter um espaço em perspectiva quase renascentista onde o homem se colocasse como centro do universo. Toda a estrutura espacial era convergente e perspéctica para um eixo onde o personagem Quentin/Arthur Miller se colocava como elemento de ligação narrativa entre os vários flashes. Todos os planos de piso eram rampas convergentes. Todos os traneis laterais eram lâminas convergentes. A luz cortava os vários “lugares da ação” ampliados por imagens que surgiram iluminadas por trás dos painéis. (1975a)



Figura 7 – Fotografia de cena de “Depois da Queda”. Acervo Flávio Império.

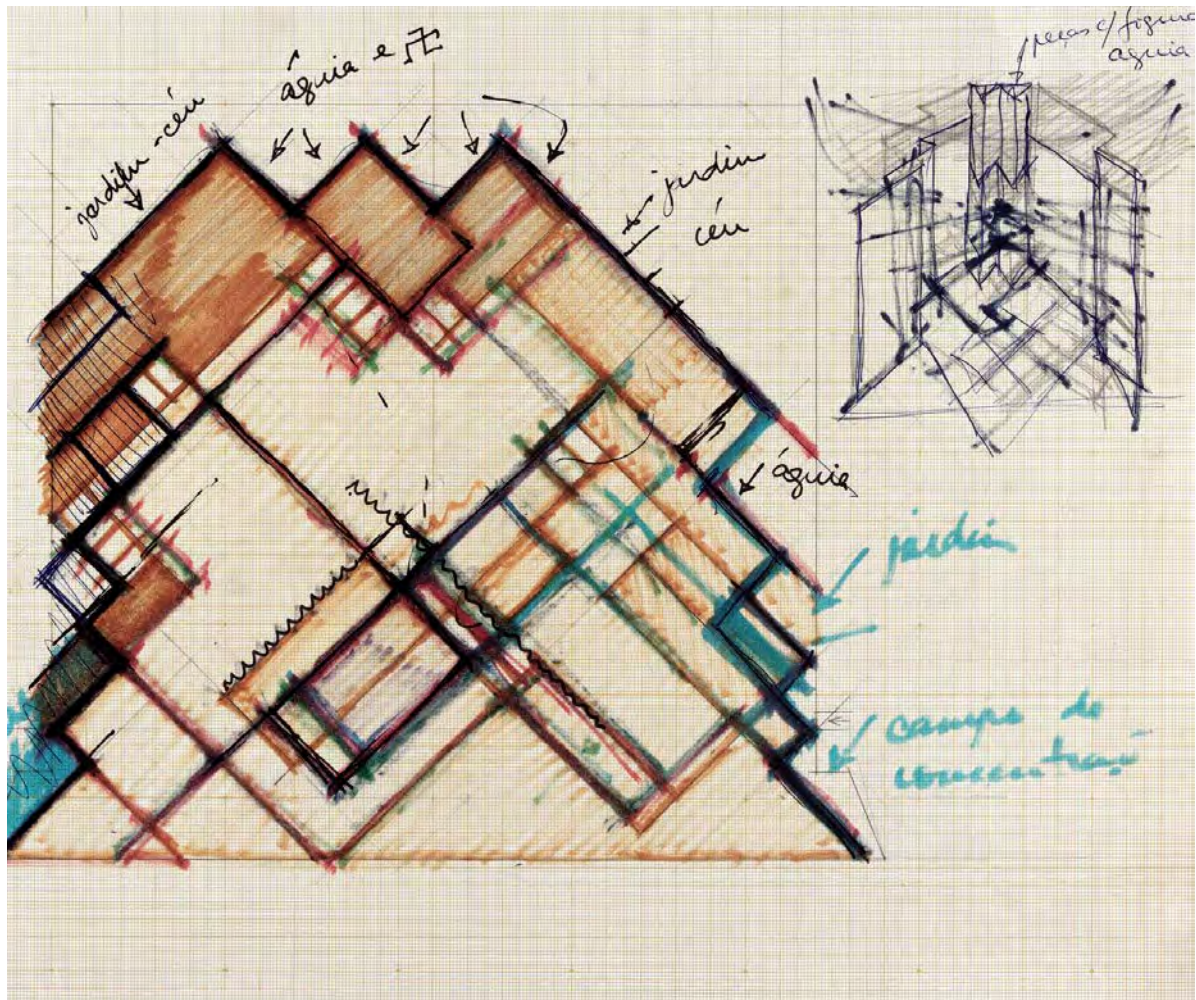


Figura 8 - Croqui de cenografia com indicações de planos. Acervo Flávio Império.

As desafiadoras indicações do texto são de “cena vazia, sem o mobiliário convencional, nem paredes, nem limites fixos” (*Depois da Queda*), e as estruturas convergentes, colocadas em cena por Flávio, reforçam exatamente a distinção entre os planos da consciência do autor, sem, no entanto, limitá-la. Possivelmente influenciado pelo simbolismo de Craig, o projeto para *Depois da Queda* é mais um exemplo da notável capacidade inventiva de Flávio, citado por Sérgio Ferro¹³ como um gênio criativo especialmente pela sugestão de soluções para problemas (2011).

Em 1964, devido ao Golpe, algumas montagens surgiram, compondo as “fortes trincheiras teatrais contra o regime militar” (MICHALSKI, 1985, p. 21), e *Andorra* foi uma dessas peças. O texto de Max Frisch, com direção de José Celso Martinez Corrêa, teve figurinos e cenografia de Flávio Império e contou também com Fauzi Arap no elenco. Flávio ganhou, naquele ano, os prêmios SACI, Governador do Estado e APCT, de melhores cenografia e figurino. As circunstâncias fizeram da montagem uma poderosa tomada de posição contra o

¹³ Sérgio Ferro em depoimento verbal para a “Ocupação Flávio Império”, realizada em São Paulo, no Itaú Cultural em 2011.

governo. Fernando Peixoto explica as condições e a decisão de montar o texto da seguinte forma:

Quando aconteceu o golpe de 64, a Miriam Mehler, que era uma das atrizes do grupo de origem judia, havia comprado os direitos de um texto de Max Frisch, *Andorra*, sobre a perseguição dos judeus no nazismo. Ela queria montar a peça e levou-a ao teatro para leitura. Acharmos muito interessante, eu, Zé Celso e o Renato Borghi. Mas pensamos que como não havia perseguição de judeu no Brasil, não tinha sentido montar a peça. Poucos dias depois acontece o golpe militar. Tivemos que fechar o teatro correndo, fomos para um lugar no interior, que a Célia Helena nos conseguiu para ficarmos escondidos. Mas quase que imediatamente revimos nossas posições e dizíamos a mesma coisa: temos que montar *Andorra* quando voltarmos a São Paulo. Porque o tema central não era mais a perseguição aos judeus, mas a perseguição. Se o assunto era judeus, o público entenderia a mensagem. Quando ensaiamos, passamos pela censura e conseguimos estreiar a peça, com uma ênfase muito grande sobre os judeus para os censores. Fizemos na época o seguinte anúncio para os jornais: *Andorra*, de Max Frisch, *judeu igual a qualquer bode expiatório*. Queríamos que o espectador fizesse uma leitura sobre a realidade brasileira, onde naquele momento havia uma parte da sociedade sendo perseguida. (PEIXOTO, 2009, p. 62-64)

Flávio Império discorre também a respeito de suas criações e dos códigos utilizados em cena na criação da cenografia e dos figurinos.

Andorra, montada no Teatro Oficina, em 1964, na arena anterior ao incêndio, teve uma estética especial. Veio depois de *Pequenos Burgueses*, uma montagem perfeita em todos os sentidos. Como realizar uma nova montagem no mesmo nível? Mas Zé Celso insistiu e fizemos outra, com a mesma afinação, mas com outra estética, completamente diferente. [...] A limpeza do tratamento espacial era extraída do conteúdo básico do texto. E praticamente existiam duas não cores: o branco e o preto. As variações eram muito sutis: vários brancos e vários pretos. Essa linguagem dualista e quase maniqueísta dos elementos visuais estabelecia os polos opostos da construção do drama. Branco era a cor de Andorra. Preto era a dos invasores. O marrom e o azul eram as cores das personagens com as quais os personagens centrais criavam maior empatia com a plateia, Andorra e os invasores eram um museu de cera cujos valores eram inumanos e absolutos.

O branco e o preto eram o preconceito – o marrom e o azul eram os homens no seu universo complexo e incoerente que esbarravam, por todos os lados, com o bloqueio dos preconceitos – tanto brancos como pretos.

Andorra foi uma experiência de teatro realista muito próxima do teatro épico. Foi montado em seguida de *Pequenos Burgueses* pela mesma equipe e com a mesma direção. A abertura épica de *Andorra* foi desembocar depois em *Os Inimigos*, feita sobre os mesmos princípios, e também em *O Rei da Vela* cuja estrutura dramática permitiu um rompimento, agora estrutural, com o drama realista e incorporou-se ao teatro brasileiro como a primeira grande experiência, dos anos 60, sobre a estrutura narrativa aberta, talvez, indo mais além dos esquemas usados pelo próprio Brecht no Berliner Ensemble, incorporando várias “formas” da linguagem brasileira - carnaval, musical, Chacrinha etc. (IMPÉRIO In KATZ, 1999, p. 89)

No cartaz de *Andorra* (Figura 9), há uma fotografia de cena de Miriam Mehler e Renato Borghi, acudados na parede com as mãos acusatórias apontadas. Na colagem feita por Flávio (Figura 10), há a “convocação”: “Andorra precisa de você”, com o dedo apontado, em clara referência à personagem norte-americana que convocava os jovens ao exército, o Tio Sam,

que, no cartaz (Figura 11) tinha a mesma mão com o dedo apontado, e os dizeres “*I want YOU for U.S. Army*”. A alusão feita pelo artista brasileiro indica, portanto, nítida crítica política ao imperialismo norte-americano, que financiou, apoiou e promoveu o Golpe Militar no Brasil.

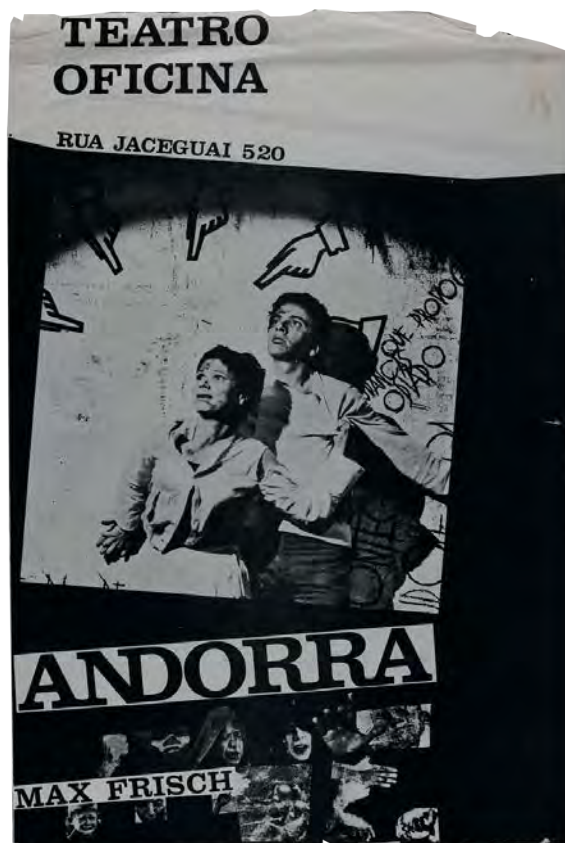


Figura 9 - Cartaz de “*Andorra*”, com Miriam Mehler e Renato Borghi em cena. Acervo Flávio Império



Figura 10 - Colagem de cartaz, criado por Flávio Império para o espetáculo *Andorra*. Acervo Flávio Império.

Figura 11 - Cartaz de 1917, desenhado por James Flagg, com a personagem Tio Sam e as cores da bandeira norte-americana recrutando os homens para o exército.

Sobre o trabalho como ator, Fauzi afirma que, tanto em *Pequenos Burgueses*, quanto em *Andorra*, tinha dificuldades de lidar com a direção de José Celso por não sentir o retorno da direção e, por isso, passou a se aprimorar continuamente de forma crítica:

Eu não tinha por parte do grupo, nem do diretor José Celso, nenhum retorno positivo do meu trabalho, e essa falta de confirmação me deixava desorientado. Aquilo me obrigou a uma busca contínua de aperfeiçoamento. Eu não desistia e lutava para sobreviver com dignidade, e dia a dia fui me aprimorando e aprendendo. Esse exercício continuado foi fazendo com que, sem que eu soubesse, começasse a nascer em mim o diretor. (ARAP, 1998, p. 63)

Em 1965, Flávio Império, que naquele momento criava relevos em gesso, criticou duramente o militarismo no texto “A pintura nova tem a cara do cotidiano”:

A pintura nova brasileira é filha da “pop”, mas sem dúvida a ovelha-negra. Usa sua linguagem e responde – aos murros e pés-do-ouvido, mostrando o reverso da moeda. Como aprendiz de feiticeiro aprende a linguagem da publicidade e mostra que o rei está nu. – como são valentes os “generals in general”, “motors eletric”, “and so on”.

U.S.A. ARMY NEEDS YOU!

But who needs USA Army?

Muita gente acha minha pintura agressiva. Será? Nos tempos que correm qualquer notícia de jornal é muito mais. Ou se lê muito pouco, ou existe uma crise generalizada de hipersensibilidade... (IMPÉRIO, 1965)

Para fechar o fatídico ano de 1964, em dezembro, estreou o show-protesto *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, em um primeiro momento com João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão, posteriormente substituída por Maria Bethânia, que se lançou profissionalmente em 13 de fevereiro de 1965, dando a ver sua “garganta rascante-metálica” (SALOMÃO, 2010). O espetáculo foi uma das mais contundentes respostas da classe artística à Censura, imposta pelo Golpe de 1964, e passou a ser símbolo de posicionamento político e questionamento sobre as condições do país e das classes populares, trazendo firmeza e mensagem clara de resistência, como nos mostra a canção-tema, em que se afirma que, ainda que se perca a integridade física, a moral estará preservada:

Podem me prender
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião¹⁴

A forma fragmentada de sobreposição de textos, poemas, depoimentos pessoais e música passou a ser muito utilizada a partir de então. “O Grupo Opinião, liderado por Oduvaldo

¹⁴ Letra-protesto de “Opinião” de Zé Ketí, de 1964.

Vianna Filho, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes, será o principal porta-bandeira carioca da luta pela liberdade do teatro” (MICHALSKI, 1985, p. 21).

A respeito dessa conjuntura, Maria Silvia Betti diz que

A realização de um trabalho teatral como expressão desejada de resistência a um regime autoritário está indissociavelmente ligada, no contexto brasileiro, ao show musical *Opinião*, que estreou em 11 de dezembro de 1964 no Rio de Janeiro. Entre essa data e o início do período da chamada “abertura democrática”, em 1979, grande parte dos espetáculos teatrais e da produção dramaturgical do país foi motivada pelo desejo de mobilizar os setores artísticos e a sociedade civil para uma ampla frente de oposição ao governo militar implantado com o golpe. (2013, p. 194)

Intercalados com as músicas, em uma tentativa de sucesso de aproximação do público e de explicitar a situação social e política do Brasil, vinham os depoimentos dos artistas.

No imediato pós-64, os artistas e intelectuais ligados ao PCB deram inicialmente o tom na produção artística. A preocupação com o caráter nacional e popular fez-se acompanhar da urgência da mobilização coletiva, da política de unidade no *front* cultural, tendo em vista a necessidade de lutar pela redemocratização do país. (FREDERICO apud BETTI, 2013, p. 196)

Arena Conta Zumbi foi um dos espetáculos mais marcantes de 1965, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com direção de Boal, música de Edu Lobo e cenografia e figurino de Flávio Império. O espetáculo musical, que suscitou dúvida a respeito de “conta” ou “canta”, como um trocadilho possível, inaugurou o chamado “Sistema Coringa”, desenvolvido por Boal (Teatro do Oprimido), em que todos os atores jogavam todas as personagens. É o primeiro espetáculo da série “Arena Conta”, seguido por *Arena Conta Tiradentes*, em 1967, também com cenografia e figurinos de Flávio Império, aqui com a diferença de que o “Sistema Coringa” vigorava para todas as personagens, exceto Tiradentes, o que configura o distanciamento das personagens, mas a “mitização do herói”. Três anos depois, em 1970, foi encenado *Arena Conta Bolívar*. Depois de *Opinião*, no mesmo ano de *Zumbi*, Augusto Boal dirigiu também *Arena Canta Bahia*, com Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Tom Zé, e *Tempo de Guerra*¹⁵, com Maria Bethânia e direção musical de Caetano Veloso.

Flávio Império aborda a temática regionalista que permeava as obras do Arena, no início de seu trabalho com o grupo, e cita também a oposição que se fazia entre o Arena e o TBC:

¹⁵ “Eu vivo num tempo de guerra/ Este é um tempo sem sol/ As florestas ainda crescem/ Os campos ainda são férteis/ As cidades ainda existem/ Os homens ainda respiram/ Mas o pão do sedento já foi comido/ A água do sedento alguém bebeu/ das chaminés das fabricas de munição sai fumaça [...]” Bertolt Brecht. O texto de Brecht serviu de mote ao espetáculo *Tempo de Guerra*, e fez parte também de *Arena Conta Zumbi*.

Restrito à convivência da minha classe social passei a integrar a equipe de trabalho do teatro de arena desde os tempos de Black-tie. Contestei durante o tempo todo. O realismo meio fotográfico que era a base do trabalho dos laboratórios de dramaturgia e interpretação. Criado nos corredores e salões dos Museus de São Paulo, Cinemateca e Bienais, nunca me conformei com um tom naturalista que permeava as pesquisas de linguagem daquele tempo, em oposição ao que se chamava “formalismo TBC”, importado diretamente dos palcos italianos pelos diretores também importados, bem como cenógrafos e até tecidos europeus. [...] O Arena queria ser popular, classe média, estudantes e se possível operário e camponês. Em excursão ao Nordeste fez muitos espetáculos em caminhões e em praças públicas e conchas acústicas. Augusto Boal procurava orientar todo o conteúdo formal à percepção mais simples e direta, sem nenhuma sofisticação de linguagem, com pouquíssimos recursos técnicos de espetáculos além do teatro e do trabalho realista do ator, cuidando de evitar sobrecargas de psicologismos e concentrando a análise e síntese ao debate de temas sociais. Um certo regionalismo era inevitável e fizemos muita coisa “nordestina”, “gaúcha”, “carioca”, “mineira” e “baiana”. (IMPÉRIO, 1975a)

As escolhas estéticas de Flávio para a criação no Teatro de Arena passavam por essas questões, principalmente com relação à democratização, ao conteúdo e à forma. No caso de *Arena Conta Zumbi*, Império explica sua criação:

No tempo do *Zumbi*, eu já estava mais afastado do Teatro de Arena de São Paulo. Já era *freelancer*. Mas nos mantínhamos sempre muito ligados. Eu não imaginava que iria fazer a cenografia do espetáculo, porque eles montaram o *Zumbi* de uma maneira completamente fechada. Trancaram o teatro, botaram uma cozinha lá dentro. Os músicos, os atores e o diretor entravam às duas horas da tarde e saíam meia-noite. Ficaram lá dentro até inventar o *Arena Conta Zumbi*. Quando eu cheguei, estava pronto. Eles me mostraram o espetáculo. Ainda estava cru, mas estava todo estruturado. E quando acabou, eu morri de rir. Falei: “Parece um bando de intelectuais, no tapete do pai, tomando uísque e conversando sobre o povo...” E a cenografia que eu fiz, foi exatamente essa. Conversando com o Boal, ele falou: – “Olha, é isso mesmo, você tem toda razão, faça”.

Mexi pouco com a estrutura do teatro, resolvi revestir o chão, de um tapete caro, de nylon e bem felpudo, inclusive brilhante, uma coisa cafona de turco rico. Era um tapete vermelho bem grande, que a gente ganhou, e forrou o piso inteiro. E era vermelho de propósito, como uma brincadeira. E a roupa de todos eles era uma roupa que a pequena burguesia usava para ir nas universidades: calça Lee, blusão e blusa de couro. Como eram sete atores/cantores peguei as cores do arco-íris e distribuí – cada um ficou com uma camiseta de uma cor – sobre as calças de brim branco. Então ficou essa idéia, a peça se passava como se fosse na sala de visita de uma família burguesa e rica contando a história do povo.

Zumbi tinha muito poucos elementos de cena. A música e a poesia tinham um caráter totalmente descritivo, elas contavam como eram as coisas e os próprios atores, na coreografia, criavam movimentos no espaço abstrato que ajudavam a descrever o lugar da ação, como quando faziam os gestos da ação de plantio.

Os atores passavam por todos os papéis, desde a aristocracia portuguesa até os negros fugidos. Era impossível você pensar em caracterizar cada personagem, eram muitos.

O *Arena Conta Tiradentes*, que acompanhei desde o início, também era bastante complicado, mas era formado por blocos de cenas que se passavam mais ou menos nos mesmos lugares. Havia como fazer um mínimo de caracterização de cada local. No *Arena Conta Zumbi* era impossível, os cortes eram muito rápidos. No *Tiradentes*, a partir das conversas que tivemos, o roteiro foi feito de uma maneira mais clara, no sentido de estruturar a história em blocos de ação, e também criar condições, ao

menos para entradas e saídas de elementos de figurino característicos de cada personagem. Foi nessa ocasião que Boal construiu a teoria da máscara, a qual não só era criada no corpo do ator, mas o corpo do ator se apoiava em um objeto ou acessório de figurino.

Arena Conta Zumbi foi muito bem recebido, porque era muito bonito, era simples, enxuto e lindíssimo. E como era muito moderna, aquela roupa, na época, todo mundo se sentia bem de ver, e nem percebia que eram eles mesmos. (IMPÉRIO, 1985)

Arena Conta Tiradentes foi o último trabalho de Império com o Teatro de Arena, aquele “espaço tão exíguo (em que) as técnicas vocais, corporais etc, podiam ficar reduzidas a um plano quase mínimo, onde sussurros e o movimentos de dedos eram imediatamente captados pela plateia” (IMPÉRIO, 1975a).

Fauzi Arap fez a primeira adaptação de um texto de Clarice Lispector para o teatro: em 10 de dezembro de 1965, estreou *Perto do Coração Selvagem*. Arap não apenas adaptou como dirigiu e atuou, ao lado de Glaucete Rocha, Dirce Migliaccio e José Wilker (Figura 12).



Figura 12 – Fauzi Arap, José Wilker, Glaucete Rocha, Clarice Lispector e Dirce Migliaccio durante os ensaios de “*Perto do Coração Selvagem*”. Fotografia de Carlos Moskovics.

O roteiro de Fauzi mesclava trechos do texto homônimo a fragmentos de *A Paixão Segundo G.H.* e *A Legião Estrangeira*. Amigo de Clarice e profundo conhecedor da sua obra, ele utilizou diversos trechos, inclusive de textos inéditos da escritora, nos show de Maria Bethânia que dirigiu, como é o caso de *Rosa dos Ventos: o show encantado*, de 1971, em que a cantora diz em cena o trecho final de *Água Viva*, obra que ainda não havia sido lançada à época.

Ainda no mesmo ano, em 1965, inspirados pelo antológico show *Opinião*, Jean Boghici e Ceres Franco idealizaram a exposição *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O evento, segundo Carlos Vergara, “era uma atitude política enquanto atitude artística. A ideia básica era opinar, e opinar tanto sobre arte quanto sobre política” (apud SALOMÃO, 2003, p. 58). Os artistas ligados ao teatro, à música e às artes plásticas se engajaram para criar obras memoráveis. Participaram da exposição: Flávio Império, Waldemar Cordeiro, Gerchman, Ivan Serpa entre outros, totalizando vinte e oito artistas.

Hélio Oiticica, na *Opinião 65* apresentou pela primeira vez os polêmicos e geniais trajesh-performances parangolés como elementos subversivos ao propor a ocupação do museu – que ainda era freqüentado quase exclusivamente pela elite artística da cidade – pelo povo das ruas, do samba, do morro e a inversão dos papéis na relação entre o espectador e a obra. A “asadelta para o êxtase”¹⁶, que coloca o participador¹⁷ no centro da obra, em posição não-contemplativa, foi proibida de entrar no museu com o cortejo composto por passistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Waly Salomão compara a chegada do cortejo ao museu a uma “congada feérica com suas tendas, estandartes e capas” (2003) e ainda ironiza sua “falta de boas maneiras”. Segundo Gerchmann, “foi a primeira vez que o povo entrou no museu, ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco” (apud SALOMÃO, 2003, p. 59). A proposta de Oiticica era apresentar a origem de sua obra e não apenas a obra de arte pronta, já que seu interesse pela dança e pelo ritmo se deu através do samba, especialmente por sua aproximação com a Mangueira.

Seguindo a mesma linha de acontecimentos, a 22ª Bienal Internacional de São Paulo, que aconteceu quase trinta anos depois, em 1994, tinha entre os brasileiros selecionados Oiticica e Lygia Clark, além de artistas internacionais que influenciaram a obra de ambos, como Piet Mondrian e Kazimir Malevich. O curador da obra de Hélio, Luciano Figueiredo, propôs, para a celebração dos trinta anos dos *Parangolés*, que houvesse uma performance com passistas e ritmistas de samba trajando as vigorosas capas-bandeiras-estandartes. Ao percorrer o edifício,

¹⁶ Expressão de Haroldo de Campos para definir os Parangolés.

¹⁷ Expressão de Hélio Oiticica, usada para designar os espectadores ativos.

adentrando as salas com outras obras e artistas, a performance foi interrompida de forma brusca, remetendo diretamente a 1965. Em uma das salas, ocorreu o inesperado: Wim Beeren, holandês, curador da obra de Malevich, protagonizou o “episódio paradigmático” (SALOMÃO, 2003). Assustado e com o dedo em riste gritava sem parar “Fora! Fora! Fora”, expulsando o cortejo oiticiquiano. É visível o paradoxo entre o que deveria ser habitual em eventos do gênero, uma Bienal de Arte Contemporânea, as exigências de determinadas obras e o que é efetivado pelas instituições museológicas e pelos empresários de arte, assim como é extremamente importante observar o paradiplomatismo da recusa vinda do improvável, justamente o curador de um artista que encabeçou movimentos artísticos de vanguarda. Nas duas situações, no entanto é notório o preconceito e as reações passionais provocadas pela obra, atingindo, justamente dessa maneira, o objetivo do artista, de suscitar posicionamento firme e “opinião”.

Dando continuidade ao engajamento iniciado no teatro com *Opinião*, no ano seguinte surgiu a exposição *Opinião 66* e, em 1967, a *Nova Objetividade Brasileira*, onde Flávio novamente expôs sua obra plástica e Oiticica apresentou sua obra de arte ambiental intitulada *Tropicália*, nome que viria mais tarde a compor também o título de um dos mais importantes movimentos musicais no Brasil, ao qual se juntaram nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rita Lee e os Mutantes, Gal Costa entre outros.

Flávio tomou parte também na exposição organizada a partir de uma série de debates liderados por Waldemar Cordeiro, *Proposta 65*, que contou com quarenta e oito expositores, entre eles: Abraham Palatnik, Geraldo de Barros, Mira Schendel, Sérgio Ferro e o próprio Waldemar Cordeiro. No ano seguinte, Flávio, realizou sua primeira mostra individual na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, e outra no Teatro de Arena, em São Paulo. No mesmo período fez a cenografia, com Luis Kupfer, de *Evocação de la Belle Epoque*, *A Falecida Senhora sua Mãe* e *Bal de Quat'z Arts* com direção e figurinos de Alfredo Mesquita, no Theatro Municipal de São Paulo, além da cenografia do show de Vinícius de Moraes, *Vinícius, Poesia e Canção*, dirigido por José Marques da Costa.

Então, Flávio fez a cenografia e o figurino do espetáculo *Os Inimigos*, de Gorki, com direção de José Celso. Em maio de 1966, o Teatro Oficina, com projeto do arquiteto Joaquim Guedes, pegou fogo. O espaço, que tinha um palco em forma de passarela no centro, com plateia dos dois lados, por isso chamado de palco “sanduíche”, foi reconstruído com novo projeto de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre (Figura 13).

Quinze anos depois daquela reforma, em 1982, Flávio Império foi assessor do grupo teatral em seu processo de tombamento junto ao Conselho do Patrimônio Histórico, Arqueológico e Artístico do Estado de São Paulo, redigindo parecer que ressaltava as pesquisas cênicas do Oficina e as consequentes modificações sofridas pelo seu espaço físico ao longo dos anos. Nesse sentido, concretizou-se um tombamento orgânico, permissivo a novas mudanças em função de novos trabalhos teatrais. Com projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito surgia, em 1984, o “teatro-rua”: palco longitudinal em desnível ladeado pela plateia alojada em galerias de tubos de aço desmontáveis que hoje conhecemos. (PIO, 2015)

No ano de 1967, o palco do Oficina passou a ser italiano, com uma plataforma giratória no centro, e o espetáculo de estreia foi *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, com direção de José Celso e cenografia e figurino de Helio Eichbauer. Sobre o espetáculo que inaugurou uma nova fase do Teatro Oficina, o diretor declarou que

A direção será uma leitura minha do texto de Oswald e vou me utilizar de tudo que Oswald utilizou, principalmente de sua liberdade de criação. Uma montagem tipo fidelidade ao autor no caso é tentar reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música etc. [...] A peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje, tão distante do arrojo estético do cinema novo [...] Eu padeço talvez do mesmo mal do teatro do meu tempo, mas dirigindo Oswald eu confio me contagiarei um pouco, como a todos do elenco, com sua liberdade. Ele deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte. Como expressão audiovisual. E principalmente como mau gosto. Única forma de expressar o surrealismo brasileiro. (MARTINEZ CORRÊA Apud MICHALSKI, 1985, p. 31)

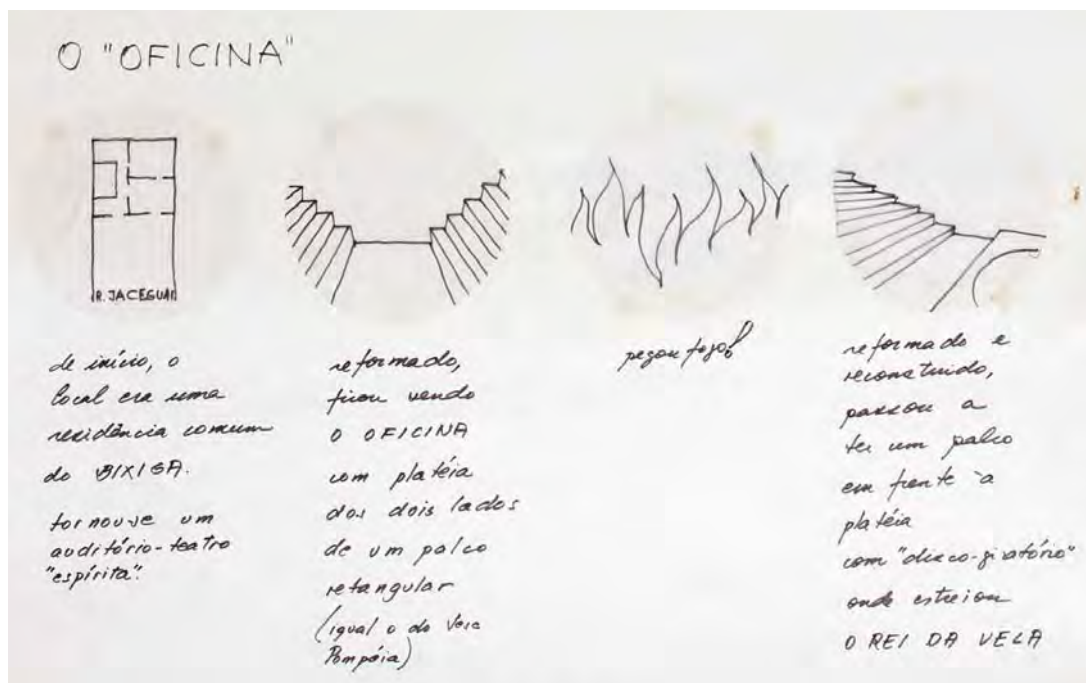


Figura 13 - Esquema explicativo sobre a história do Oficina, realizado por Flávio Império para a exposição *Rever Espaços*, no Centro Cultural São Paulo, em 1983. Acervo Flávio Império.

Fauzi Arap, em 1966, fez o último espetáculo como ator sob direção de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri: *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol. Para a peça, Flávio criou o desenho gráfico do cartaz e da capa do programa. Também fez a arte gráfica e as ilustrações dos livros *Sexo e Educação*, volumes 1 e 2 (Figuras 14 e 15), de Sabá Gervásio, utilizando linhas simples e geométricas e o contraste entre as cores primárias, verde, branco e preto como linguagem visual.



Figuras 14 e 15 – Capas dos livros *É Natural: sexo e educação*, volumes 1 e 2, de Sabá Gervásio. Acervo Flávio Império.

A inauguração da Quadrienal de Cenografia e Arquitetura Teatrais de Praga, em 1967, foi um marco para a história do teatro mundial e Flávio Império além de participar no projeto de uma sala, em parceria com Rodrigo Lefèvre, ganhou, naquele ano, também o prêmio de melhor cenografia teatral.

Na Seção de Cenografia, além de vários trabalhos, havia uma sala especial dedicada ao renomado cenógrafo e arquiteto Flávio Império. A sala era considerada inovadora, pois não trazia somente fotos e foi projetada pelo próprio Flávio, com o arquiteto Rodrigo Lefèvre, e nela expuseram fotos, maquetes, painéis, cartazes, plantas baixas etc. de seis espetáculos. No catálogo de 1967: “A cenografia brasileira foi inspirada pelas novas tendências artísticas. Porém, o pintor Santa Rosa a enriquecia com pinturas problemáticas. Também é impossível omitir a influência de cenógrafos estrangeiros sobre os cenógrafos e figurinistas brasileiros. Atualmente, a nova geração brasileira força seu modo próprio de criação, se aproximando das tendências dos melhores grupos europeus. Nessa esfera, é Flávio Império, também um arquiteto, que explora o espaço cênico com eficiência memorável e com senso

artístico perfeito. Ele manifesta o modernismo do jovem teatro brasileiro nessa exposição.” (MUNIZ, 2012, p. 9)

Flávio passou a dirigir o Teatro dos Universitários de São Paulo e criou, ao lado de André Gouveia e Sérgio Ferro a revista *aParte* “documento estético-político de posição revolucionária, em atitude editorial na qual tendência (política) e qualidade (estética) apareciam com impulso ‘guerrilheiro’, tensionando as posições que insistiam em obscurecer a produção da cultura como questão de classe – fosse a classe burguesa, fosse a ‘intelectual’.”¹⁸

Em 1967, Flávio também criou cenografia e figurinos para o clássico texto de Sófocles, *Édipo Rei*, com direção de Flávio Rangel e Paulo Autran no papel de personagem título.

Os dois últimos espetáculos em que Fauzi Arap atuou foram *O Fardão*, de Bráulio Pedroso, dirigido por Antônio Abujamra, e *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, em que, além de dividir o palco e a direção com Nelson Xavier, fez a iluminação, tendo sido muito bem recebido pela crítica.

É o espetáculo mais importante do ano, dos que assisti até agora. Trata-se de uma aula de teatro, uma aula de interpretação onde a emoção dá lugar à crítica e vice-versa. Poucas vezes vi dois atores dissecarem de tal maneira dois personagens e – ainda assim – (tamanho é a força do texto) deixarem um sem-número de dúvidas à plateia [...] Fauzi e Nelson tentaram – com sucesso, pois que não há uma falha no espetáculo – dirigirem-se a si mesmos. A experiência foi brilhante. (WOLFF, 1967)¹⁹

Outro espetáculo de Plínio Marcos foi um sucesso pelas mãos de Fauzi Arap, *Navalha na Carne*, sobre o qual Michalski comentou: “o impacto de *Dois Perdidos* repetir-se-ia com *Navalha na Carne* que, na direção de Fauzi Arap, proporcionou a Tônia Carrero, talvez, o melhor desempenho de sua carreira.” (1985, p. 31-32).

Firmando-se na direção, Fauzi encenou o texto *Santidade*, de José Vicente, e, durante a temporada de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, conheceu Maria Bethânia, com quem iniciou uma parceria de sucesso que permaneceu até o ano de sua morte, em 2013, mas que o palco só confirmou espetáculo a espetáculo; sem dúvida, essa experiência segue em cena com a cantora até hoje. Para ela, Fauzi dirigiu o espetáculo *Comigo me Desavim*, prenúncio do show que viria em 1971: *Rosa dos Ventos*. A respeito do nascimento da parceria, do primeiro espetáculo em conjunto e de sua relação com Maria Bethânia, Fauzi fez uma declaração no programa do espetáculo, transcrito abaixo. Ainda segundo o programa, Ferreira Gullar considerou *Comigo me Desavim* da mesma importância de *Opinião*.

¹⁸ Texto editorial da revista *aParte* XXI, relançada em 2010. Disponível em http://www.usp.br/tusp/?page_id=895.

¹⁹ Crítica de Fausto Wolff para o Jornal A Tribuna, do Rio de Janeiro, no ano de 1967 para a estreia do espetáculo. Disponível em www.pliniomarcos.com

Um domingo, quando terminada minha segunda sessão de DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, de Plínio Marcos, no Teatro Opinião, Tereza Aragão me chamou pra espionar o ensaio de Maria Bethânia que iria fazer um “show” recital, na segunda-feira, na “Fina flor do Samba”. Neste dia saímos juntos: Tereza, Bethânia e eu. E deste dia, acho, começou a nascer o DESAVIM. Cantamos um para o outro várias canções “cafonas” de Ângela Maria, Linda Batista, Isaura e outras canções que no fundo não achávamos tão cafonas assim.

Eu disse então à Bethânia que se ela fizesse, como estava planejando, um “show” diário num teatro, um segmento do “show” poderia ser sobre essas cantoras e sua admiração por elas. Depois, por alguns dias saímos juntos mas o trabalho acabou me afastando de Bethânia – comecei a dirigir a NAVALHA, ainda do Plínio. Na semana de estreia li que Bethânia se preparava para estrear um “show” no Miguel Lemos. O “show” então se chamava A FLOR E O ESPINHO e a estreia se daria no mesmo dia da estreia da NAVALHA. O produtor do “show”, por uma série de problemas, abandonou ou antes resolveu abandonar o “show”, mas antes de fazê-lo foi até o Teatro Maison de France, onde estreávamos a NAVALHA, me buscar. Junto a Bethânia encontrei o Terra Trio e Isabel Câmara, que já tinha uma porção de textos escritos, baseados em coisas que Bethânia dizia.

Começamos o trabalho, tínhamos uma semana para estrear o “show”, que para um músico não é pouco tempo, mas nós gostaríamos de fazer alguma coisa mais.

Nas horas de descanso nasceram coisas como o MINHOCO que Bethânia canta no “show”. Ou então conversando comigo, Bethânia dizia tentando explicar o que sentia: “Sou oito ou oitenta. Gosto do Carcará mas gosto também de Andaluzia”, e de dentro de Bethânia nasceu a ideia do “show” se chamar COMIGO ME DESAVIM, que é também uma das músicas que canta no “show”, alguns versos de Sá de Miranda, musicados por Caetano.

Meu trabalho de direção se limitou a aproveitar muito do que Bethânia criava espontaneamente nos ensaios, assim como a postura em que canta o DESAVIM que é alguma coisa que diretor nenhum seria capaz de inventar.

E nos casos em que a iniciativa partia de mim, a resposta de Bethânia vinha pronta. Bethânia (estou dizendo o óbvio ululante) não macaqueia nunca o que se sugere, mas assume imediatamente e cria em cima do que lhe é dado. (1967)

O ano de 1968, depois do golpe de 1964, é outro marco na história política, social e artística do Brasil. Ele é descrito por Michalski como “talvez o mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas” (1985, p. 33). Em resposta à censura,

[...] todos os teatros do Rio e de São Paulo declaram-se em greve de protesto por três dias e os artistas, liderados por personalidades como Cacilda Becker, Glauce Rocha, Tônia Carrero, Ruth Escobar e Walmor Chagas [...]. Em virtude do ineditismo da greve e do prestígio dos manifestantes, o episódio alcança uma divulgação cujas repercussões preocupam as autoridades. Em defesa da sua imagem, e para dar uma satisfação à opinião pública, o governo institui, no âmbito do Ministério da Justiça, um grupo de trabalho integrado por representantes das entidades de classe e por técnicos do Ministério, para elaborar o anteprojeto de uma nova lei sobre a censura. Ao instalar a comissão, o ministro Gama e Silva procura tranquilizar os artistas: “O teatro é livre; a censura não os incomodará mais.” (MICHALSKI, 1985, p. 33)

Flávio Império, à frente do Teatro dos Universitários de São Paulo, atuou pela primeira vez como diretor em um espetáculo profissional, *Os Fuzis de Dona Tereza* (Figura 16), a partir do

texto *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, montado pelo Arena em 1962 com sua participação. Rogério Marcondes Machado afirma que

Esta história simples bem refletia o dilema político da sociedade brasileira daquele período; de como enfrentar, ou não, a ditadura política e militar [...]. Em 1968, para a montagem realizada pelo TUSP, Império adota um conceito cenográfico muito diferente. Sobre o palco foi executado um plano inclinado, cuja borda inferior ficava voltada para a plateia. [...] Na sua borda superior havia uma “mureta” composta de sacos de “areia”, simulando uma trincheira de guerra. No meio do tablado, em destaque, um enorme crucifixo e outros objetos, como mesa e cadeiras (MACHADO, 2014).

O grupo do TUSP se apresentou em São Paulo, no Rio de Janeiro e foi convidado para ir à França participar do Festival de Teatro de Nancy.

A ida para este festival representou a consagração final desta montagem e do grupo do TUSP. Naquele ano o Festival havia abolido o sistema de tradicional premiação. Os organizadores do evento, porém, como prova de reconhecimento para o melhor espetáculo do festival, convidaram o grupo paulistano para rerepresentar *Os Fuzis* na noite de encerramento do festival. (MACHADO, 2014)



Figura 16 - Fotografia de cena de *Os Fuzis de Dona Tereza*, com os atores Renata Souza Dantas, Bety Chachamovitz, André Gouveia e Sérgio Mindlin. Fotografia de Victor Knoll. Acervo Flávio Império.

Pelo menos dois belos espetáculos de 1968 equilibram a “ira recalcada” e a “comunicação estética, vigorosa e incisiva”, aproveitando a terminologia de Rosenfeld. Um deles é a surpreendente versão ritualística de *Os Fuzis de D. Tereza Carrar*, de Brecht, montada pelo TUSP - Teatro dos Universitários de São Paulo -

oficialmente na capital paulista e depois no Rio. Esta primeira, e até hoje única experiência diretorial do cenógrafo Flávio Império mostra, através de uma calorosa generosidade de imagens, que os conceitos do teatro da crueldade de Artaud e do teatro dialético de Brecht talvez não sejam tão irremediavelmente irreconciliáveis como se costumava considerar. [...]. (MICHALSKI, 1985, p. 36)

A primeira peça de teatro escrita por Chico Buarque foi *Roda Viva*, encenada em 1968 sob direção de José Celso Martinez Corrêa, com cenografia e figurino de Flávio Império. O texto conta a história de Benedito Silva, que é alçado ao sucesso como cantor através de sua transformação em Ben Silver, em uma grande crítica ao *star system* norte-americano e à indústria da fama. O espetáculo estreou em 17 de janeiro de 1968 no Rio de Janeiro; quatro meses depois, deram início à temporada em São Paulo e, na noite de 17 de julho do mesmo ano, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro, agrediu fisicamente os atores, destruiu o cenário e a peça foi proibida em todo o território nacional. A estrutura da encenação foi elaborada pelo diretor, a partir de uma missa. Flávio Império descreve o processo de criação:

Percorri então todo o baixo catolicismo carioca. Saí a campo e fui a tudo quanto era capela acender vela, santuário com santinho, tudo quanto era coisa mais próxima do candomblé, baixo espiritismo. Juntei tudo isso à imagem de um Santo que achei sempre com cara de iê-iê-iê, que é o “Menino de Jesus de Praga”. Acho que porque ele tem sempre um manto todo prateado e uns grandes punhos ao redor da mão. Um microfone naquilo resolveria, na minha opinião, a imagem do santo glorificado por uma plateia que confunde muito gente com herói. Achei esse gancho. O Zé montou uma estrutura em cima da missa e começamos a trabalhar os intervalos que iam desde a coisa conservadora do pensamento brasileiro até aquilo que parece ser a coisa menos conservadora do pensamento brasileiro, a chamada vanguarda. Entre um e outro foi ficando caracterizada uma visão distante e crítica dos momentos de glória do cantor de rock, dos momentos de glória nordestinos, dos momentos de glória do cantor festivo, dos momentos de glória de todos os cantores e do processo de venda desses cantores que a televisão faz. Então o palco era a grande boca de cena da televisão. No alto, São Jorge e um vasinho com uma rosa bem grande, como se fosse uma coisa “pop” (estávamos no tempo dos “Lichtensteins”) e do outro lado coloquei uma grande garrafa de Coca-Cola e o Pereio sentado a uma mesinha que era o bar. A coisa aconteceu nesse universo que eu via como se fosse uma mesinha brasileira de canto de sala, que vai desde as saletas da favela até os salões, onde está situado o aparelho de televisão. Só que cada espectador se via refletido, de algum modo, no personagem que estava em cena. Foi uma leitura mais sociológica, digamos assim, que eu comecei a fazer em cima dos personagens, criando um imaginário simbólico para cada um.

Pedi para trabalhar com uns caras que trabalhavam com o Chacrinha. Tive o maior prazer de trabalhar com uns artesãos incríveis que inventaram as roupas dele. Além disso, contei também com as costureiras convencionais de teatro e montamos uma equipe. Muitas vezes o pessoal do Chacrinha começava o trabalho e eu terminava porque havia muita coisa para ser feita. Às vezes a própria equipe do atelier do teatro começava e eu terminava para que o acabamento, que contava, em geral, com tantas origens, tivesse uma linguagem mais ou menos unificada, que eu chamaria de “*Kistch nacional*” (IMPÉRIO, 1983).

José Celso aponta o espetáculo de 1968, elaborado em dezessete dias, como um divisor dentro de sua carreira. Ele ressalta a importância da participação do coro na peça. Quando da abertura de testes para os atores do coro, o espaço foi tomado por um número enorme de pessoas. *Roda viva* não foi feito nem pelo Chico, nem pelo Flávio, nem por mim, foi feito por aquela multidão do coro. Os protagonistas não tinham a importância que tinha o coro.” (MARTINEZ CORRÊA, 1983).

Fauzi dirigiu, no ano de 1968, os espetáculos *Abre a Janela e Deixa Entrar o Ar Puro e o Sol da Manhã*, de Antônio Bivar, e *Falando de Rosas*, de Frank D. Gilroy, enquanto Flávio trabalhou nas montagens de *Marta Saré*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri e *Jorge Dandin*, de Molière, com direção de Heleny Guariba. A maior parte dos espetáculos citados foram produções ocorridas no eixo São Paulo-Rio de Janeiro.

No emblemático ano de 1968, ocorreu também a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, “iniciativa que assinalou o momento culminante de conclamação à linha revolucionária, reunindo esquetes teatrais de um grupo de jovens dramaturgos cujo trabalho tinha afinidades estéticas e políticas com a ideia de um teatro de resistência.” (BETTI, 2013, p. 199). Enquanto a classe artística se unia em protesto e resistência, em dezembro era aprovado o Ato Institucional nº 5 (AI5), que dissolvia o Congresso Nacional e acabava com quaisquer liberdades artísticas no país.

1.3 “TODO TEMPO HÁ DE PASSAR”²⁰ [DE 1969 EM DIANTE]

As primeiras expressões do Cinema Novo surgiram em torno de 1952. Um de seus principais expoentes foi Glauber Rocha, cineasta e diretor dos filmes responsáveis por projetar o Cinema Novo internacionalmente: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1963, e *Terra em Transe*, de 1967. Em seu texto “Eztétyka da Fome”, ele explica as bases desse cinema:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. [...] Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto [...]. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas

²⁰ Vide nota 1.

próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. [...] O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência (ROCHA, 1981, p. 1).

Glauber aborda também a “estética da fome”, temática presente em muitos filmes do Cinema Novo, dentre eles *O Profeta da Fome*, de 1969, de Maurice Capovilla, com José Mojica Marins como o protagonista Ali Kahn e direção de arte de Flávio Império. Em seu manifesto, Glauber, de forma lúcida, afirma que

Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. [...] Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. [...] Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram, no primeiro caso, a esterilidade e no segundo a histeria. [...] A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 1981)

É com o intuito de denunciar os problemas, a fome, a censura, que a arte engajada se coloca. Flávio teve outras incursões no cinema. Em 1970, escreveu com Paulo José e Ruy Guerra o roteiro de *Os Deuses e os Mortos* e, em 1972, fez a cenografia do filme *A Porta do Céu*, de Djalma Limongi Batista.

Em 1970, o texto da peça *Dom Juan*, de Molière, foi encenado pelo Teatro Oficina, com direção de Fernando Peixoto e cenografia e figurinos de Flávio Império. Como todas as peças no período, foi necessário realizar a apresentação para o julgamento dos censores, e assim foi feito. Como havia alguns diálogos muito expressivos, o diretor do espetáculo receava a censura e então utilizou uma estratégia muito frequente no período, como ele descreve abaixo.

No caso da peça *Andorra*, estávamos com medo de não passar na censura, mas como era sobre judeus, passou. Nos ensaios com a censura fazíamos muitos truques. Na peça *Don Juan*, que dirigi, uma adaptação de Molière, feita por mim e pelo Guarnieri, que fazia o papel-título, no dia do ensaio com o censor, tinha uma cena que temia que eles cortassem, porque os diálogos eram muito fortes. No dia da apresentação para a censura pedi ao meu assistente, o Paulo Goya, que era um jovem magro, alto, bem jovem e que fazia uma participação no espetáculo: *Na hora em que começar o tal diálogo, se dependure naquela corda, nu e de cabeça para baixo*. Imagine a

figura, um cara enorme e magro naquela situação. Fiz a cena assim. Não deu outra, quando terminou o ensaio, o censor disse: *tudo bem, mas aquela cena do homem nu não pode ter*. Claro que esta cena não era do espetáculo. Mas aconteceu o que imaginei: na hora em que começou a cena, o censor ficou olhando para o homem nu dependurado no teto e não deu conta da força dos diálogos. Queria que ele se distraísse e não prestasse atenção no que estava sendo dito na cena de *Don Juan*. Tinha medo que fosse cortada essa cena e inventei o truque na hora do ensaio. A tática deu certo. Era um jeito que fazíamos para driblar a censura. (PEIXOTO, 2009, p. 49)

Ainda em 1970, ocorreu a vinda do Living Theatre ao Brasil. O grupo, muito conectado à efervescência da contracultura nos Estados Unidos, foi convidado pelo Oficina em 1968 no Festival de Avignon. O grupo de Julian Beck e Judith Malina veio ao Brasil em uma “campanha de guerrilha teatral” (VANNUCCI, 2015, p. 212) e encontrou o Oficina exatamente em fase de transição e mudanças, por exemplo, com a saída de Fernando Peixoto do grupo. O Living encontrou também a política e os artistas divididos, a contracultura sendo considerada pelos artistas de esquerda, engajados, como “desbunde”. Essa divisão está expressa na justificativa de Peixoto para a saída do Oficina, por exemplo.

Saí do Teatro Oficina em 70, quando estava em cartaz *Dom Juan*. Não estava no elenco, mas era direção minha. Na época eu morava na avenida Paulista e ia todo dia para o Oficina: pegava um ônibus e descia perto do Teatro Imprensa, e ia a pé para o teatro. Um dia, fazendo o mesmo trajeto, depois que descii do ônibus, parei e pensei: não vou mais, não dá mais! Não conseguia mais suportar as posições e os encaminhamentos do Zé Celso no teatro. Eram experiências irracionais na base do corporal, não se faz a revolução político-social, então tenta-se fazer dentro de si mesmo. Estavam num processo anárquico, de religiões orientais, com pessoas jovens e porralucas. A barra estava meio pesada. Gostava do Zé Celso, do trabalho dele, apesar de tudo, mas não concordava com o trabalho, com as coisas que estavam fazendo... Não era isso o que queria fazer. Se continuasse indo, teria que aguentar um milhão de coisas, que já não dava mais ou ficar lá reclamando delas e brigando o tempo todo. Era melhor não ficar mais junto. É como um casamento. Não é que não goste da pessoa, mas não dá mais para ficar junto! Não era nada contra a posição dele. Tudo bem, quer ir por aí vai, mas não vou junto. Isso tudo me passou pela cabeça, fiz a volta, peguei o ônibus e voltei para a avenida Paulista. (PEIXOTO, 2009)

No mesmo ano da vinda do Living, Fauzi dirigiu a tragédia *Macbeth*, de William Shakespeare, com Paulo Autran e Tônia Carrero como protagonistas. A primeira encenação de Fauzi com Tônia ocorreu em *Navalha na Carne* (1968), em que ela interpretou Neusa Suely de forma tão impactante e surpreendente que ganhou o Prêmio Molière daquele ano. A parceria se repetiu em *Falando de Rosas*, em 1969, e, trinta e cinco anos depois de *Macbeth*, em *Chega de História*, escrita e dirigido por Fauzi.

1971 é um ano de enorme importância para a parceria de Império e Arap, que trabalharam juntos nas funções de diretor, cenógrafo e figurinista, pela primeira vez, em *Rosa dos Ventos: o show encantado*, de Maria Bethânia, considerado um dos mais importantes da década de 70.

Seu propósito oculto era o de evocar a volta dos brasileiros exilados, especialmente Caetano Veloso e Gilberto Gil²¹. Fauzi Arap trabalhava pela segunda vez com Maria Bethânia – a primeira, como vimos, fora na direção do espetáculo *Comigo me Desavim*, no auge da repressão política. O roteiro de Arap funcionou como mote principal do show, criado através da sobreposição e fragmentação de músicas e textos. É interessante observar em *Rosa dos Ventos* a tomada de posição através da palavra cantada e o cuidado dos artistas com o poder da evocação verbal, tão importante quanto a presença física, dos corpos em movimento. O show é composto por canções que, como bem definiu Bittencourt (1971, p. 5)²², “viram argumento, uma faísca de lógica, uma opinião”; chamando assim à cena a estreia de Maria Bethânia no show *Opinião*. Além da cenografia e dos figurinos, Flávio desenhou também o projeto gráfico do programa do espetáculo e da capa do disco (Figuras de 17 e 18).



Figura 17 – Capa do disco “*Rosa dos Ventos*” de Maria Bethânia, com desenho de Flávio Império na contracapa. Acervo Flávio Império.

²¹ "O exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, desde 1969, funcionou como uma das forças motrizes de *Rosa dos Ventos*. 'Cantávamos a volta dos dois, sem ser explícitos e isso acabou por acontecer. Após uma longa negociação, Caetano veio ver o show', conta Arap". (SANCHES, Pedro Alexandre. *Rosa dos Ventos*. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de julho de 1997. Ilustrada).

²² BITTENCOURT, Sérgio. Bethânia. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1971. Matutina, Geral, p. 5.



Figura 18 - Desenho de Flávio Império com Maria Bethânia como a Lua e Caetano Veloso como o Sol e simultaneamente um olho. Acervo Flávio Império.

Inspirado no roteiro do *Show Encantado*, Flávio criou, em 1973, em colaboração com Walmor Chagas, Maria Thereza Vargas e Paulo Hecker Filho, o roteiro do espetáculo *Labirinto: o balanço da vida*, sua segunda direção profissional. Em cena: Walmor Chagas, Vivian Heart Smile, a grande estrela prateada no chão e as fotografias de Djalma Limongi Batista projetadas ao fundo. A estrela de cinco pontas, a divisão do espetáculo, também em cinco, a partir do poema, e o homem ao centro ecoam a inspiração de Flávio a partir do roteiro de Arap, nessa troca contínua e profícua entre os artistas.

Flávio Império explica a criação do espetáculo:

Labirinto: balanço da vida começou assim: Flávio, vou fazer um espetáculo de poemas. E então respondi: *Ai que chato, Walmor! Mais um?!?! Talvez eu consiga fazer alguma coisa que não fosse "tão chata - Walmor, mais um"*. E aí começou. A gente tinha um nível de convivência de muita intimidade naquele tempo. Coincidentemente andávamos fazendo muitas viagens juntos nessa época, meio de férias ou feriados, o que não era comum nem para mim nem para ele. Foi ficando uma convivência muito verdadeira porque estava em cima do cotidiano e seus acidentes. Nessas idas e vindas, cada vez que acontecia uma parada na estrada, tinha uma aurora que me lembrava alguma coisa, ou uma música popular, ou não sei o quê. Um certo brilho que podia ser aproveitado no espetáculo. Como era no ato mesmo da convivência ele captava a essência com facilidade. Os incidentes e acidentes que acontecem em torno de um trabalho, quando há uma grande comunhão entre as

peças que o fazem, são muito informativos. É incrível, um crepúsculo que de repente, atravessa a vida das pessoas que estão trabalhando juntas, entra para o espetáculo de mil maneiras: como cor ou como clima, por exemplo, e informa. Este espetáculo foi muito inspirado no próprio Walmor também. A Maria Thereza Vargas teve uma participação muito importante. Em cima do primeiro roteiro, feito pelo Paulo Hecker, a gente conseguiu juntar certa experiência de nossa convivência, com algo do *Rosa dos Ventos*, espetáculo de Maria Bethânia, dirigido por Fauzi Arap, que eu tinha acabado de fazer os cenários e figurinos. O que eu havia vislumbrado, mas não tinha conseguido fazer no show, afinal não era minha a concepção geral, levei para o *Labirinto*. Peguei exatamente a mesma estrutura, as quatro partes e multipliquei o sentido projetando em cima das quatro estações. Estava dizendo que, apesar das várias partes de que o homem é composto, talvez a mais importante fosse a vontade, porque de todas elas, é a que é mais livre. E aí ficou um slogan que eu já tinha usado muito antes em um desenho. Levei um mês desenhando um homem, era um desenho muito grande. Minha mãe me havia mostrado, um dia, uma frase de um livro: “...tens algo dos anjos, tens algo do fogo, tens algo ... etc ... etc ... e tens a vontade e ela é livre”. Era uma frase atribuída a um santo anônimo do século XVI, se não me engano. Usei essa frase no desenho e no espetáculo, como um mote. Acho o Walmor um ator incrível. Ele pegou sua geração no final, percebeu como era a geração mais nova e ficou com todos os sabores. Ambas as gerações têm o mesmo atavismo: nenhuma usa o corpo a não ser como pedestal para a cabeça, ombros, braços e mãos. É duro, porque o resto é a roupa (que se fazia, muito bem feita, no Teatro Brasileiro de Comédia). A geração do Teatro de Arena tem o gesto mais espontâneo, e então você não pode dizer que é pedestal, mas é uma espécie de máscara das convenções do gesto usual, habitual. O que aliás não deixa de ser um pedestal para as várias máscaras habituais. A dança leva isso ao extremo. O que a linguagem do gesto permite, porque ela destrói a razão utilitária do gesto e reconstrói só a dinâmica do gesto em todas as expressões. Nos ensaios eu fazia exercícios que chamei de “exercícios do nada”. Ensaiávamos no Teatro Leopoldo Fróes, um teatro da prefeitura, na rua General Jardim. O teatro estava vazio de cadeiras, de tudo (logo depois seria demolido). “Fale este texto correndo do palco até aquela porta, numa espécie de vôo livre, como se fosse um planador que estivesse aterrissando, ou seja, uma aterrissagem sem choque.” O planador não tem motor. Ele vai chegando com o vento e aterrissa. Porque ele tem uma espécie de autonomia. (IMPÉRIO, 1983)

Depois do sucesso total atingido com *Rosa dos Ventos*, como a obra de arte efêmera no palco, mas permanente na memória, a encenação de “*Labirinto*” foi a comprovação da potência da parceria de Flávio, Fauzi e Maria Bethânia. A relação entre os artistas ultrapassou a relação entre cenógrafo e diretor, e passou a ser entre criadores, sem categorização. A percepção aguçada de Fauzi Arap no momento da criação do roteiro para o show de 1971 e o encontro dos artistas ocorreu de forma tão intensa e tocante, que impulsionou Flávio a criar e dirigir o seu *Rosa dos Ventos* particular, à sua maneira. *Labirinto* é, portanto, um dos pontos chave, que ilustra a força dessa parceria em comum, incomum.

A parceria de Flávio, Fauzi e Maria Bethânia nos espetáculos musicais se repetiu em 1974, no show *A Cena Muda*, com roteiro e direção de Fauzi Arap, cenografia, figurinos e artes gráficas de Flávio, num momento em que a cena brasileira vivia efetivamente muitas mudanças, embora ainda permanecesse no período de ditadura, ou seja, com a impossibilidade de expressão total sem a censura. Em 1977, houve o espetáculo *Pássaro da Manhã*, também com

roteiro e direção de Arap, figurinos e cenografia de Império. Foi a primeira vez que Flávio usou serigrafia sobre a malha tracionada.

A intérprete surge como um pássaro que anuncia a chegada do sol após uma longa noite – a ditadura que tardava terminar. *Pássaro da Manhã* foi concebido, em 1977, para ser mais que um clamor pela Anistia. O espetáculo era um presságio para o retorno dos brasileiros expatriados. O augúrio estava na canção de exílio “Sabíá” (“Vou voltar / sei que ainda vou voltar”, de Chico Buarque e Tom Jobim), entoada pelos músicos. Especialmente, Bethânia cantava o regresso de dois “caros amigos”: o diretor Augusto Boal e o poeta Ferreira Gullar. Flávio metaforizou esse desejo de liberdade dando aos vãos de Bethânia um cosmos azulado, onde ressonava tranquilo seu canto proibido. Para tanto, utilizou malha tensionada e tingida. (FORIN, 2015)

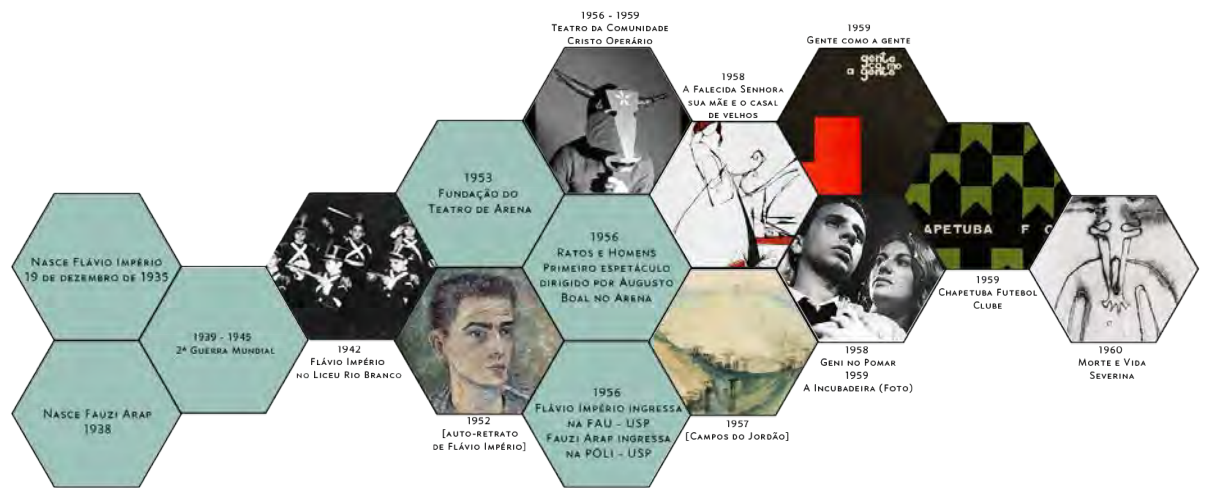
O trabalho de Fauzi, Flávio e Maria Bethânia seguiu em conjunto ainda em 1979, no show *Maria Bethânia*, e em 1982, em *Estranha forma de vida*. Flávio fez ainda a cenografia do espetáculo *Doces Bárbaros*, em 1976, a convite de Maria Bethânia.

O primeiro texto teatral escrito por Fauzi Arap foi *Pano de Boca*, que é o cerne da presente dissertação, com foco na segunda montagem, realizada em 1976, dirigida por Fauzi, com cenografia de Flávio Império e figurinos deste e de Loira (Cecília Cerrotti). *Pano de Boca* teve sua estreia em um período em que ainda havia a repressão política, acirrada com o AI5, de 1968. Segundo Labaki, a produção intelectual brasileira estava em letargia, seguindo ou o caminho da metáfora, que consistia em repetir a uma plateia o que ela já sabia, ou o da priorização das comédias, como fez o TBC. Ele compara a peça *Hoje é Dia de Rock*, de Zé Vicente, encenada no Rio de Janeiro, que “não era um espetáculo de teatro, era uma celebração à vida” com o espetáculo de Fauzi: “*Pano de Boca* foi seu equivalente na temporada paulista” (LABAKI In ARAP, 1998, p. 13).

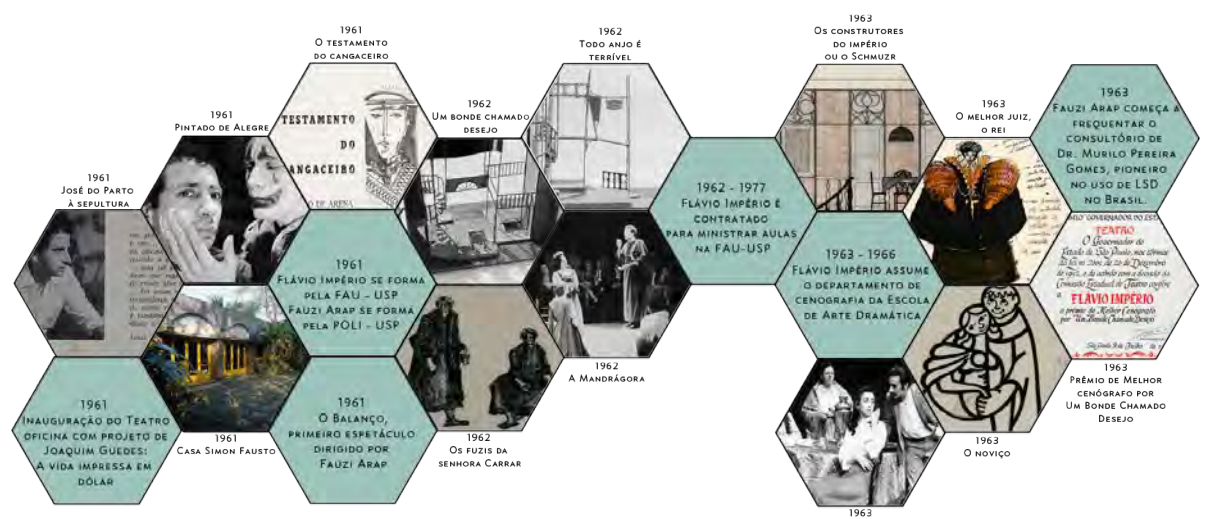
No ano seguinte, 1977, houve a estreia do segundo texto de Fauzi, *Um Ponto de Luz*, também sob sua direção, com cenografia e figurino de Flávio Império, encenado com o grupo Royal Bexiga’s Company.

O último espetáculo de Flávio foi *Maria Bethânia XX Anos de Paixão*, com direção de Bibi Ferreira, para o qual fez cenografia e figurinos. O show estreou em 18 de julho de 1985. Flávio Império, nascido em 19 de dezembro de 1935, faleceu em 7 de setembro de 1985. Dedicou sua vida ao teatro e às artes e, sem dúvida, deixou saudade a todos que o conheceram pessoalmente ou através de sua obra. Foi um grande homem de teatro, reverenciado justamente como um dos maiores nomes ligados à cenografia, aos figurinos e às artes gráficas e plásticas no Brasil.

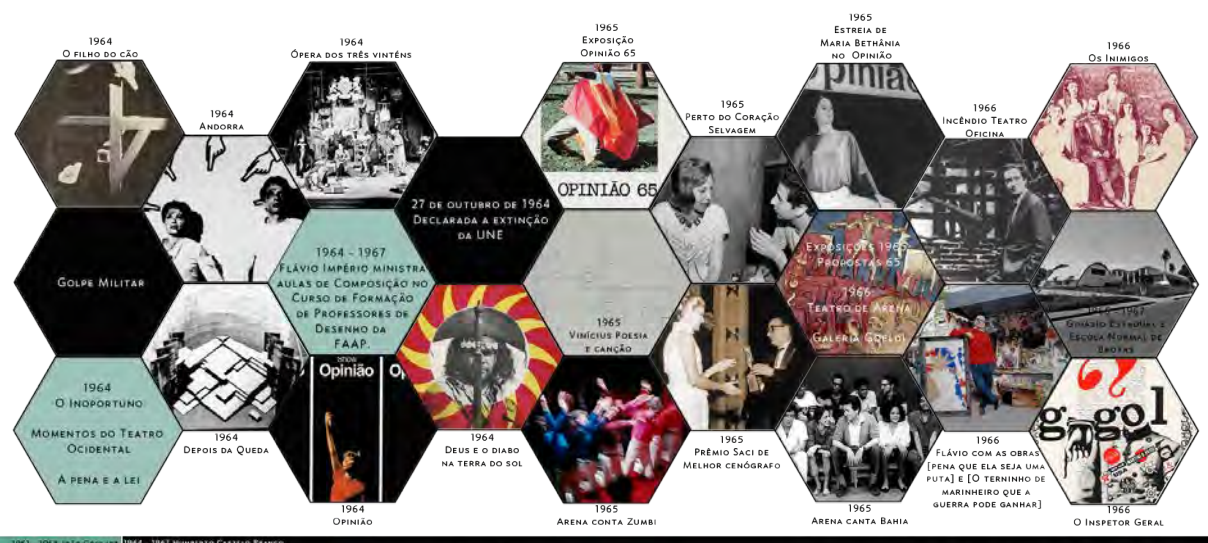
Fauzi Arap seguiu em frente, trabalhando com Bethânia, escrevendo e dirigindo teatro por muitos anos, até nos deixar, em dezembro de 2013, não sem antes legar à gente de teatro um dos testemunhos mais apaixonados a respeito do exercício da arte cênica, expresso em seus textos e em seu modo de ser e viver.



1935 - 1945 SETTIUS YONAS | 1946 - 1951 Emerico Gaspar Dutra | 1952 - 1956 SETTIUS YONAS | 1955 - 1956 Carl Fritz | 1956 - 1961 Juscelino Kubitschek



1956 - 1961 JOSÉ GILBERTO EMERSON | 1961 JÁNIUS QUADROS | 1961 - 1964 JOÃO GONCALVES

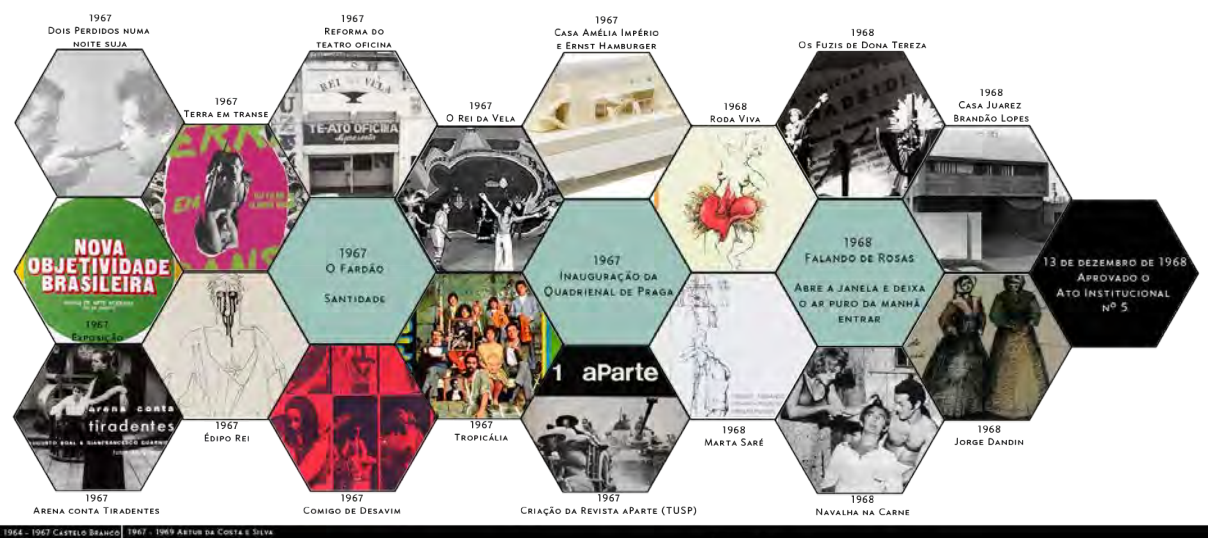


1961 - 1964 JOÃO GONCALVES | 1964 - 1967 HAMBERTO CASTELO BRANCO

1964

1965

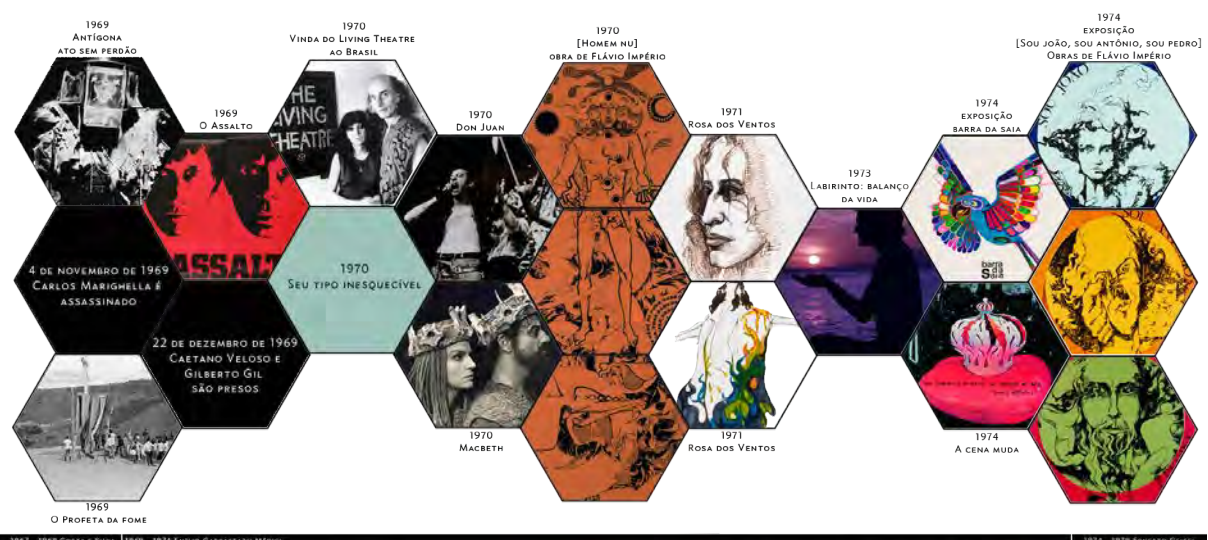
1966



1964 - 1967 CASTELO BRANCO | 1967 - 1969 ARTUR DA COSTA E SILVA

1967

1968



1967 - 1969 COSTA E SILVA | 1969 - 1974 EMÍLIO GARRASTAZU MÉDICI | 1974 - 1979 ERNESTO GHELLI

1969

1970

1971

1973

1974

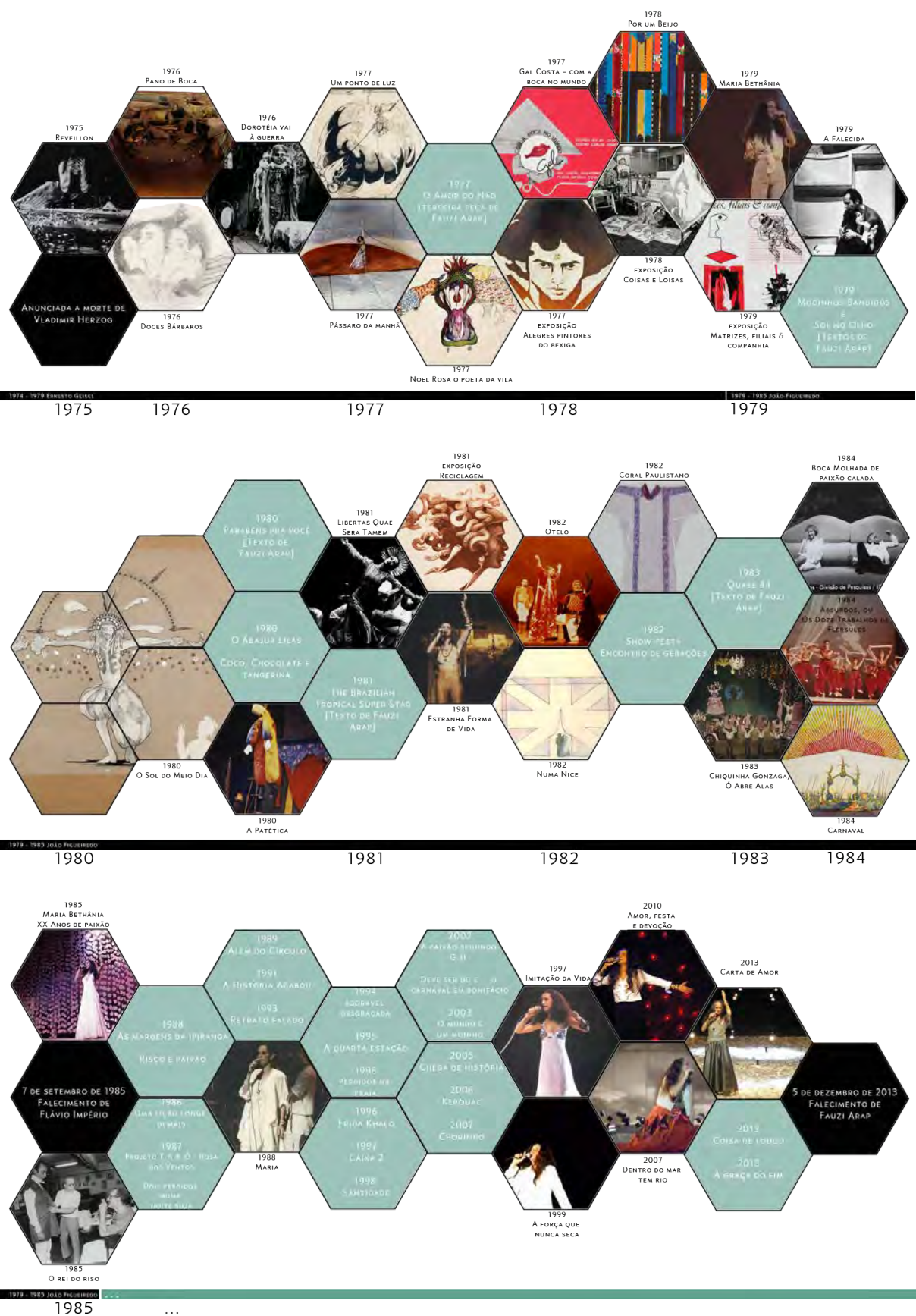


Figura 19 - Linha do tempo desenhada pela autora, com informações dos trabalhos realizados por Flávio Império e Fauzi Arap organizadas cronologicamente.

2

PRIMEIRO ATO:

“ESTAR ENCANTADO, LUGAR COMUM...”²³

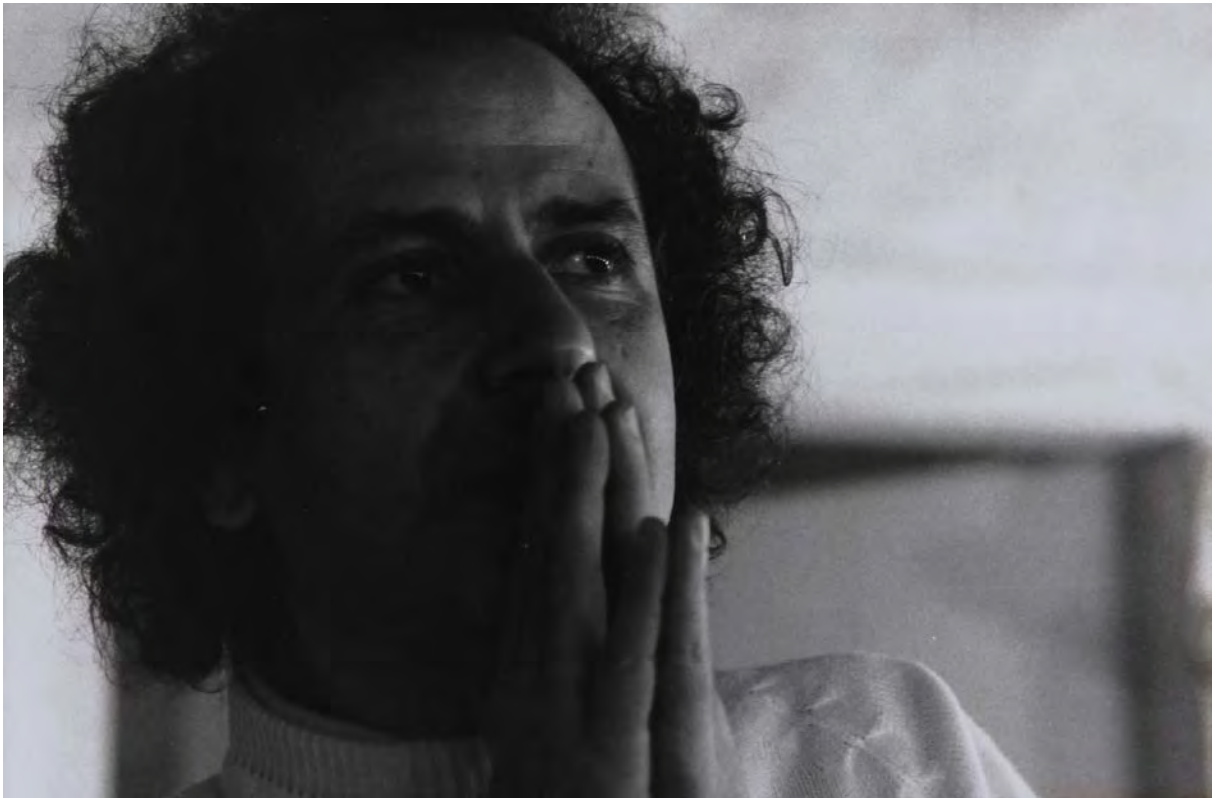


Figura 20 - Fauzi Arap assistindo a *Pano de Boca*, em 1976. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.

²³ Carta-poema de Fauzi Arap para Flávio Império, escrito por ocasião da exposição de *Rever Espaços*, 1983, em que Flávio percorreu sua carreira inteira, organizou toda a própria obra, colheu depoimentos, o que possibilitou a criação posterior do Acervo Flávio Império. O Poema na íntegra está nos ANEXOS.

2.1 PANO DE BOCA, 1976

Pano de Boca: um concerto de Teatro foi a primeira peça escrita por Fauzi Arap, em 1973. O texto levanta questões sobre as engrenagens do teatro, o papel dos atores, a própria profissão, a loucura e os limites entre vida e arte. Nossos estudos referem-se apenas à segunda montagem²⁴, de 1976, dirigida pelo autor, com cenografia de Flávio Império e figurinos deste e de Loira (Cecília Cerrotti).

O texto de Arap apresenta dupla metalinguagem pela forma como aborda os temas do grupo de teatro dentro da dramaturgia e ao presentificar a loucura através de uma das personagens, sendo o teatro regido por “*mainómenos Dyonisos*”²⁵, o deus da Loucura, o estrangeiro, o que conduz à desordem e simultaneamente liberta. A encenação arapiana reforça a noção de citação dentro da citação a cada novo elemento, desde o texto que, vez por outra, transmite a sensação de ser autobiográfico até a divisão das personagens e do elenco, passando pela escolha da própria casa de espetáculos, o que cria a sobreposição dos planos do real e do ficcional.

A peça é dividida em dois atos que acontecem em três planos de ação: 1. Personagens inacabadas de um autor invisível, 2. Monólogos de Magra e 3. Plano realista: grupo de atores. No primeiro plano, estão Pagão e Segundo, personagens inacabadas de um autor em crise criativa – que é apenas citado, pois não chegamos a conhecê-lo. No segundo, há Magra, que, em monólogos, critica duramente os procedimentos teatrais importados dos moldes europeus e elucida os motivos que levaram à desintegração do grupo teatral. No terceiro plano, aparecem os atores do Grupo Fênix – Ana, Marco, Paulo, Zeca, Tarso e Pedro – reunidos para discutir a reabertura do teatro e os rumos do grupo após a passagem dos Ciganos – citados como figuras míticas – em suas vidas.

No texto, há congruências entre ficção e realidade propostas a partir de reflexões do “autor-invisível” que revelam, por exemplo, a associação entre o Grupo Fênix e o Teatro Oficina, fundado e dirigido por José Celso Martinez Corrêa – grupo em que trabalharam Arap e Império. O histórico do Grupo Fênix é apresentado por Pedro, através de fragmentos de

²⁴ A primeira montagem ocorreu em 1975, no Rio de Janeiro, inicialmente dirigida por Arap, que se afastou posteriormente, e estreou sob a direção de Antônio Pedro Borges, com cenografia e figurinos de Marcos Flaksman, tendo no elenco Buza Ferraz, Érico de Freitas, Ginaldo de Souza, Helena Velasco, Ivan Setta, Marco Nanini e Rubens Araújo.

²⁵ “O delirante Dioniso”, assim chamado por Homero.

cenários e adereços das seguintes peças: *Terror e Miséria no III Reich*, de Bertolt Brecht, *Roda Viva*, de Chico Buarque, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki; *Édipo Rei*, de Sófocles e *Pancadas*, de Molière. Todas, além de apresentarem caráter de engajamento político – informação relevante sobre o Grupo e seus integrantes –, tiveram montagens antológicas na história do teatro brasileiro e algumas delas foram encenadas pelo Oficina.

Três das peças teatrais citadas: *Pequenos Burgueses*, *O Rei da Vela* e *Roda Viva* são marcos na história do Oficina, todas dirigidas por José Celso Martinez Corrêa. Fauzi atuou na montagem de 1963 da peça de Gorki e recebeu bastante destaque por sua participação, substituindo Raul Cortez. Labaki afirma que a peça marca “um momento de dupla maturação; por um lado, Zé Celso, em sua segunda direção profissional, realizava o que Sábato Magaldi definiria como ‘o melhor espetáculo realista do Brasil’ [...], por outro lado, um elenco extraordinário, que amadurecera na sala de aula e de ensaios sob a batuta de Kusnet” (2002). *Roda Viva*, encenada no início de 1968, conta a história da trajetória de um ídolo manipulada pela mídia desde a ascensão até a morte. Foi uma das peças mais comentadas no período, tanto pelas propostas da direção – como a conhecida cena dos fígados atirados à plateia e o coro trágico ressignificado – quanto pela cenografia e pelos figurinos de Flávio Império, carregados de referências à *pop art* e aos ícones do consumo, de São Jorge com vaso de flor a garrafa de Coca-Cola, construindo uma imagem denominada pelo cenógrafo como “*kitsch* nacional”. Em julho do mesmo ano, o teatro foi invadido pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e os artistas foram agredidos, os cenários depredados e a peça censurada. Marco, em uma de suas falas, afirma que todas as peças de sua história estão presentes e o que sobrou foi apenas lixo – justificando, de certa forma, a cenografia entulhada, como veremos adiante.

Quanto às outras referências, em 1962, houve uma montagem de *Terror e Miséria* dirigida por Antônio Abujamra. Fauzi dirigiu, em 1967 e 1969, as duas primeiras peças de José Vicente, *Santidade* e *O Assalto*, e a primeira montagem de *Hoje é Dia de Rock*, dirigida por Rubens Corrêa, ficou em cartaz por dois anos no Teatro Ipanema no Rio de Janeiro. Flávio Império criou, em 1967, figurinos e cenografia para o *Édipo Rei* de Flávio Rangel, produzido e interpretado por Paulo Autran.

É imprescindível saber que, nos textos de Fauzi Arap, os elementos apresentam intrínsecos significados e possíveis sobreposições de aspectos. Em *Pano de Boca*, a escolha dos nomes das personagens, bem como dos atores para representar os papéis foi determinante para que o

objetivo de cada personagem fosse cumprido em cena, e esses componentes foram considerados em sua devida importância. Arap apostou na escolha exata dos intérpretes para cada papel, de modo que as características da personagem e do ator se fundissem, criando mais uma camada para a sobreposição simbólica da obra encenada. Nuno Leal Maia, artista que interpretou Pagão, era conhecido como um “matinée idol” e ele próprio afirmou que, com isso, “leva para *Pano de Boca* o simbolismo de todo o aspecto popular do teatro”²⁶. A peça estreou em abril e, em agosto do mesmo ano, Nuno entrou para a televisão, na telenovela *Estúpido Cupido*, de Mário Prata. Célia Helena, premiada pela peça, foi, no período, identificada como a inspiração para a própria personagem, informação não confirmada pelo autor e negada pela atriz, que fez a seguinte afirmação:

A peça é muito interessante, ela é uma parte de mim mesma, mas eu não quis me misturar com o personagem. Quando os ensaios começaram, eu fiquei à parte, querendo ver quais eram as intenções do Fauzi. Somente depois é que passei a fazer a elaboração do personagem, que passa por uma crise de descobertas pela qual todos nós passamos. O que eu não quero é fazer da peça um documentário, colocar muitas coisas minhas, porque afinal *Pano de Boca* é uma coisa subjetiva do Fauzi, é a vivência dele. A peça não é o Oficina, não é o Living Theatre. É o próprio Fauzi, o próprio teatro.²⁷

Jonas Bloch, que interpretou Paulo, tinha dezenove anos de carreira na função de ator, quando foi convidado para a montagem. Ele afirmou que a peça

“É uma verdadeira recompensa” à sua consciência profissional. Na própria peça, seu personagem se descreve como um profissional, pronto a aceitar qualquer trabalho, até na televisão. “Paulo é, de todos os personagens, o mais próximo da nossa atual classe teatral, ele tenta soluções de sobrevivência mas está tão sufocado e amordaçado quanto os outros. Talvez a solução que ele ofereça seja, a curto prazo, a mais inteligente, porém duvidosa”²⁸.

O Grupo Fênix nasce, desintegra-se e discute retomar as atividades, ou seja, volta das cinzas. A fênix é “dotada de uma extraordinária longevidade, e [...] tem o poder, depois de queimar sobre uma fogueira, de renascer de suas cinzas [...]. Os aspectos simbólicos são claros: ressurreição, imortalidade e ressurgimento cíclico” (CHEVALIER, 2006, p.495). O fogo está fundamentalmente ligado tanto à ave mitológica quanto à história do Oficina. Em 31 de maio de 1966, o Teatro Oficina, com projeto arquitetônico de Joaquim Guedes, pegou fogo e, entre 1967 e 1968, foi recuperado por Flávio Império e Rodrigo. Império, em depoimento, defendeu a ideia de que

²⁶ Atrás da cortina, um teatro em ruínas. Folha de São Paulo, 8 de abril de 1976.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

[...] o Oficina tinha que pegar fogo. É necessário, acho, que todos os teatros se incendiem de tempos em tempos. Um espaço arquitetônico que se anima em espaço teatral com a violência que o Oficina se animou, só queimando para apagar todas as impressões dramáticas e trágicas que se acumulam, reverberam e se registram em seu corpo magnético. Aí, destruído, se reconstrói outro espaço como um corpo novo e vigoroso para novas transformações. Uma coisa assim: depois de muito tempo de tensão dramática levada à exasperação, ao desespero, um corpo registra tantas impressões e fica tão impregnado de significados que ele, em si, começa a ter vida própria sobre seus usuários e a determinar ou influir sobre a conduta, seu inconsciente, sua fantasia, sua capacidade de imaginar. (apud KATZ, 1999, p.46)

A afirmação um tanto radical de Flávio se ancora no princípio de que os ambientes se contaminam pelas energias circundantes, reforçando o conceito de sobreposição entre a vida e a arte. O Oficina efetivamente iniciou nova fase após o incêndio e a inauguração do espaço reconstruído foi marcada pela estreia do espetáculo *O Rei da Vela* (1967), em que José Celso levou às últimas consequências – com a genial criação de cenografia e figurinos de Hélio Eichbauer – os fundamentos do Tropicalismo enquanto movimento e expressão. Fauzi, ao nomear o grupo fictício de Fênix, buscou, de certa forma, evocar os acontecimentos não como referência histórica e ambientação – porque nada é ambiente na obra de Fauzi – mas de modo a presentificar e potencializar o próprio grupo, deixando a história no limiar fronteiro entre realidade e ficção.

Da mesma forma, a fênix também remete a uma característica própria do deus Dionísio, aquele que foi duas vezes nascido. Sua mãe Sêmele, grávida de Zeus, havia feito a este um pedido, com a promessa de que seria atendida. Expressou o desejo de ver Zeus em sua forma divina, tal como ele aparecia para Hera, sua esposa, mas, como bem sabemos, a visão do divino está além do que qualquer mortal pode suportar e Sêmele foi fulminada. Zeus, então, retirou o filho de seu ventre e o costurou em sua própria coxa, finalizando assim a gestação.

Sobre a semelhança com a história do Oficina, Arap declarou²⁹ que a peça se baseia de alguma forma na história do grupo “apenas como ponto de partida para caracterizá-la, e não se prende a isso”. Na mitologia, a fênix, o “pássaro mítico é associado à adoração ao fogo e ao sol, um dos símbolos mais importantes da transformação” (O’ CONNELL, 2010, p. 139) e, no texto, Fênix é o grupo que passou por laboratórios teatrais com Os Ciganos e tenta retomar as atividades após sintetizar essas experiências. O processo de *Gracias Señor*, peça feita pelo Teatro Oficina com forte influência do Living Theatre, “marca a transição entre o Oficina

²⁹ Em entrevista ao Jornal Brasil, 1976.

tropicalista, dos anos 60, e a Uzyna Uzona, nome que o grupo viria a adotar, no final dos anos 70.” (GUINSBURG, 2006, p.333).

Os Ciganos, personagens citadas no texto, mas que não estão em cena, assim como “o autor”, são apontados como o ponto de mudança por seu efeito catalisador de profundas transformações no grupo. O Fênix está associado ao Oficina assim como o Living Theatre³⁰ aos Ciganos. Não que estes sejam exatamente o Living, mas a ambiguidade está sempre presente no texto e nas entrelinhas. Julian Beck, Judith Malina e seus companheiros presentificam o estrangeiro, o desconhecido. Os ciganos são nômades, viajam errantes, estão profundamente ligados ao elemento terra, têm os pés no chão, vão parando e se estabelecendo a cada momento em um novo chão; paradoxalmente não estão conectados a uma terra específica enquanto local, origem e destino, mas ao elemento e ao percurso. A origem etimológica da palavra deriva do grego bizantino *athígganos*, que significa “intocável”, nome dado a grupo de heréticos da Ásia Menor, que evitava contato com estranhos. De alguma maneira, segundo relatos e cartas trocadas entre Flávio e Fauzi, o Living também se colocou assim no Brasil, talvez pela recepção difícil que tiveram por parte dos integrantes do Teatro Oficina, que os havia convidado em 1968 durante o Festival de Avignon. Segundo a professora Maria Silvia Betti, a expectativa do grupo de Beck e Malina era de chegar ao Brasil e encontrar um projeto encaminhado para a criação coletiva (informação verbal)³¹. Após alguns desentendimentos, cada grupo seguiu um rumo e o Living encontrou interlocução com poucos, vivendo sem muita abertura para o relacionamento com pessoas de fora do seu coletivo. Fauzi, no entanto, declarou que Os Ciganos representam as drogas, como o ácido lisérgico, o que não pôde ser declarado na época da montagem para que não sofresse censura:

Eu não acho que o Living sejam Os Ciganos da minha peça, porque eu acho que o Living pirou uma série de pessoas, eles não sabiam direito o que estavam fazendo aqui no Brasil, uma série de coisas assim... E um pouco disso eu ponho até na peça [...]. Os Ciganos representam as drogas, representam uma iniciação interior feita através de um processo material, de um veículo material, e onde de repente a pessoa se depara com realidades interiores insuspeitadas, e então, pra mim, Os Ciganos são personagens míticos. [...] Eu me inspirei no Living, mas daí eu voei, eu fui embora.” (ARAP, 1976b).

É importante, no mergulho nesse contexto, compreender qual a relevância de o autor afirmar que Os Ciganos não sejam o Living. O que está na peça é que eles são uma forma de realização

³⁰ Grupo norte-americano fundado por Julian Beck e Judith Malina, em 1947, esteve no Brasil no início da década de 70 a convite de José Celso Martinez Corrêa e do Teatro Oficina para montar uma peça de criação coletiva: *Gracias Señor*.

³¹ Informação dada pela Prof. Dra. Maria Silvia Betti na banca de qualificação deste trabalho, realizada em 20 de março de 2015 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

do fazer teatral, mas, para além disso, interessa questionar a declaração do autor no ano de 1976, na entrevista que concedeu a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, em que esclareceu que são as drogas e que não pôde revelar antes. Embora, em tão breve espaço de tempo, a situação política do país tivesse sofrido diversas mudanças, os tempos ainda eram sombrios – com vislumbres de *Um Ponto de Luz* no final do túnel, é certo. Portanto, a opção por revelar na entrevista a associação com as drogas é um modo de dissociar o Living do contexto da peça, ainda que correndo o risco da censura. Como vimos no primeiro capítulo, havia, no período, uma grande oposição, dentro da própria esquerda, entre os artistas “engajados” e os que por esses eram considerados “alienados”. É nesse segundo grupo que entra a contracultura e o Living como um grande símbolo de “desbunde” para a esquerda brasileira, além do que eram norte-americanos. A afirmação de Fauzi de que “o Living pirou uma série de pessoas, eles não sabiam direito o que estavam fazendo [...]” ressoa no fato de que o grupo de Julian Beck e Judith Malina foi recebido com estranheza e hostilidade, e sua visão político-ideológica, invalidada e rotulada como alienação.

Érika Bodstein³² também aponta outros caminhos sobre a possível associação dos Ciganos com o Living Theatre, nos textos dos livros *Pan-América*³³ e *Cigana Prateada da Lua* de José Agrippino de Paula³⁴ (informação verbal). Ao seguirmos os rastros dessa possível relação, encontramos a informação de que Agrippino esteve muito próximo de Julian Beck e Judith Malina em sua passagem pelo Brasil. Da mesma forma, o título do segundo livro também apresenta relação com a temática cigana. José Agrippino pretendia inclusive trabalhar com o Living antes da prisão. Sua companheira Maria Esther também auxiliou o grupo a alugar um apartamento, o de Mario Schenberg no Brasil (MEIRELES, 2009).

Experimentalismo, happening, performance foram algumas das qualidades atribuídas às montagens do SONDA, pelos críticos da dança e do teatro [...]. Esse novo perfil espetacular, além de conferir ao grupo tais características, atribuiu-lhe, também, a relação direta ao grupo Living Theatre. Maria Esther e Agrippino estiveram próximos a Julian Beck e Judith Malina mentores do grupo, apenas num período que compreendeu o fim da temporada do SONDA. (MADAZZIO, 2005, p.144)

³² Diretora, professora e pesquisadora de teatro, especialista na companhia francesa *Théâtre du Soleil*, pesquisa as imbricações entre vida e arte.

³³ Citado por Caetano Veloso como referência na música *Sampa*: “Panamericanas de Áfricas utópicas”.

³⁴ Escritor, cineasta e diretor brasileiro. Um dos precursores do movimento da Tropicália, autor de obras de referência da contracultura. Foi casado com a bailarina e coreógrafa Maria Esther Stockler. Viveram por alguns anos em Arembepe, na Bahia, em uma aldeia de pescadores conhecida como Aldeia Hippie.

2.2 ANÁLISE ELEMENTAL DAS PERSONAGENS

As personagens descansam na rede da eternidade [...]. Uma vez que se está vazio, a personagem aparece. Há algo da ordem do destino no encontro com uma personagem. (DUROZIER, 2012)³⁵

Estabelecemos, no processo de estudo, parâmetros comparativos entre personagem escrita e personagem encenada, baseados nos conceitos de Pavis de “personagem lida e personagem vista” (2008, p. 288), para assim ampliar a compreensão de *Pano de Boca*, cotejando o conjunto proposto por Fauzi Arap no texto – rico em símbolos, signos e sobreposições de ambos – e as personagens como foram para a cena em 1976, com o visual de Flávio Império e a interpretação dos atores.

Em consonância com Durozier, Fauzi afirma que “a personagem deve ser construída de dentro, a partir de si mesmo e suas emoções, e a sinceridade é matéria prima indispensável” (ARAP, [198-?], p.5), ou seja, o esvaziamento interior propicia o encontro verdadeiro com a personagem. Enquanto diretor, Fauzi estimulava seus atores para que compreendessem profundamente as personagens, levando em consideração as ações e simultaneamente a contradição dramática que vivem. Benê Mendes³⁶ disse que a direção de Arap é certa e direta: “ele é muito econômico e, ao mesmo tempo, objetivo; sabe o que quer e direciona para isso” (informação verbal)³⁷.

O fazer teatral proporciona, entre tantos ritos, a passagem do plano concreto e real para o plano ficcional, paradoxalmente. Em *Pano de Boca*, dentro do plano figurado – dividido em três núcleos próprios que se esbarram, embora sejam nitidamente distintos tanto no texto (através de indicações e rubricas) quanto na composição visual de Império – há personagens discutindo as engrenagens do teatro e a função do ator. Paralelamente há também personagens em construção, criações de um autor citado com frequência, no papel como o de “entidade figurativa, genérica” (GREIMAS; COURTÈS apud PAVIS, 2008, p. 7). A alternância entre os planos de ação algumas vezes é sutil, como nos momentos em que Pagão e Segundo comentam sobre Magra e seus monólogos, mas não interferem na cena. Em outros, como no

³⁵ Maurice Durozier, ator da trupe francesa Théâtre du Soleil no espetáculo *Palavra de Ator*, de sua autoria e direção, em que discute sua profissão e, nesse excerto, o encontro com a personagem.

³⁶ Benê Mendes, ator e produtor de *Pano de Boca*, e dono do Teatro Treze de Maio, onde a peça foi encenada.

³⁷ Entrevista concedida à autora em junho de 2012.

final da peça, ocorre a quebra da barreira entre os planos, no momento em que as mesmas personagens invadem a cena em que há a silhueta da Esfinge deixada por Pedro.

Sob traços do ator, a personagem é diretamente “colocada” diante do espectador. A princípio, nada designa a não ser ela mesma oferecendo uma imagem de sua aparência na ficção, produzindo um efeito de realidade e de identificação. Essa dimensão do aqui e agora, do sentido do imediato e da autoreferência constitui o que Benveniste (1974) chama de dimensão semântica, de significação global (ou processada) do sistemado signo. (PAVIS, 2008, p. 287)

A metáfora do teatro dentro do teatro, em que o encenador faz as vezes de “Deus”, é duplamente representada na peça. Dentro da divisão de planos proposta por Arap, as únicas personagens que possuem uma visão do todo são justamente as personagens das personagens, Pagão e Segundo, que vivem na imaginação de Flávio, o autor do Grupo Fênix. Consideramos, então, que seja onipresente o contador da história. Pagão se refere a ele como: “ele lá em cima” ou “patrão”.

Na peça, quando eu me coloco como autor, existe assim uma ambiguidade, quer dizer, eu sou criador, eu sou autor, eu sou diretor, eu sou... Não sou eu, mas o autor da peça é o criador, ele é o Deus, ele é o desconhecido, ele é uma lei que rege o fenômeno da criação pra que ele aconteça (ARAP, 1976b)

Partindo desse pressuposto de que a criação artística ocorre a partir da observação ressignificada do mundo ao seu redor, a vida do artista não pode ser separada de sua obra, o que o caracteriza como “um homem íntegro, o que faz em sua vida o gesto combinar com a palavra, a palavra com a ação [...]” (BODSTEIN, 2013)³⁸. Uma característica comum a todas as peças de Fauzi Arap é a sua presença, com falas que remetem diretamente à sua autobiografia ou a declarações suas. Se dissermos, com Foucault³⁹, que o texto é um duplo do autor, ao se colocar em cena, Fauzi propõe uma sobreposição de duplos. O olhar, a percepção de mundo e as opiniões estão, portanto, expressas a cada linha e entrelinha, já que “todo texto escrito é autobiográfico: do contrário, seria plágio” (BOAL, 2014, p. 9). Através de algumas falas e personagens, como o autor ou o diretor, que possibilitam o reconhecimento de si, Fauzi reforça o duplo, a “autobiografia” presente no texto. A estreita relação entre vida e arte, persona e personagem, é continuamente posta em cena.

³⁸ Ensaio intitulado “Integridade” em que Érika Bodstein versa a respeito do processo de criação de sua genial montagem de *Hamlet ex-machina*. (No prelo.)

³⁹ “Sou o autor: observem meu rosto ou meu perfil; é a isto que deverão assemelhar-se todas essas **figuras duplicadas** que vão circular com meu nome; as que se afastarem dele, nada valerão, e é a partir de seu grau de semelhança que poderão julgar do valor dos outros. Sou o nome, a lei, a alma, o segredo, a balança de todos esses **duplos**.” (FOUCAULT, 2012:VIII) (grifos nosso).

A partir da definição inicial de *persona*, ligada à personagem, à máscara teatral no teatro grego arcaico, é que se dá a definição conhecida hoje, a estabelecida por Jung: o papel desempenhado pelos indivíduos na sociedade. Segundo Pavis, “o arquétipo seria, portanto, um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias” (2008, p. 24). O que a psicologia designa por arquétipo é um certo aspecto formal frequente do instinto e, como este, dado a priori (JUNG, 2002, p. 386).

A encenação dramática (*hós mimoúntai*, a maneira de imitação no esquema aristotélico dos elementos qualitativos) no teatro grego era realizada por atores que tinham suas cabeças completamente cobertas por máscaras representando os personagens da peça, ao menos até onde as características faciais dos personagens eram referidas, bem como seus corpos ocultos por indumentárias ricas elaboradas, A indumentária e máscara escondiam características indiferentes, insignificantes (ou, às vezes, até enganadoras) de um ator, mas revelavam o *êthos* (geralmente traduzido como caráter) do personagem que ele interpretava [...]. (SIFAKIS, 2008, p. 185)

Em *Pano de Boca*, as personagens atuam o tempo inteiro entre o real e o fantasioso, ainda que dentro da fantasia teatral. O excerto abaixo, de Aurora Fornoni Bernardini a respeito da peça *Seis Personagens à Procura de Autor*, bem poderia se aplicar ao texto de Arap:

[...] os seis personagens, que a todo custo querem ser personas, a despeito de todos os reflexos e armadilhas das opiniões dos outros que os aprisionam e os querem personagens, há ainda o complicador da máscara [...] conforme rubrica [...]: “As máscaras ajudarão a dar a impressão de rostos construídos artisticamente a cada qual fixado imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental [...]” a questão da máscara nua é ambígua, une o momento de tomada de consciência ou de epifania da personagem ao sacrifício à máscara e, portanto, de sua derrocada individual (2004, p. 22)

Observamos as personagens de *Pano de Boca* como representantes fiéis do período, mas as questões não se encerram nisso, visto que despertam pontos complexos e profundos como a identidade, o poder da palavra e o limiar entre a loucura e a sanidade. No processo de estudos e decifragem das personagens, notamos a presença dos quatro elementos naturais – Terra, Ar, Água e Fogo – associados às personagens. Os estudos do autor acerca da obra de Jung e sua teoria das mandalas foi transmutado em criação cênica no histórico espetáculo *Rosa dos Ventos: o show encantado*, em 1971, o icônico show de Maria Bethânia, feito também em parceria com Flávio Império e os músicos do Terra Trio.

Associamos o Grupo Fênix com o elemento Fogo, misticamente ligado à intuição. O Fogo também é o ponto comum entre o Oficina e o Fênix, ambos buscando o renascimento das cinzas, com os teatros em escombros, conectados ao deus Dionísio. Os Ciganos, nômades,

descendentes de indianos e egípcios, conectam-se profundamente ao elemento Terra, frequentemente andando descalços, movendo-se de um lugar a outro. Pagão e Segundo, por serem as personagens que vivem no inconsciente do autor, estão conectados com a Água, que, para Jung, representa o inconsciente profundo: “a beleza e a grandiosidade do mar nos obrigam a descer às férteis profundezas de nossa psique, onde nos confrontamos e nos recriamos.” (2006). Para a concepção de Magra, Fauzi e Flávio utilizaram o mesmo efeito de flutuação do elemento Ar de *Rosa dos Ventos*. Um foco de luz na personagem de Célia Helena a destacava do fundo totalmente escuro e seus figurinos esvoaçantes, em conjunto com a iluminação, amplificavam a noção de flutuação. O Ar é também associado ao invisível e vital, em plena consonância com seus monólogos sobre o fazer teatral. O espetáculo de 1971 foi inicialmente dividido em quatro partes, com base na leitura de Fauzi da obra de Jung, para quem o número quatro está ligado à organização.

A exemplo dos pontos cardeais que conseguem nos situar geograficamente, Jung havia observado que, no processo de recuperação, seus pacientes costumavam sonhar com símbolos que iam se estruturando numa forma mandálica, que quase sempre incluía o número quatro. Também observara que eram quatro as funções principais da existência humana - pensamento, sentimento, sensação e intuição [...] Resolvi dar às quatro partes do espetáculo o nome dos quatro elementos: Terra, Água, Ar e Fogo. (ARAP, 1998, p. 152)

Ao longo do processo criativo, uma quinta parte insistia em aparecer até ser incorporada ao roteiro do *show encantado*: o Eu, Eu-difícil; Edifício central, como ponto de referência e resistência. O percurso proposto por Fauzi era como uma travessia labiríntica e propunha uma imersão no homem. Na sobreposição com *Pano de Boca*, Pedro é a quintessência, aquele que mergulha no inconsciente profundo para “ver o que os não iniciados não veem” (COLLI apud AZEVEDO, 2010, p. 26). No quadro abaixo (Figura 21), utilizamos os símbolos associados aos elementos e, ao centro, obra de Flávio Império, que, embora não seja diretamente ligada à montagem, consideramos sintetizar a aliteração Eu difícil/Edifício, colocando o homem como o centro da mandala.

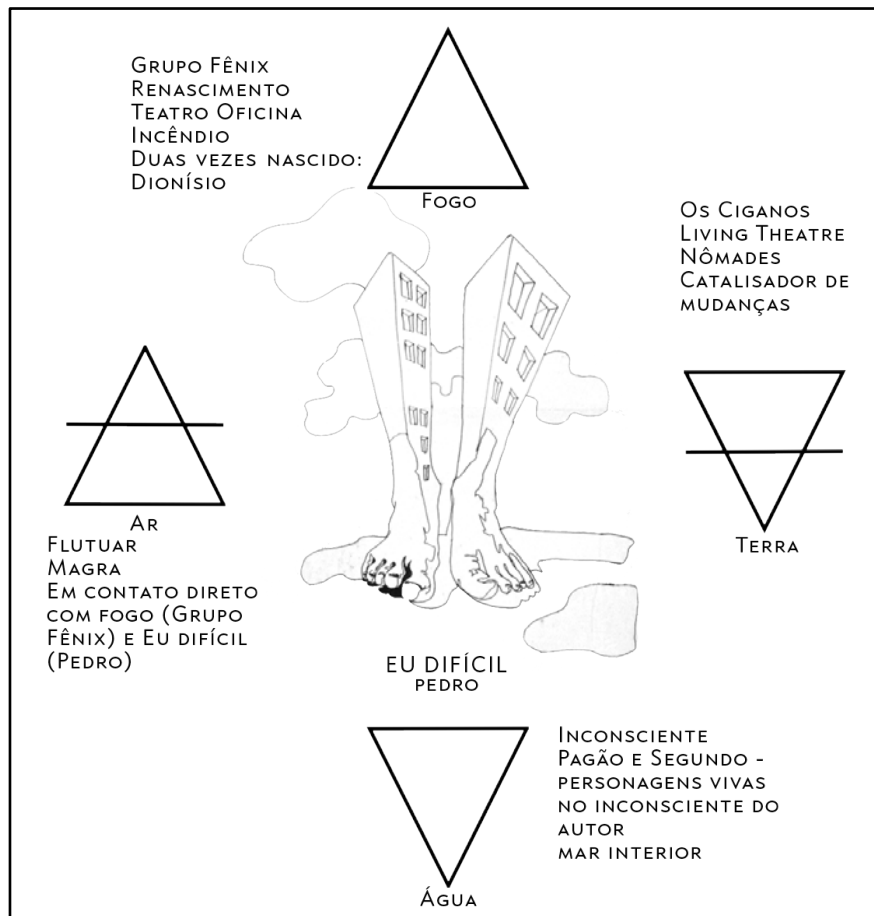


Figura 22 - Estudo da autora feito a partir da decupagem da peça e da obra de Flávio Império e Fauzi Arap. Ao centro, obra de Flávio Império representando o elemento *Eu difícil*.

Em seguida, é feita uma análise das personagens, pela ordem de aparição em cena.

2.1.1 PLANO 1: PERSONAGENS INACABADAS DO AUTOR

PAGÃO

A primeira personagem a aparecer é Pagão, na primeira cena do espetáculo. Há uma projeção de mãos datilografando em uma máquina de escrever, então ele surge das mãos do autor. Esse é o contato mais próximo que temos com a personagem do autor ao longo de toda a peça.

Pagão é uma personagem que sofre pela insegurança de seu criador; extremamente dramático, deseja “existir em ação” porque “não nasceu para morrer anônimo”. Sobre seu nome, explica: “nem batizado fui! Sou pagão”. Como sabemos, pagão é aquele que não foi batizado, adepto de qualquer religião que não adota o batismo, e o termo ainda faz referência a herege:

quem professa uma heresia ou doutrina contrária ao que foi estabelecido pela Igreja como dogma. Ainda no primeiro ato, Pagão questiona seu direito à vida e de cumprir seu destino de personagem.

É perceptível que depende do autor e vive dentro de sua cabeça, “que é uma bagunça”. Ainda não é independente como personagem. Pagão vive sozinho até a criação de Segundo, outra personagem do autor, a única com quem se relaciona diretamente. Os dois possuem visão global dos planos, o que pode ser interpretado como a onipresença e a dualidade da consciência do autor, dado que

Um é extroversão, um desejo de viver, outro desejo de morte – eles chegam a se corporificar numa múltipla existência, em vários personagens, cada um contendo em si os dois princípios: o desejo de viver, o desejo de morrer, o desejo de atuar, o desejo de não atuar [...]. É um pouco a vontade de não fazer, é a vontade de não realizar, porque percebe que qualquer realização resulta numa mentira relativa. É como se a gente se aproximasse gradativamente do psicodrama. A gente cegamente está buscando o psicodrama que transa com a essencialidade do teatro e é onde busca um encontro real com o espectador e com a espontaneidade dele. (ARAP, 1976b)

Podemos dizer que, entre Pagão e Segundo, as tensões oscilam entre Pulsão de Vida e Pulsão de Morte (Eros e Tânatos), conceitos freudianos sempre agindo em conjunto. Identificamos Eros em Pagão, que deseja viver independente da vontade de seu criador, que os intoxica ao expô-los ao julgamento de amigos em um bar, apresentando suas ideias antes de concluídas.

PAGÃO Ele nos trouxe aqui porque quer envenenar a gente. [...] Você vai perder toda a coerência, não se assuste. [...] Prende a respiração.
SEGUNDO Você quer me enganar? Se eu prender a... a... Ai, me deu uma tristeza!
[...] Eu não consigo mais acreditar em mim. Tudo o que eu faço é uma porcaria...
PAGÃO Eu não disse? Mal formado. [...] Foi o senhor quem matou ele, sim. Por envenenamento. Quem mandou levar um personagem tão novinho naquele antro? Antro, sim! Aquele lugar não é bom para personagens em formação. Eu sei que ele volta, mas é um trabalho duplo. O senhor não tem a menor firmeza, deixa suas idéias irem embora assim? Quem mandou ficar falando sobre a gente? Falou, sim, que eu ouvi! A nossa vida ainda é difícil, pensa que a gente tem um corpo como o senhor? O senhor não gosta de tomar porrada, gosta? Pra gente, se alguém não acredita, isso é como veneno, isso mata, entendeu? Eu sei que conversar enriquece, mas seca também. [...] Eu sou só uma vontade de existir. [...]
(*PB*, Ato I)⁴⁰

A personagem satiriza a falta de crença de seu criador com tanta veemência e autoridade que somos levados a crer que ele esteja em processo de criação há muito tempo. Sendo assim, conhece a trajetória criativa de seu autor e, novamente sobre ela, Pagão afirma a Segundo que ele já existia, mesmo que ainda não estivesse visível, porque “nada começa a existir de

⁴⁰ Nomearemos *PB*, seguido pelo ato, as falas retiradas do texto *Pano de Boca*. A peça se divide em dois atos, sem divisão de cenas.

repente”. Como dito anteriormente, o autor, no espetáculo autorreferente faz as vezes de Deus, e Pagão, sua criação primeira, é quem batiza Segundo ao chamá-lo de “babaquinha”, complementando que ele é o “babaquinha segundo”, uma vez que o primeiro seria o próprio autor – o que faz dele, de certa forma, um herege, já que professa contra seu criador.

As opiniões de Pagão são consistentes e, em um primeiro momento, até mais firmes que a do autor, o que reafirma o conceito de que a arte é maior que a realidade, a vida. Uma vez que o autor transfere seu poder para as personagens, elas passam a viver e se defender sozinhas.

PAGÃO Pronto, já vai querer desistir? Mas não vai, não. De jeito nenhum. Eu quero!!! Eu quero!!! Tá me ouvindo? O senhor tem uma vontade de merda, qualquer merdinha serve pra abater o senhor. Mas eu não, eu sou forte, eu acredito! Existe em mim minha crença disponível. Eu acredito! E não venha me perguntar no quê! Eu acredito e pronto. (*PB*, Ato I)

Pagão ironiza e critica os padrões tradicionais e importados de fazer teatro, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que teve como base o teatro europeu e trouxe diretores e artistas para trabalhar no Brasil, em oposição ao Arena e ao Oficina (palcos onde atuou Fauzi), em busca da identidade própria e nacional. A personagem também fomenta um debate, vigente na época, sobre a “morte do teatro”, declarada por José Celso em 1970 (MICHALSKI, 1985, p. 54), no sentido do teatro burguês⁴¹, crença reforçada no período também pela censura derivada da ditadura militar, que calou muitos expressivos artistas.

A ação principal de Pagão é através dos desafios que propõe a seu semelhante, criticando sua imaturidade e inocência, segundo ele, características de quem “não tem independência e não se conhece” (*PB*). As críticas proferidas a Segundo e o deboche são também uma autocrítica para o autor através de Pagão. Ao longo do texto ele reclama da falta de confiança de seu criador, que precisa “ouvir cada coisa com todas as letras” (*PB*), cada elogio, e tem medo de críticas.

PAGÃO Mas que engraçado que você é! Você é muito menos acabado que eu.
SEGUNDO (INCOMODADO PELO RISO DO OUTRO) Quer parar?
PAGÃO Não consigo. (RI MAIS)
SEGUNDO Eu não suporto que riam de mim. (AMEAÇA DIRIGIR-SE AO AUTOR, MAS DESISTE) Quer parar? (O OUTRO DEBOCHA MAIS AINDA)
Não dá pro senhor mandar ele parar?
PAGÃO Bobão, você é bobão mesmo. Uma vez aqui o que conta é a gente mesmo, não tá vendo? Ele não se mete. Vai pedir ajuda lá de fora? Não adianta nada, bobão!

⁴¹ “A palavra teatro era ali substituída, de acordo com um modismo linguístico generalizado na época, por *te-ato*, e o Oficina pretendia promover não mais uma revolução, mas uma *re-volição*, ou seja, um processo de “voltar a querer”. A partir desta experiência, José Celso e seus companheiros começaram a preparar o roteiro de um trabalho que aproveitasse os princípios dos *happenings* realizados na viagem, mas que tivessem uma estrutura-base suficientemente predeterminada para poder ser apresentado num teatro, como se se tratasse de um espetáculo teatral.[...]” (MICHALSKI, 1985:54)

Você é ele, aqui. Agora, nesse momento... e eu também sou ele! Só que você é de um jeito e eu sou de outro. Isso é a vida, bobão! [...]
Você é assustado e eu não sou. Você é tímido e eu não. Você é covarde e...
(PB, Ato I)

A primeira cena do primeiro ato encerra com uma confissão explícita de Pagão: “Eu tenho muito medo de ator” (PB), que nos revela também o medo do próprio ator de atuar, lançar-se em cena, viver uma outra vida. Fauzi fala (1976b) sobre a insegurança que tinha de atuar, expor-se, ao mesmo tempo em que era um aclamado ator, especialmente sob a direção de Augusto Boal.

Pagão é caracterizado como um palhaço. Seus figurinos são coloridos e exuberantes. Sua maquiagem-máscara deixa clara a distinção entre ele e os atores do Grupo Fênix. A calça de um de seus figurinos foi feita com gravatas de tecidos brilhantes e estampados, costuradas umas às outras (Figura 27). Pagão e Segundo são o contraponto um do outro, mas a dupla de bufões é uma grande crítica, ácida e irônica, ao sistema vigente, à própria plateia, ao diretor, aos atores. O fato de utilizar gravatas, acessório muito associado a trajes formais contemporâneos e à figura do empresário, é também uma forma de crítica. Em outro momento, Pagão condena a falta de posicionamento, de quem está sempre no meio, sem tomar partido de uma coisa ou de outra, mais uma crítica. Em determinada situação, veste uma capa feita de retalhos coloridos que lhe empresta maior dimensão (Figura 25). Seus trajes são compostos de elementos formais em desconstrução, como a gola solta da camisa, a camisa estampada com barriga de enchimento, os retalhos.

SEGUNDO

Segundo é uma personagem insegura, porque inacabada. Em uma de suas falas, afirma que não suporta que riam dele, o que pode ser lido como a insegurança do próprio autor, além da ironia de ser, como Pagão, caracterizado como palhaço. Recém-criado, não entende as engrenagens do teatro, defende seu autor e ainda não é independente como personagem pronta para viver. No final do primeiro ato, sofre uma intoxicação por ter sido apresentado antes de estar pronto e ser ainda frágil, quase “morre de tão fraco que é” (informação verbal)⁴².

Eu era um ator iniciante. O Fauzi sacou minha insegurança e que por acaso tinha relação com a própria insegurança da personagem que estava nascendo. Eu gaguejava [...] foi um batismo de certa forma. (informação verbal)⁴³

⁴² Benê Mendes, ator e produtor de *Pano de Boca*, dono do Teatro Treze de Maio, em entrevista concedida à autora em junho de 2012. Entrevista realizada em São Paulo.

⁴³ Benê Mendes, em entrevista já referida.

Em uma de suas falas, Segundo afirma a descoberta de si através do outro. Ele se descobre primeiro através da identificação com Pagão para depois se sentir bem consigo mesmo, o que vai ao encontro da afirmação de Mendes, da peça como uma espécie de batismo: ele passa a atuar e a se sentir seguro através do outro. No decorrer do texto, através da interação com Pagão, mais experiente, passa a compreender melhor as próprias emoções.

SEGUNDO (RI DO OUTRO, QUE SE SURPREENDE) Estou contente mesmo. Estou começando a compreender. Quando eu cheguei aqui, era tudo tão novo pra mim. É tão diferente ver de fora e depois chegar. Em tudo é assim. Meu coração, quando cheguei, queria sair pela boca. Era alegria, medo, tudo misturado, mas agora, eu não sei explicar muito bem... Eu... eu estou me sentindo em casa. (*PB*, Ato II)

Durante a intoxicação, a última expressão de Segundo é: “Eu não valho a pena. Eu vou... Eu vou... ficar mudo” (*PB*, Ato I). A atitude do silêncio em *Pano de Boca* surge através de Segundo, mas principalmente de Pedro, ator iniciante do Grupo Fênix que deixou de falar depois da experiência com Os Ciganos.

Pelo fato de Segundo ser uma personagem ainda sem finalização, insegura e iniciante, essas características foram representadas em seu figurino, que, em anotações de Império em um caderno, foi descrito “como se fosse uma malha branca velha, fralda teatral” de jérsei de algodão sem acabamentos, sobreposta por um tecido azul estampado e uma releitura do clássico rufo⁴⁴ desconstruído, que completava o traje. Enquanto o figurino da personagem de Nuno Leal Maia era exuberante e grande, o da personagem de Benê Mendes aparentava improvisado e despreparo, características da personagem.

O Flávio chegou um dia com os tecidos, colocou no meu corpo e foi amarrando, foi costurando, foi cortando, construindo no corpo mesmo, dando nós e tal. Essa foi uma solução genial porque criava um contraste com a grandiosidade do Nuno e permitia o humor, permitia coisas que, se fosse uma personagem mais composta, mais consciente, não permitiria. (informação verbal)⁴⁵

A poética do inacabado é uma postura do artista com relação à obra, tanto por não a considerar finalizada para ser entregue quanto pelas possibilidades infinitas que se apresentam quando ela é aberta. A ambiguidade entre a obra pronta e a obra aberta leva o espectador e até o próprio ator que vive a personagem a novas leituras, interpretações diversas daquela inicial, destacando, dessa maneira, também o lugar do outro no embate com a obra. O espectador pode livremente imaginar ou interpretar de forma crítica o que terá acontecido com a

⁴⁴ Gola pregueada muito usada nos séculos XVI e XVII” (SABINO, 2006).

⁴⁵ Benê Mendes, em entrevista já referida.

personagem ou como esta seria, caso fosse finalizada. O ator, nesse caso, Benê Mendes, pôde transpor sua poética pessoal, de estreia, de ator em formação contínua, à personagem: “a abertura faz-se instrumento da pedagogia revolucionária” (ECO, 1991, p. 50)

O inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado.[...] O trabalho criador mostra-se, desse modo, sempre um gesto inacabado. (SALLES, 1998, p. 78-80)

Encontramos ainda escritos de Flávio Império que abordam com o mesmo tema:

A participação em arte demanda esforço de teorização e realização que extrapolam o plano do fazer segundo valores aceitos e admitidos como imutáveis. Parte da premissa de que o objeto apresentado não é final e que é necessariamente inacabado. Não por defeito, mas por decorrência, uma vez que não fixa definitivamente formas, mas trabalha as articulações dinâmicas dos seus elementos agentes. Entende como agentes, tanto os dados que servem de base às proposições, quanto seus elementos de linguagem, como a percepção e a receptividade do público para o qual se dirige. Modifica-se em função das modificações dos seus componentes. (IMPÉRIO, 1965)⁴⁶



Figuras 22 e 23 - Personagem Pagão em cena, interpretado por Nuno Leal Maia. Segundo, personagem de Benê Mendes. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.

⁴⁶ IMPÉRIO, Flávio. Cenografia In Revista Acrópole, nº 319, julho de 1965. Número da revista dedicado à obra dos arquitetos Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. Fonte: Acervo Flávio Império.



Figura 24 - Pagão vestindo capa colorida em cena. Fotografia de autor desconhecido.



Figura 25 - Segundo em cena. Fotografia Abelardo Alves. Acervo Flávio Império.



Figura 26 - Segundo e Pagão em cena. Fotografia Abelardo Alves. Acervo Flávio Império.



Figura 27 - Pagão e Segundo em cena. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.



Figuras 28 e 29 - Pagão e Segundo em cena, dentro do táxi, seguindo o autor rumo ao Piolin. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.

2.1.2 PLANO 2: MONÓLOGOS DE MAGRA

MAGRA

Magra pode ser compreendida como uma personagem surrealista, esbarrando nos limites entre o fantasioso e o real, e simultaneamente autorreflexiva, “na qual os níveis de realidade se embaralham nos jogos de teatro dentro do teatro e de personagem dentro da personagem” (PAVIS, 2008, p. 286). A personagem interpretada por Célia Helena é uma atriz que questiona e busca compreender o papel do ator e do teatro em suas descobertas pessoais e coletivas, além dos limites entre a vida e a arte. É uma das principais atrizes do grupo e sofreu grande influência pela passagem dos Ciganos.

Em seu primeiro monólogo, Magra discorre a respeito de sua iniciação e referência e crítica, assim como Pagão, o teatro antigo:

MAGRA Não sei se eles eram mágicos, realmente. Mas eles vieram até aqui e tudo foi transformado pela presença deles. Eles mesmos contavam que por cada cidade que passavam, tudo se transformava, eles mudavam tudo. Quando falavam, ninguém acreditava. Alguns fingiam, por interesse, mas ninguém acreditava de verdade. É difícil acreditar no incrível quando você se depara com ele, o incrível fantástico que está presente em tudo, a cada momento, em todo lugar, porque encarnado e encarcerado, aqui e agora, mascarado e escondido pelos hábitos, pelos nomes, o cotidiano o sufoca e você não o reconhece. A gente não vê que está vendo que está tudo aí. A gente tanto finge que acaba acreditando no fingimento. Eles me levaram até uma outra dimensão. Tudo aconteceu aos poucos, eles foram me revelando tudo aos poucos, sem dizerem nada, sem afirmarem nem imporem nada, mas, às vezes, um olhar bastava para haver uma confirmação silenciosa de que eu estava no caminho certo. Eu me escondia atrás de um personagem que eu chamava atriz. Atriz: meu nome, minha figura... tudo enfim. E eu comecei a despir minhas máscaras. Era assustador. Na verdade, eu tentei desesperadamente me refugiar em novos personagens, eu nunca pensei possuir tamanha imaginação, eu tentava escapar, eu tentava... Eles delicada e firmemente não deixavam. E eu mesma, eu queria seguir com eles até o fim. Eu os acompanhei naquele mergulho fundo que acontecia à vista de todos. Mas ninguém entendendo nada. A forma segura de permanecer à superfície é o teatro antigo, você entende? É você não largar do personagem você mesmo, nem por um segundo. Quando você se relaciona de personagem pra personagem, você fica protegido da escuridão, da luz, do desconhecido, que sei eu? Eu deixei que tudo que era falso e que me sustentava de pé desmoronasse. As minhas paredes caíram todas. A quarta parede. A parede imaginária que faz os personagens existirem no palco como se o público não estivesse ali, os assistindo, essa parede, eu acho que ela existe também na vida, como se as pessoas se relacionassem respeitando a convenção tácita de que não existe aquele escuro, que não existe o desconhecido espiando com muitos olhos brilhando na escuridão, ingenuamente ignorado, falsamente oculto, por trás da... quarta parede. Talvez ela exista como um artifício necessário para que possamos fingir que não temos medo, para que as coisas possam caminhar, eu não sei... Eu comecei a viver uma nova vida. E não sabia mais o que chamar realidade: se àquela penumbra em que eu agora vivia, ou se à antiga claridade mentirosa. Enfim, eu tive a coragem de ir. Eu despi máscara depois de máscara. O que eu percebia é que eles estavam me guiando através de um processo inverso. Em

vez de eu construir um personagem, parece que eles queriam de mim que eu decompusesse o personagem, todos os personagens, para encontrar em mim... o ator. Quem é o ator? Eu acho que era essa a pergunta-guia. A pergunta não explícita, mas formulada. Quem é o ator? (*PB*, Ato I)

Magra descreve a chegada dos Ciganos, com novidades e transformações, e, em seguida, um processo de iniciação a “outra dimensão”, onde “foram revelando tudo aos poucos”, o “caminho certo”. É interessante notar como Magra intercala, no discurso, a experiência como atriz com a própria vida, como se uma imagem se atrelasse à outra; é o que está expresso em “a gente finge tanto que acaba acreditando no fingimento” (*PB*), o que imediatamente nos remete a Fernando Pessoa, em seu poema Autopsicografia:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

A persona da atriz, que, no caso, é também personagem e pessoa, em três dimensões, como a personagem Magra, que é atriz, e a própria atriz que a interpreta, é apresentada como camadas de máscaras, que Magra foi despindo ao longo do “mergulho fundo que acontecia à vista de todos” (*PB*), o processo de descobrimento e encontro com seu Eu interior. Tanto a atriz quanto seus companheiros de trabalho, do Grupo Fênix, todos têm dificuldade em se restabelecer após o contato com essa nova forma de ver o mundo e fazer teatro apreendida com os Ciganos. Magra afirma que “a forma segura de permanecer à superfície é o teatro antigo” (*PB*), sem se despir nem por um segundo da personagem. Como no mar, a luz penetra e reflete facilmente na superfície, mas os caminhos verticais, profundos são guiados através da escuridão do desconhecido em busca da luz, ao menos até que se atinja a iluminação interior. Em um trecho do quarto monólogo, Magra retoma essa mesma ideia:

MAGRA [...] Você tem que ter a coragem de enfrentar o caos interior que se forma para tentar somente depois dele formado, tentar integrar o novo, o mistério, o desconhecido como coisa real. A nova realidade. O tempo: o passado, o presente e o futuro, passa a ser menos uma prisão do que um instrumento de alquimia possível e da qual você não participava por ignorância. A sua história, você vê que você pode vivê-la realmente. Aquilo que aparentemente parecia nos alienar provoca um encontro fundo conosco. Você desiste de ser um herói, um falso herói, para ser um homem. (*PB*)

Em seguida, Magra cita a quarta parede como uma segurança para o ator-personagem e para o público. Por fim, descreve de forma intensa o despimento de suas máscaras sociais para atingir o seu centro e descobrir sua essência e, nela, “o ator”. A pergunta-guia não formulada pelos

Ciganos, mas implícita nos laboratórios, “quem é o ator?”, é o enigma e a solução da própria peça. Devido à exposição proporcionada pela abordagem sem o filtro da quarta parede e, além disso, pela supressão das máscaras-cascas⁴⁷, a atriz está tão exposta quanto o espectador, colocado em cena pela cenografia de Flávio Império, que abrange todo o espaço cênico.

Magra encerra o primeiro ato com um outro monólogo, em que segue discorrendo sobre seu caminho e explica os motivos pelos quais não se sente à vontade para representar novamente, justificando-se com base no que considera verdadeiro e na necessidade de se expressar e compartilhar com os outros sua experiência, fato que remete à história de vida de Fauzi (1998) no período em que experimentou o ácido lisérgico pela primeira vez, em 1963, acompanhado pelo Dr. Murilo Pereira Gomes. Após a primeira sessão, Arap iniciou um processo que descreveu como um arquétipo messiânico, em que sentia necessidade de dividir sua experiência com outras pessoas e foi, por isso, muito mal interpretado no período, sendo considerado louco por vários amigos e colegas de profissão.

MAGRA Eu aceito, você me quer como personagem... pra mim está bem. Eu gosto de me encontrar com você. Eu não me sinto capaz de representar outra vez, mas falar é do que eu mais estou precisando. (PEQUENA PAUSA) Por que é que eu não tento voltar ao convívio dos outros? É que eu não entendo mais nada. Eu, atualmente, tenho necessidade de falar do que me aconteceu. E eu só consigo falar quando eu sinto que estão me compreendendo de verdade, um mínimo. E isso é raro. Na verdade, com exceção de você, eu não tenho tido com quem falar, eu não tenho com quem. E depois, as pessoas têm muito medo. E o medo delas me dá medo. Você é diferente, você me ouve e não se assusta com o que eu digo. Sabe, existe alguma coisa que eu não te contei. Eu... eu estou esperando um filho dele... do Pedro. Ele continua mudo, você sabe, não diz palavra. E eu, no fundo também tenho medo de falar. Parece uma covardia, principalmente ao lado do silêncio dele, tão forte, e terrível. O silêncio dele é tão forte, ou mais, que a palavra. A palavra é uma coisa igualmente forte, eu sei, ela é como fogo... Eu acho estranho as pessoas não temerem a palavra. Ela é uma coisa mágica, eu acho até que é a coisa mágica. Eu não sabia o que queria dizer invocar. Mas eu aprendi com eles. O poder contido nas palavras é uma coisa esquecida e sepultada no fundo de nossa memória. Eu estou falando de uma coisa difícil?... Não, não me interrompa, tente compreender, não me peça fatos. Você me quer como personagem, está bem. Mas por enquanto eu sou um personagem que fala demais e você tem que aceitar. Em teatro, a gente chama de clima alguma coisa como uma aura que envolve uma peça ou um personagem, é sobre isso que eu estou falando. Mais: as palavras tem a força de uma granada ou de uma bomba, elas têm um poder equivalente ao de uma arma atômica, mas também, quando são ditas, pronunciadas sem fé, sem verdade, com ignorância, aí então elas não têm força alguma, quando são ditas sem convicção. É dessa forma que o silêncio dele me atrai. O silêncio dele revela uma mentira de nós todos. Nós temos usado as palavras para nos atordoarmos, nós as temos usado a esmo, nós nos confundimos com elas, elas nos justificam o tempo todo da nossa inação. Sabe, outro dia eu li em algum lugar que personagem quer dizer aquele ou aquilo através do que o som se faz:

⁴⁷ Referência ao álbum de pinturas de Flávio Império “Caras Cascas Máscaras”, lançado em novembro de 1977 no Teatro Igreja, em São Paulo.

per-son-agem, per-son-a, personalidade... O silêncio dele é a recusa do personagem, qualquer que ele seja. (*PB*, Ato II)

A personagem está em um momento em que se vê sem escolha: não é possível simplesmente ignorar as experiências que teve e que compuseram uma nova realidade e o caminho para a iluminação interior; a verdade não tem retorno, não se pode voltar atrás quando se sabe que há um caminho. Sua fala esbarra no conceito de que só pratica o mal o ignorante, aquele que ignora o bem. Magra teve algumas vivências que a colocaram em um percurso de iniciação e superpercepção da realidade à sua volta.

Namorada de Pedro, o jovem ator que parou de falar, de quem está grávida, amadureceu a consciência sobre o poder das palavras através do silêncio “tão forte” do namorado. “As palavras têm a força de uma granada ou de uma bomba, elas têm um poder equivalente ao de uma arma atômica” – essa afirmação, no período em que foi proferida, comprova o poder da palavra com, no mínimo, dois sentidos diversos e complementares. Intimamente ligado ao texto e ao autor está o poder de evocação embutido nas palavras, sentido primeiro no contexto da peça. No entanto, considerando os anos de escuridão, de militares no poder, a militância artística, principalmente no teatro, deu-se por meio da palavra falada e especialmente cantada. Sobre isso diz Maria Adelaide Amaral:

Por que os autores continuam a escrever durante os anos negros não obstante todas as dificuldades? Essa foi a pergunta que fiz a muita gente nas mesmas condições. “Porque é preciso”. “Porque é escrevendo que eu me mantenho vivo”. “Porque é necessário”. Mesmo que as possibilidades de ver a peça encenada fossem remotas, era preciso [...] O que sabemos é que era imperioso escrever, um vômito solitário e indefeso.⁴⁸

Na fala de Magra, há um constante contraponto entre verdade e mentira e a defesa do uso consciente da palavra apenas quando efetivamente seja para expressar verdades relevantes que não “nos confundam e justifiquem a nossa inação” (*PB*). A personagem da atriz afirma que “personagem quer dizer aquele ou aquilo através do que o som se faz: per-son-agem, per-son-a, personalidade... O silêncio dele é a recusa do personagem” (*PB*), dando novo sentido e comprovando na prática, na fala, a mensagem contida na palavra. Em seu texto, está implícito que o silêncio é a libertação da fala, que “é o que ainda a prende” (*PB*), diferente de Pedro. Magra sente que sua percepção global do que existe e a compreensão do estado de *Pedro*, sem estar no mesmo lugar que ele, a colocam “entre dois mundos”, que podem ser lidos como o

⁴⁸ AMARAL, Maria Adelaide In Os anos negros. Folha de São Paulo, Folhetim. 11 de novembro de 1979.

mundo da matéria e o espiritual; ela busca o equilíbrio, a coexistência entre esses dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido.

MAGRA Eu não estou defendendo aquilo que as pessoas chamam loucura ou sei lá o quê. Eu estou dizendo que eu não posso fingir que eu não compreendo ele. Os Ciganos foram embora, mas estão presentes ainda em nós. E será que eles não estiveram presentes desde sempre em todos nós? Será que eles não foram simplesmente o catalisador de alguma coisa que estava pra explodir? Eu sinto uma espécie de remorso de abandoná-lo. Eu sinto uma necessidade grande de compreender tudo isso, embora eu perceba que é uma tarefa além das minhas forças. Ele foi além de mim e isso é a loucura? Eu mesma, eu estou louca? Em certos momentos eu me pergunto porque é que eu estou falando ainda. O que falar? Pra quem e pra quê? Como se eu vivesse em carne viva num mundo de robôs que me machucam sem se preocuparem, a toda hora esbarrando em mim, porque eles nunca poderiam compreender o que significa esse estado. Mas eu sei que, por dentro deles, existe a mesma matéria, a mesma carne e o mesmo sangue que em mim estão visíveis, e neles ocultos por trás de uma armadura. Eu vou menos longe do que ele. Por isso eu falo e tento explicar... é o que me prende. Essa vontade de explicar. É como se eu estivesse entre dois mundos, mas os dois coexistem, eu sei e você sabe. Mas eu não tenho nenhuma vontade de representar, entende? Eu não posso ter. Não me importa o que as pessoas pensem. Eu não posso esquecer. É uma espécie de fidelidade que eu devo a ele. (*PB*, Ato II)

No livro *A Paixão segundo G.H.*, encontramos em Clarice Lispector, citada por Fauzi Arap como aquela que conseguiu dizer o indizível (1998), o embasamento e a justificativa para a fala de Magra:

Dá-me a tua mão:
Vou agora te contar
como entrei no inexpressivo
que sempre foi a minha busca cega e secreta.
De como entrei
Naquilo que existe entre o número um e o número dois,
De como vi a linha de mistério e fogo,
E que é linha sub-reptícia.

Entre duas notas de música existe uma nota,
entre dois fatos existe um fato,
entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam
existe um intervalo de espaço,
existe um sentir que é entre o sentir
– nos interstícios da matéria primordial
está a linha de mistério e fogo
que é a respiração do mundo,
e a respiração contínua do mundo
é aquilo que ouvirmos
e chamamos de silêncio.

É evidente que, tanto no discurso de Magra quanto na obra de Clarice Lispector, estão reforçados signos e símbolos ocultos no próprio texto, enfatizando o aspecto místico da encenação, além dos conceitos de inconsciente, sincronicidade, inconsciente coletivo,

individualidade e poder da palavra. O texto de Lispector manifesta claramente essa percepção de “entre dois mundos”, o breve espaço que há entre determinado estado e outro. O texto de Fauzi não explicita com quem Magra dialoga: em alguns momentos, parece um diálogo interior, com a própria consciência, e, em outros, com alguém muito próximo que tem até uma certa relação indireta com o grupo de teatro. Em uma de suas falas, em tom de desabafo, explica que não pode mais deixar de ir à reunião do grupo e questiona: “você vem?”. Durante os monólogos, Magra está sozinha em cena, mas Pedro transita pela plateia, entre as cadeiras e os espectadores, escondido, dando a impressão de ser um vulto que não se pode ver o tempo inteiro, mas cuja presença se pode sentir.

Ele ficava escondido, o público não via, ele não aparecia, ficava em cima, e a Célia falava, falava com ele no teatro vazio, e tudo isso mexia com o que a gente esconde da gente, com o que a gente busca com a fala, com a necessidade de expressar, com a dificuldade de expressar, com todas essas possibilidades que são imensas. [...] O Fauzi é um mago da palavra. (informação verbal)⁴⁹

Anteriormente, ao associarmos a personagem ao elemento Ar, principalmente através da observação das fotografias da encenação e dos relatos sobre *Pano de Boca*, traçamos um paralelo com o espetáculo de Maria Bethânia de 1971. Levando em consideração a importância da figura da cantora enquanto referência ética e estética para Fauzi Arap, acreditamos que a personagem Magra seja, de alguma forma, uma citação-homenagem a Maria Bethânia, intérprete que, ao longo de sua carreira, não fez concessões, não cedeu a pressões e não aceitou a personagem que, em determinados momentos, ousaram tentar lhe impor. Magra segue a mesma trajetória enquanto artista, como podemos confirmar no momento em que critica a expectativa do outro com relação a si, cerceando sua liberdade de ser, e reconhece a necessidade de oposição a mudanças e ao desejo do conforto que a estagnação proporciona.

MAGRA [...] Os velhos hábitos te empurrando pra continuar em direção ao futuro que o antigo passado pedia e determinava! E como é difícil mudar a direção! Você está mergulhado dentro de você, identificado. E os outros solicitam de você as mesmíssimas respostas, a mudança de qualquer um mexe com todos os outros. Daí as gozações, as brincadeiras, o medo, tudo enfim! A recusa de confirmar sua transformação. [...] cada momento se revela tão ele mesmo, tão revelador. (*PB*)

Em entrevista a Leonardo Lichote, Maria Bethânia revela-se alinhada com essa declaração:

Na hora em que cantei “Carcará”, todo mundo tomou aquilo pra si. “Carcará” pertencia ao Brasil, e aí de mim se não fizesse o que o Brasil queria. Por isso fui-me embora logo. Porque se fizesse um show de uma hora e cantasse uma hora de

⁴⁹ Benê Mendes, em entrevista já referida.

“Carcará” estava ótimo. Se eu cantasse 58 minutos de “Carcará” e dois minutos de “Olhos nos olhos”, zero! Não podia trocar de roupa, não podia soltar meu cabelo. “É o tesouro do Brasil!” Não, alto lá! Posso até ser, fico honrada, mas existo. Não sou só isso. Tanto que fui e voltei com vestido longo, dez perucas, para nem lembrarem. E uma condição: não cantar “Carcará”. Depois cantei de novo, foi só um tempinho para entenderem, um “larga do meu pé, vai chatear outro”. [...] Só faço se quiser e como quiser. [...] Porque no fundo não é o mais importante para mim o estrondoso sucesso. Tanto que minha vida se mantém numa área luminosa, mas serena. Não é nenhuma explosão. Teve “Álibi” em 1978, que vendeu um milhão de cópias, a primeira mulher a fazer isso. Mas não quis seguir porque aí começa a ficar sem assinatura. “Sei vender bem”. Ótimo, então vá vender sabonete. Artista, não.

Os figurinos de Magra na montagem de 1976 foram três vestidos esvoaçantes, em seda. Como ficava a maior parte do tempo sob um foco de luz, sobre uma mesa ou poltrona, e na passarela em direção à plateia, com seus figurinos em tecidos finos e leves, produzia-se a impressão de estar destacada do fundo escuro, flutuando, o que remete a clássicas personagens perturbadas, como Blanche DuBois, a personagem central de *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams, peça para a qual Flávio Império criou a cenografia e os figurinos para a montagem de 1962, do Teatro Oficina.

Magra usava, no início do espetáculo, o figurino vermelho (Figura 31), um vestido com gola que ia até a metade do pescoço e mangas longas, com pregas que aumentavam suas dimensões. Na parte frontal do vestido, o mesmo tecido vermelho cruzava o seu peito, como uma espécie de armadura. O vermelho remete também ao estado “em carne viva”, em que Magra afirma e repete sentir-se. Nos primeiros monólogos, ela está mais exposta, “sangra”. A cor poderia ser também uma referência a Iansã, orixá de Maria Bethânia, identificada no sincretismo como Santa Bárbara.

O vermelho é a cor mais vibrante das cores primárias e, no fundo preto, no foco em cena, ganha ainda mais luminosidade e vibração. O vermelho é, por excelência, a cor do elemento Fogo, que associamos ao Grupo Fênix (Figura 2). Magra está relacionada ao elemento Ar, mas é parte do Grupo-Fênix, Fogo e tem contato direto com ele. Seguindo a ordem dos elementos naturais, o Ar alimenta o Fogo. Segundo Heller, “O fogo simboliza o Divino e é o próprio Deus: em todas as religiões aparecem deuses nas nuvens de fumaça” (2011, p. 57).

Durante um de seus monólogos, Magra tirava a roupa vermelha em cena e, por baixo, estava com o segundo traje, um vestido longo branco com decote profundo e cintura império. É interessante notar o uso de um adereço: um colar com uma pena de pavão como pingente. A troca em cena, da forma como foi representada (Figura 32) sobre uma mesa, pode estar associada à fala da personagem que fala sobre o enfrentamento do “caos interior” para então

atingir a iluminação. O contraste entre o vermelho, a “carne viva”, e o branco pode ser compreendido, portanto, como alinhado à trajetória da personagem.

O terceiro traje, de encerramento do espetáculo, foi composto pelo mesmo vestido branco com uma espécie de xale rosa pálido; sendo o rosa o resultado da mistura entre o vermelho e o branco, podemos interpretá-lo como o equilíbrio. Na última cena, antes do fim da peça, Magra está no palco com Pedro ajoelhado aos seus pés (Figura 35) e ela fala diretamente com ele sobre a representação dos papéis sociais que não deixam de existir mesmo quando se está calado. A personagem da atriz discorre sobre o teatro como sendo a vida, porque ensina a necessidade do outro, da espera do tempo, e se despede de Pedro. Assim se encerra a última aparição de *Magra* em cena, com o terceiro traje.

MAGRA A porta é estreita, Pedro, é isso. Mas eu quero acertar com ela. Eu não quero permanecer no mesmo erro por mais tempo. Existe alguma coisa que nos inclui a todos... Eu não sei que nome dar a ela, mas nós estamos irremediavelmente comprometidos, todos uns com os outros, e é impossível escapar sozinho. A porta é muito estreita, mas só passamos carregando os outros conosco. Eu quero que você me perdoe, mesmo se não entender. Se eu não disser não agora, Pedro, eu não sei onde iremos parar (*PEDRO SE LEVANTA*) Até... até um dia. (*PB*, Ato II)

A *Magra* de Célia Helena, tão impactante para os espectadores, com uma força cênica impressionante, rendeu-lhe os dois maiores prêmios de melhor atriz do ano, APCA e Molière.



Figura 30 - Magra, personagem de Célia Helena, vencedora dos prêmios APCA e Molière de Melhor Atriz. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.



Figura 31 - Magra em cena, destacada do fundo com foco de luz no rosto e figurino vermelho. Ao fundo, acreditamos ser Segundo. Fotografia Abelardo Alves.



Figura 32 - Magra em cena, na troca do figurino vermelho para o branco. Fotografia Abelardo Alves.



Figura 33 - Magra em cena com figurino branco. Fotografia Abelardo Alves.



Figura 34 - Pedro e Magra em cena. Fotografia Abelardo Alves.

2.1.3 PLANO 3: REALISTA – GRUPO FÊNIX

ANA

A personagem da atriz do grupo, interpretada por Eudósia Acuña Quinteiro, representa, de certa forma, o espectador comum, o público. Ana passou pelas mesmas experiências que os outros componentes do Grupo Fênix, mas, depois disso, desenvolveu claustrofobia e outros medos. Seu drama pessoal no contexto do espetáculo é lidar com esses medos. Segundo o autor,

[...] a Ana, a personagem da minha peça que a Eudósia fazia, ela representa o espectador, mas o tempo todo o pavor do espectador ela fala da experiência dela enquanto espectador: “quando eu via teatro eu me sentia livre”, e tal, “eu viajava e repousava algumas horas de ser eu”. Ela diz uma série de coisas, então o tempo todo eu tinha a preocupação com o espectador. (1976b)

A primeira fala do plano realista é de Ana: “que tristeza está isso aqui” (*PB*, Ato I). A cena se inicia após a acusação de Pagão ao autor pela intoxicação de Segundo. Em seguida, Paulo pega no cenário um vestido que estava jogado e mostra a Ana, que o coloca sobre o corpo e diz: “Quando eu digo sim e não, eu não respondo com convicção. Eu digo simplesmente sim... e não” – fala da peça *Pequenos Burgueses*, montada pelo Teatro Oficina, com Fauzi Arap no elenco. Então o autor faz novamente referência ao texto de Gorki, evocando-o através do vestido usado que teria sido usado por Ana na montagem anterior.

Ana chega ao teatro do grupo com Marco e Paulo. Os três conversam e tentam descobrir quem marcou a reunião; enquanto estão no palco, debatendo sobre o que cada um fez nos oito meses que se passaram e o que farão no futuro, assustam-se com a presença de Zeca e posteriormente de Pedro. Começa a chover “lá fora”, a porta do teatro bate com o vento e os atores ficam presos por dentro. Ana então começa a se agitar. Novamente podemos observar a presença de Iansã, após o monólogo de Magra, na cena “dominada pelo vento”⁵⁰. Eudósia Acuña⁵¹ afirma que Ana andava muito de um lado para o outro, agitada e com um grande desprendimento de energia, com um “segundo ato muito pesado” (informação verbal). Ana vai à reunião com o desejo de retomar as atividades, mas, com muito medo, revela, em diversos momentos, que, se ainda tivesse escolha, optaria pelo teatro tradicional, pela vida como era antes, pelos caminhos conhecidos no lugar dos mistérios percorridos.

⁵⁰ “Iansã comanda os ventos/ E a força dos elementos/ Na ponta do seu florim/ É uma menina bonita/ Quando o céu se precipita/ Sempre o princípio e o fim” (“As Ayabás”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso)

⁵¹ Informação fornecida por Eudósia Acuña Quinteiro em entrevista à autora, em maio de 2012, em São Paulo.

PAULO Ana, já está mais que na hora de você relaxar, tudo isso já passou. Cadê aquela pessoa crítica, com os pés no chão, que debochava de tudo?

ANA E eu sei, Paulo? Eu agora morro de medo, de tudo. Eu descobri que essas coisas todas existem ou tudo se passa como se elas existissem, sei lá. Mas eu não estou preparada, Zeca, pra mim não dá, eu quero minha vida de volta. Careta, certinha. (ZECA DEBOCHA DELA) (PB, Ato I)

No entanto, apesar do medo, Ana tem consciência de que descobriu o teatro verdadeiro e, ao final do segundo ato, aceita o convite de Tarso, produtor do Grupo Fênix, para retomar as atividades, visto que vislumbra na arte o caminho possível.

ANA Eu descobri que estou por um fio, é isso! Se eu não tiver minha identidade atriz para segurar minha barra, eu piro. Eu quero trabalhar, por isso. [...] (PB, Ato II)

Ressaltamos a consonância metafórica da personagem com a vida da atriz. Eudósia Acuña atuou em peças antológicas, como *Roda Viva* e *Marta Saré*, ambas em 1968, com cenografia e figurino de Flávio Império, e encerrou sua carreira como atriz após *Pano de Boca*.

Pano de Boca foi muito revolucionário, porque depois nós entramos naquela coisa de pré-besteiro, nas comédias, tanto que, depois de *Pano de Boca*, eu não achava mais o que fazer, porque eu fiz *Roda Viva*, fiz *Marta Saré*, fiz *A viagem* na televisão e no teatro, fiz sempre essas peças e, de repente, eu não achava o que fazer, não conseguia, ficar fazendo aquelas “comedinhas”.⁵²

O texto da peça, de forma análoga, esbarra no mesmo assunto em diversos pontos, mas especialmente através de Marco. Depois de Pedro mostrar os elementos de cena que remetem à trajetória do grupo, Marco explica a Paulo sobre as sincronicidades que ele só começou a perceber depois do processo de experimentações com Os Ciganos.

MARCO Não tem nada a ver com droga, Paulo. As coisas estão acontecendo agora, você não vê? A porta que bate, a luz que falta, tudo que acontece é mágico, sempre. Antes deles, eu nunca tinha prestado atenção como é que os fatos acontecem e se encadeiam e como a vida se desenvolve. Numa peça, muitas vezes, quando a peça é mal construída, você acha engraçado e falho um personagem aparecer de repente. Num suspense, num policial a gente vê muito disso. Mas o espantoso é que, se você começa a viver com mais calma, você presta atenção que mesmo as coisas mais cotidianas e mais inofensivas e mais insignificantes também acontecem assim. Você começa a perceber que não existem coincidências... que não existe! É difícil de explicar, Paulo. Você pode rir de mim, mas não existe. Nós estamos aqui trancados e a luz sumiu... Será que não é essa a nossa situação atual, como grupo? (PB, Ato II)

Marco argumenta que, apesar de ser difícil de explicar, as consonâncias não podem ser ignoradas. Ana concorda com Marco e, embora esteja assustada com a presença de Pedro no

⁵² Informação fornecida pela atriz na já referida entrevista.

teatro – todos acreditavam que ele ainda estivesse internado –, empenha-se em adivinhar as peças a que Pedro se refere através de mímicas e adereços. É ela quem desvenda o que ele tenta comunicar depois de todas as peças e antes de montar uma Esfinge:

ANA Eu acho que eu sei. Quanto mais você revela o truque, a mágica, mesmo assim o mundo se revela mais estranho e mais mágico ainda. *(PB)*

Os atores se referem aos Ciganos como mágicos que vieram de fora trazendo novos pensamentos, crenças, valores. Na mímica de Pedro, está embutido também o enigma, a ideia da Esfinge que ele montará em seguida. Ana desvenda o mistério: a mágica, o truque se potencializa através da própria revelação. Uma possibilidade de interpretação é com relação ao caminho em direção ao conhecimento, que se alimenta e potencializa conforme é aprofundado e colocado em debate.

O traje de Ana, assim como o dos atores do grupo, era realista, sóbrio, composto por um casaqueto com mangas 7/8, fechado na cintura com uma faixa e pregueado na barra, e por uma camisa branca com gola sobreposta ao casaqueto. O primeiro botão foi substituído por um broche na altura do busto (Figura 35). A saia midi apresentava modelagem reta, levemente evasê, e alongava a silhueta no palco, principalmente com as botas, que passavam uma sensação visual de continuidade. O figurino transmitia a seriedade com que a atriz encarou as mudanças e a tentativa de pertencer ao senso comum. No período da estreia do espetáculo fazia muito frio em São Paulo e, por isso, Eudósia solicitou a Império que pudesse testar o figurino com um outro casaco, no que foi prontamente atendida; no entanto, o casaco não foi incorporado ao traje nas outras apresentações.

MARCO

Marco, ao lado de Ana, Paulo, Magra, Tarso e Flávio – o autor, que não aparece em cena –, é fundador do grupo, da sociedade legal do Grupo Fênix. A personagem encara com naturalidade o contato com Os Ciganos e seu papel é de mediador, tentando apaziguar os ânimos que se exaltam ao longo do encontro. Ele é quem melhor se relaciona com todos os atores. Zeca o chama pelo apelido “Marco questão de ordem”, que indica que seja um ator politizado, frequentador do Sindicato, ligado às assembléias sempre com “questões de ordem”, reforçando a afirmação de João Signorelli sobre as referências utilizadas na composição da personagem:

A referência que eu tinha era de ser a cabeça do grupo, ser o pé no chão, o cara que é o marco mesmo, um cara que demarcava situações como se fosse um grande administrador. E havia comentários sobre a referência da peça aos atores do Oficina e a referência que eu tinha no *Marco* era o Fernando Peixoto. (informação verbal)⁵³

Fernando Peixoto assim como Fauzi e Flávio teve trânsito entre o Oficina e o Arena e era muito ativo politicamente; rompeu com o Oficina em 1970, após dirigir *Dom Juan*, por não concordar com os procedimentos do grupo, voltado, naquele momento, para “o irracional, a coisa física, a sexualidade” (PEIXOTO apud BALBI, 2009, p. 86), pois suas preocupações estavam em “chegar a um resultado social e político”.

Marco defende o teatro de grupo. Ressaltamos a importância da sintonia e união em um coletivo e “a necessidade de se reunir um certo número de pessoas, que permaneça junto ao menos por um tempo, para que as pesquisas de linguagem cênica se consolidem. Cremos que não haja um profissional de teatro com alguma experiência, que não tenha sentido na pele o sabor dessa dificuldade”⁵⁴. Esse é o papel de Marco-Fernando Peixoto no grupo, como demonstra a fala da personagem:

MARCO Você pensa que é o dono da verdade? Você não tem direito de ficar cagando regra, qual é? Você sumiu, cara!

PAULO Sumi, não senhor! Me afastei, fui honesto!

MARCO Mas quando se está fazendo um trabalho importante é preciso agüentar até o fim. Você não é um indivíduo. No momento que você toma um compromisso coletivo, você passa a fazer parte de um todo. (*PB*, Ato I)

Marco demonstra ter consciência social e de coletivo em diversos momentos, especialmente naqueles em que faz o contraponto de Paulo, que defende o teatro única e exclusivamente como profissão, como forma de ganhar dinheiro. Além disso, assim que chegam ao teatro e encontram a bagunça depois dos oito meses de abandono, Paulo faz uma acusação, aproveitando-se de sua situação de ator e sócio, contra o zelador, Pelé, levantando assim uma bandeira do atrito de classes. Paulo é dominante e se coloca claramente em favor dos bens, no que é ironizado por Marco, como podemos observar no texto, em que palavras suas estão destacadas entre aspas, reforçando seu sarcasmo:

PAULO Mas nem o Pelé pra deixar tudo tão desarrumado e atirado de propósito. É isso!!! Está parecendo que alguém fez toda essa bagunça de propósito!

⁵³ Informação fornecida por João Signorelli, em entrevista à autora em maio de 2012, em São Paulo.

⁵⁴ BODSTEIN, Érika. A melhor escola do mundo In *Être au Soleil*. Catálogo do Projeto Être au Soleil, coordenado por Bodstein, que compreende exposição fotográfica, ciclo de oficinas, exibição de filmes com artistas do Théâtre du Soleil e aula magna com Juliana Carneiro da Cunha e Ariane Mnouchkine, eventos, oferecidos ao público gratuitamente, ocorridos em São Paulo, na Oficina Cultural Oswald de Andrade entre julho e agosto de 2014.

ANA De propósito? Por que é que alguém ia se dar ao trabalho de...?

MARCO Você tem mesmo muita imaginação, Paulo. Quando chove, lá em baixo é aquela enchente, você sabe. O Pelé até que fez muito de botar tudo aqui em cima. Ele quis justamente “poupar” e “proteger” nosso “capital”. (UM VENTO UIVANTE INDICA UMA TEMPESTADE QUE SE APROXIMA) (PB, Ato I)

A personagem vivida por João Signorelli se autodenomina materialista, em referência ao materialismo marxista e também ao autor, Fauzi Arap, que se classificava como materialista no período em que trabalhou no Teatro de Arena. Novamente Marco justifica para Paulo as experiências com Os Ciganos. Este, de forma preconceituosa, subestima as transformações vividas pelo grupo enquanto se ausentou e acusa a todos de terem se deixado manipular pela fama do grupo internacional, no que é interrompido por Marco:

PAULO Vocês todos piraram, isso sim! Tá com medo de quê, Ana? Essas bruxarias que eles quiseram enfiar no trabalho, isso era conversa pra boi dormir. Eu só acredito no poder da palavra impressa. Eles vêm de fora curtir o Brasil, seus candomblés, essa coisa toda e depois vêm dizer que são magos? Qual é? Todos ficaram deslumbrados foi com a mística em torno deles, uma mística de jornal, a que faz um artista de cinema ou de televisão ser curtido como santo pelas pessoas. Eu só acredito nessa magia: da palavra impressa, e no deslumbramento provinciano...

MARCO (CORTA) Paulo, você não viu nada do que rolou. Você sabe que eu sempre fui materialista e nunca fui de acreditar em nada desse tipo. Mas agora eu... dou a mão à palmatória.

O figurino de Marco foi inspirado no movimento hippie, com calça jeans *délavé*⁵⁵ “boca de sino”, muito usada nos anos 1970, com uma aplicação de tecido em formato triangular desde a barra até o joelho para deixar a modelagem mais ampla na parte inferior. No cós, no lugar de um cinto, um cordão amarrado com as pontas caídas sobre a calça, cujo modelo era unissex. Na parte superior, o figurino era composto por uma bata de manga longa ajustada no corpo, com cadarço na gola aberta, e ligeiramente curta na barra, deixando entrever uma faixa de sua barriga entre a bata e o cós da calça. Sobre a bata, um colete com decote cavado, lembrando um pouco o colete proposto por Império para Pagão, com dois grandes botões na frente. Signorelli, assim como Eudósia, fez uma proposta para a composição dos trajes da personagem: pediu a Flávio Império que pudesse, em um dos dias de apresentação, entrar em cena com a sua própria roupa de ator, com a roupa que estivesse vestindo da rua, por ser ator assim como sua personagem. Flávio autorizou o teste. No entanto, optaram por manter o figurino criado para a personagem mesmo. É interessante notar a abertura de Império para as sugestões dos atores, como no caso de Eudósia Acuña e João Signorelli. A escuta do figurinista com relação ao processo, sua presença desde o primeiro dos ensaios fez com que o processo de

⁵⁵ Palavra francesa para referir-se ao aspecto desbotado do tecido após lavagens especiais. (SABINO, 2006, p. 218)

criação ocorresse de forma muito mais orgânica e harmônica com o espetáculo. Ainda que tenham tomado a decisão de manter os trajes desenhados por Império, houve a experimentação durante a temporada, explicitando uma nova camada da criação, congruente com o conceito de obra aberta, passível de alterações.

Em uma passagem bastante poética que define bem a personagem Marco e também esbarra no autor, ele pede silêncio e se coloca, ponderando, depois da interpretação de Pedro com elementos das peças do grupo. Nesse momento, ele questiona também o uso da palavra, citando Pedro. Em seguida, faz referência direta a Dom Quixote, colocando a si e a seus companheiros como heróis idealistas, que descobrem o moinho de vento.

MARCO Chega, por favor, chega, não fala mais! (POR INSTANTES TODOS SE CALAM) Por mais que a gente fale de que adianta? Por mais que a gente se fira? Nós somos uma ilha, um bando de pessoas perdidas, trancadas num teatro. De que adianta brigar e querer falar, né Pedro? O barulho do mundo lá fora, do trânsito, da televisão, do mundo, tudo fala muito mais alto do que a gente. Nós somos uns heróis muito estranhos. E engraçados. A gente percebeu que o inimigo era um moinho de vento. E calamos. (*PB* Ato II)

PAULO

Paulo é o ator mais radicalmente racional do grupo. O texto nos mostra que ele se afastou simultaneamente à chegada dos Ciganos e não participou das mudanças ocorridas. Ele demonstra bastante preconceito com relação às experiências e principalmente inovações que vieram com o “grupo respeitado, internacional [que] ninguém podia imaginar que era um bando de porra louca. Mas eu logo descobri que estava furado[...]” (*PB*, Ato I). É cético e encara o teatro mantendo uma distância segura, sem a mesma entrega dos outros, apenas como escolha profissional e não de vida.

Paulo expressa o desejo de trabalhar com peças comerciais, direto, sem “laboratório”, e, logo no início da reunião, quando ainda está apenas com parte do elenco – Marco, Ana e Zeca –, reclama da falta de profissionalismo e pontualidade dos outros membros do grupo, porque precisa ir embora logo por ser seu primeiro dia de gravação na televisão, outro dado que aponta para sua escolha por um caminho comercial e não experimental. Cabe aqui ressaltar a grande crítica que Fauzi Arap faz, ao longo de sua obra, à televisão e aos atores que escolhem esse caminho. Em alguns textos teatrais – especialmente em *Mocinhos Bandidos* (1979), *Chorinho* (2007), *Coisa de Louco* (2011) e *A Graça do Fim* (2013) –, Fauzi denuncia a alienação imposta pela televisão, além da determinação da grade pelas emissoras, que, segundo o autor, aprisiona. Em sua última peça particularmente, a personagem principal, Nini, um senhor

doente, à beira da morte, que já perdeu a esposa e vive sob os cuidados de Zico, contratado por seu filho e nora, não permite que o enfermeiro assista televisão e abomina o fato de o filho ser ótimo ator, por influência sua, e estar trabalhando na televisão e não no teatro, como ele pensa que deveria.

NINI Sabe como chama isso que eles fizeram, esses anos todos? Lavagem cerebral. As pessoas nem sabem mais que podem viver de outro jeito. Estão todas viciadas. Foi por isso que eles inventaram essa tal de grade. Eles dizem que é grade de programação. Programação da cabeça do cidadão, isso é que é! Começou no tempo dos milicos, sabia? [...] Foi na ditadura, no tempo da ditadura que começou. Foram os donos da televisão que inventaram esse negócio pra “móde” o povo ficar quieto. Eles aprenderam com os americanos, eles viram como “Roliúde” fazia pra controlar a cabeça das pessoas, e aí resolveram fazer igual. Pegaram as atrizes mais lindas, loiras, de peito grande, botaram uma música romântica do Roberto Carlos, “...eu te proponho...”, e pronto. O público caiu direitinho. Daí que inventaram as novelas. (*A Graça do Fim*, Ato I Cena 2)

A crítica está em consonância com o texto *Coisa de Louco*, um monólogo em um ato em que a personagem Firmino Pato Bicudo, um contador, é chamado para dar uma palestra sobre as drogas e, logo no início, aponta a televisão como uma das principais drogas, responsável pela alienação total, como podemos ver:

FIRMINO Então... Mudando um pouco de assunto, porque... É engraçado, eu, quando ouço falar em droga, penso logo em televisão. Eu sei, a televisão é uma coisa boa, legal, distrai, entretém, quem está acamado e não tem o que fazer, fica assistindo qualquer bobagem que passa, e distrai, claro que distrai. [...] Se bem que aqui no Brasil, desde o tempo da ditadura, a Televisão inventou um negócio muito esquisito que eles chamam de grade. A grade da programação = que no fundo quer isso mesmo, “prender” o sujeito num círculo vicioso pra ele não mudar de canal. É uma coisa que não tem fim. Ele não dá conta de assistir tudo. E pra tal da grade funcionar, eles precisam mandar em tudo, então eles compram todos os programas de esporte, futebol, voley, tudo mesmo, não deixam escapar nada. Pra ninguém mudar de canal. E o jogo de futebol, “quando passa”, é só lá prá dez da noite, pra não atrapalhar a novela. E o cidadão trabalhador que acorda cedo, não tem saída, vai pra cama sem ver o jogo. Porque eles criaram um vício pro cidadão que nem ele se dá mais conta, e acha que isso sempre existiu. Não que eu seja contra as novelas [...] Novela é a pior praga que inventaram pra prender o gosto da gente, e vicia, claro que vicia, mais que droga, eu acho. E ela é o carro-chefe da Ditadura, que continua até hoje. Teve a tal da luta pelas Diretas, “abaixo a Ditadura, o povo não é bobo”, essa coisa toda, mas deixaram ficar a tal da grade, e a gente continua preso, sem saída [...] (*Coisa de Louco*, Ato I)

Em *Pano de Boca*, Paulo, além de ser, como vimos, a personagem através da qual Fauzi critica a televisão, por demonstrar profunda rejeição aos laboratórios e se colocar como o mais “profissional” de todos, discute o tempo inteiro com os outros e tem preconceito contra Zeca, que não possui formação tradicional em teatro e passou a atuar depois de sua saída. Referência também ao fato de que Julian Beck, em 1968, ao ocupar o Théâtre de l’Odeon, demonstra o

desejo de transformar o local em “um lugar de teatro vivo, onde qualquer um pode tornar-se ator” (Apud Tytell, 1995:232). Como Paulo desacredita e desconsidera tudo o que o grupo viveu, conseqüentemente, crê que seja possível retomar o trabalho da mesma maneira.

PAULO Eu sou profissional e não tenho tempo pra perder. Ele não é ator, será que eu estou dizendo algum absurdo? Pergunta pra qualquer um. Ele nunca fez uma peça mas você insiste. Eu não sei porque essa mania de todo mundo querer ser ator. Produtor quer, contrarregra, público. Todo mundo quer. Eu acho que ninguém mais quer ver teatro, todo mundo quer fazer.

MARCO Acho que seria o certo. Todo mundo fazer.

PAULO Zeca, tou falando pro seu bem. Põe isso na cabeça. Você nunca foi ator. (PB)

Paulo representa, assim como Tarso, o povo, o homem comum, ainda tão apegados ao consciente-racional, ignorante com relação aos caminhos do inconsciente, em diferentes níveis. Ambos optaram por não mergulhar na nova proposta do grupo, apresentando características “daquilo que os antropólogos chamam ‘misonéismo’, um medo profundo e supersticioso do novo” (JUNG, 2005, p. 31). Além de discordar dos procedimentos mais recentes da trupe e da acolhida desta a Zeca, Paulo defende que exista uma divisão nítida entre vida e arte, no caso deles, o palco, e que não é possível efetivamente viver a arte, no que está em total dissonância com Magra, por exemplo. Quando questiona a saída de Pedro da internação, assume claramente esse posicionamento ao contestar a justificativa de Zeca de que Pedro quer mostrar que todos vivem um teatro.

ZECA Ele só queria mostrar o tanto que vocês todos vivem representando. Aliás todos vivem, até quem não é ator. O mundo de vocês é um mundo de mentira.

PAULO Ah, tá bom. Mas a vida real não é um palco. Essa idéia maluca de acabar com a separação entre a vida e o teatro só podia dar nisso mesmo. Loucura e sofrimento. [...] Isso é psicologia barata. Teatro não é terapia, e muito menos bruxaria. Teatro é uma profissão. Onde já se viu alguém decidir não falar mais, e se abandonar por inteiro como ele fez? (PB, Ato I)

O traje de Paulo foi composto por calça jeans escura, camisa e jaqueta de couro pretas, tipicamente americanizado, atualíssimo ainda hoje se observamos o modo padronizado como se veste boa parte dos atores televisivos. A calça jeans justa e escura e a jaqueta de couro remetem a um dos figurinos mais icônicos do ídolo pop James Dean, substituindo-se a camiseta pela camisa, no caso da peça. A escolha do traje reflete diretamente a crítica ao modo de pensar o teatro apenas como um negócio. A visão à distância e de relance poderia causar a impressão de que fosse um traje inteiro preto, escuro, como a própria personagem, que está tão ensimesmada que não enxerga o outro, a luz que vem do outro. Paulo é fechado ao novo.

ZECA

Zeca começou no Grupo Fênix como contrarregra e passou a atuar no grupo nos laboratórios ministrados pelos Ciganos. A personagem é debochada e passa a maior parte do tempo discutindo com Paulo, que não aceita que tenha se tornado ator, como nos mostra a passagem abaixo:

ANA Calma, Paulo, deixa o Zeca. Que importância tem se ele dormiu aqui?

PAULO Tem que vocês são um bando de irresponsáveis, por isso. Ele está se achando o dono do pedaço. Isso aqui não é pensão, nem hospedaria e muito menos albergue. Se o Zeca não tem onde morar é um problema dele.

MARCO Que é isso, Paulo? Ele é um ator, um companheiro de luta e se está precisando de...

PAULO (DEBOCHA) Ah, ator, será que eu ouvi bem? Ator? Ator ele nunca foi! Antes de chegar esse grupo maluco ele só era contra regra da companhia. Contrarregra, maquinista, eletricitista, fazia um pouco de tudo. E zelador também ele nunca foi!

ZECA Olha só, Marco, preconceito de classe. Contrarregra não pode ser ator?

MARCO Eu acho o Zeca bom ator. (PB, Ato I)

Zeca passou a morar no teatro abandonado e Paulo implica com isso. Eudósia Acuña comenta que “Zeca era meio de rua. E havia um trabalho todo diferenciado pro Zeca. Tinha plumas, ele tinha um canto dele, tinha o canto do Zeca” (informação verbal)⁵⁶. Esse local tinha também uma cama improvisada para ele, como veremos.

A personagem pode representar os seguidores da contracultura e dos formadores de opinião que, por impulso, passaram a seguir e viver conforme as novas situações, muito mais por influência externa do que por escolha consciente. Por metonímia, simboliza também uma parte das figuras que viviam e vivem até hoje na região onde ficava o Teatro Treze de Maio, os travestis. A presença de travestis e personagens em situações marginais é também recorrente em toda a obra de Fauzi Arap, como demonstram os casos das personagens Lula de *O Amor do Não* (c. 1977) e de Roberta de *As Margens da Ipiranga* (1988), que apresentam diversas características em comum com Zeca, como a ironia, a necessidade de autoafirmação e as indicações de caracterização.

Há no pano da obra fázica um bordado bem alinhavado, que costura personagens e locais de ação. A São Paulo de sua época está ali muito bem representada, com seus cenários noturnos povoados de travestis, prostitutas, seres solitários e fantasmas. O Largo do Arouche, a Consolação, a Treze de Maio formam um circuito arapiano, marcando os lugares por onde o autor andava [...]. (informação verbal)⁵⁷

⁵⁶ Informação fornecida por Eudósia Acuña Quinteiro, em entrevista já referida.

⁵⁷ Informação fornecida por Érika Bodstein, em entrevista já referida.

No plano realista da peça, Zeca é a personagem que visualmente chama mais atenção. O espaço, que continha dois bancos unidos com um colchão por cima, como uma cama improvisada, apresentava iluminação esverdeada, contrastando com a penumbra da cena. Um de seus trajes era uma capa púrpura desbotada com detalhes em azul, em tecido brilhante como seda ou cetim, lembrando uma espécie de pijama. No segundo traje, notamos referências estéticas inspiradas na androginia, com calça clara, de cintura baixa, e diversos acessórios e adereços como boás, colares e faixa na cabeça, além da ausência de camisa.

PEDRO

O jovem ator, Pedro, namorado de Magra, é considerado louco pelos outros atores do grupo. Ele levou às últimas consequências as transformações impulsionadas pelos Ciganos, e optou por deixar de falar, comunicando-se com seus companheiros através de gestos e mímicas. É ele quem mostra os objetos icônicos que remetem à história do grupo e dos espetáculos apresentados por eles ao longo de sua carreira.

A personagem é ambígua, não possui nenhuma fala e seu silêncio devoto comove na mesma medida em que provoca. Através de sua movimentação, é quem demonstra maior familiaridade com a nova realidade, ainda que não tenha conseguido traduzir isso na vida prática.

Magra é quem melhor compreende o silêncio do namorado, quando diz que “o silêncio dele é tão forte, ou mais, que a palavra”, mas pondera dizendo que, mesmo no silêncio há confusões e que o fato de estar vivo pressupõe a participação no “teatro social”. No entanto, embora tivesse sido ela a interná-lo, é possível perceber, ao longo de seus monólogos reflexivos, que não o considera louco. Pedro difere dos outros atores, é o estranho, o estrangeiro; por mais que seja conhecido do grupo, “aquele Pedro” não existe mais, porque não se pode voltar no tempo. Apontamos a personagem como aquele que provoca sensação de inquietação nos que vivem ao seu redor, ele é “o estranho familiar” ou “*das unheimliche*” – conceito desenvolvido por Freud, em 1919, em texto homônimo.

No alemão, a forma adjetiva *unheimlich* mostra-se claramente oposta a *heimlich*, pelo prefixo *un*, que designa negação. Isso, entretanto, não é suficiente para clarear o sentido da palavra, já que o termo *heimlich* carrega consigo uma ambivalência. O uso mais comum de *heimlich* é o de familiar, íntimo, doméstico, o que daria a seu oposto o sentido de não familiar, desconhecido. Todavia, Freud tem a intenção de ir além da equação estranho = não-familiar, uma vez que nem tudo que é novo causa estranheza.” (AZEVEDO, 2012)

Retomamos a sincronicidade da imbricação entre vida e arte, comentada por Fauzi, que diz que, “desde os ensaios da primeira das peças, *Pano de Boca*, pude constatar de que forma a sincronicidade entre os fatos relatados e os bastidores do espetáculo se confundiam perigosamente” (ARAP, 1998, p. 226), dessa vez citando o caso de um ator do Teatro Oficina, Samuca.

[...] ouvi falar da estranha piração de Samuca, um jovem ator carioca, recém-formado [...] escolhido para o papel de corifeu de Galileu, na montagem histórica do Teatro Oficina. [...] Contam que sua loucura se instalou de forma superteatral. No dia em que estranharam seu comportamento pela primeira vez, permaneceu em pé, sem se mexer, e sem dizer palavra, por duas horas ou mais [...] Nos dias seguintes, ele continuou com seu comportamento estranho, como se quisesse provar alguma coisa com seu silêncio [...] Em novembro de 71, encontro por acaso Zé Celso na rua, e ele, sabedor de meu trabalho com Nise da Silveira, pede que eu ajude Samuca. [...] Apesar de ter me inspirado na história de Samuca e seu silêncio, minha peça discutia meu passado de ator, eu mesmo perdido em meu silêncio diante da dificuldade de comunicar as verdades que percebera. (ARAP, 1998, p. 203 et seq.).

Nas anotações de Flávio Império, Pedro – identificado como Samuca – está em transição entre os espaços e possui o que denominamos como visão semiglobal, uma vez que transita entre o plano chamado realista e o segundo plano, onde está Magra. Ele, de certa forma, é esse silêncio que o autor identifica como o próprio silêncio em que estava perdido, mas é também uma escuta. Ele não fala, mas ouve todos e responde com uma comunicação não verbal. Talvez o nível de escuta de Pedro seja também idealizado por Fauzi como aquele que encontra a resposta no próprio silêncio. É difícil encontrar, na vida ou em cena, o limite exato entre a missão de carregar os companheiros para o estado de iluminação e grande consciência atingido por Pedro, que pode ser considerado também como “possuído” por uma espécie de arquétipo messiânico – mais uma identificação com Fauzi – e a loucura. Traçando um paralelo com as origens do nome Pedro e a figura bíblica, talvez a personagem esteja liderando, de alguma forma, a salvação do grupo, como uma extensão do próprio autor.

Assim como Magra, Pedro possui mais de um traje de cena. O primeiro figurino usado na montagem era composto por uma espécie de tanga branca de sarja – tecido também utilizado nos cenários – que cobria apenas as partes íntimas e conferia à imagem aspecto misterioso e espiritualizado, por remeter aos trajes utilizados por iogues e hindus em seus retiros, como forma de desprendimento do plano material. Pedro tinha o torso nu. Segundo Heller, o branco é a cor da ressurreição e está associado à clareza e à luz (2013, p. 155 et seq.). A personagem considerada louca é também a iluminada, aquela que possui uma visão abrangente do outro e realça o inconsciente. Pedro também é citado como quem fugiu da clínica, o que pode, de

alguma forma, explicar seu primeiro traje. O segundo (Figura 34) era composto por calça, camiseta azul marinho, com camisa amarela com estrelas – com cores semelhantes às do traje de Pagão – e casaco verde militar.

TARSO

Tarso é o produtor do grupo, responsável por organizar o reencontro para decidir o futuro; ele expressa o desejo de retomar as atividades o quanto antes. A personagem é, de certa forma, complementar a Paulo, uma vez que os dois vislumbram o fazer teatral de forma comercial e prática, com interesses lucrativos e racionais, em oposição aos outros integrantes do grupo, que possuem visão mais poética e ritualística de seu ofício.

A dupla é fria e distante com relação às práticas místicas, o que nos remete à personagem bíblica de Paulo de Tarso. Segundo conta a história, Paulo negava o cristianismo e perseguia os fiéis. Em determinado momento teve uma visão de Jesus envolto em luz que o cegou por três dias. Quando voltou a enxergar, considerou um milagre e passou a pregar justamente a crença que criticava. Podemos fazer uma analogia entre passado do apóstolo e as personagens, já que tanto Paulo, quanto Tarso, desacreditam do poder da influência dos Ciganos, optam por ignorar o fato, simplesmente retomando as atividades.

Nas anotações de Império encontramos a seguinte descrição para o figurino de Tarso: “Tarso (Turco), calça preta bem justa; tênis ou bota estrangeira; blusão plástico azul; camiseta hering tingida de vermelho; (capacete) de moto; propor moto que emperrou; luvas”, ou seja, seu figurino também tinha apelo ao industrial, americanizado, sendo utilizado como mensagem política crítica. A combinação de cores vermelho e azul – cores da bandeira norte-americana – e o material do blusão: plástico, reforçam o mesmo conceito.



Figura 35 - Ana, personagem de Eudósia Acuña Quinteiro, em sua última atuação como atriz. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.



Figura 36 - Marco, personagem de João Signorelli em cena. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.



Figura 37 - Pedro em cena. Fotografia Abelardo Alves. Acervo Flávio Império.



Figura 38 - Zeca em cena. Fotografia Abelardo Alves. Acervo Flávio Império.



Figura 39 - Paulo, Ana e Marco, respectivamente Jonas Bloch, Eudósia Acuña e João Signorelli em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.



Figura 40 - Paulo e Pedro em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.



Figura 41 - Pedro, Marco e Tarso em cena. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.



Figura 42 - Paulo e Zeca discutindo em cena. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Imperio.

2.2 INFLUÊNCIAS DO TEXTO



Figura 43 - Capa do texto original de *Pano de Boca* com citação de Luigi Pirandello do texto de *Henrique IV*: "Pobre de quem é chamado por uma dessas palavras que todos repetem: louco, imbecil... que sei eu?". A ordem dos planos foi alterada pela autor na revisão do texto. Acervo Flávio Império.

A citação de Luigi Pirandello que se encontra na capa do texto de Fauzi Arap (Figura 43), sobre fotografia de cena com Magra assistida de perto por Pagão e Segundo, deixa clara a inspiração pirandelliana. No quarto monólogo, Magra diz a frase em cena, colocando a loucura como um artifício de simplificação da realidade, já que, a partir do momento em que se rotula o louco, automaticamente se estabelecem também os parâmetros da normalidade, "a palavra que assassina o direito do outro existir. A palavra que coloca o outro fora da brincadeira, do jogo comum" (PB). Sabemos que a linguagem metateatral

[...] surge desde o século XVI (*Fulgende et Lucrece de Medwall*, lançado em 1497 seria sua primeira manifestação, assim como *The Spanish Tragedy* de T. KYD (1589) e *Hamlet* de Shakespeare (1601). Ela está vinculada a uma visão barroca de mundo,

segundo a qual [...] a vida não passa de um sonho (CALDERÓN).[...] se auto-representa pelo **prazer da ironia** ou da **busca de uma realidade ampliada**. [...] graças a esse desdobramento da teatralidade, o nível externo adquire um estatuto de realidade ampliada: a ilusão da ilusão passa a ser realidade. (PAVIS, 2008, p. 386, grifo nosso)

Pirandello, em *Seis Personagens à Procura de Autor*, desenvolve justamente a ironia, citando inclusive a si mesmo no texto através de fala do *Diretor* que diz que “[...] da França não vem mais nenhuma boa comédia, e nos vemos obrigados a encenar as comédias de Pirandello, que quem entender já está de parabéns”. Consideramos de grande importância destacar aspectos presentes no texto pirandelliano para fomentar discussão sobre *Pano de Boca*.

Inusitado na época, esse duplo desnudamento do processo (da montagem material e da recitação dos atores) faz hoje naturalmente parte dos procedimentos teatrais do mundo inteiro. Aqui parece preparar o local e o ambiente aonde chegam os seis personagens, além de estabelecer o caráter da peça, construtivista e desconstrucionista *avant la lettre*. (PIRANDELLO, 2004, P.16)

O título *Seis Personagens à Procura de Autor*, sem o artigo indefinido que exerceria a função de especificar qual autor, foi traduzido exatamente como proposto por Luigi Pirandello, conforme explica Sérgio Flaksmaan, e indica que a procura é por autoria. Poderia ser uma autora, por exemplo, ou um grupo de mais de um escritor, possibilidades que o acréscimo do artigo em português (tanto quanto em italiano) eliminaria (PIRANDELLO, 2004, p. 25). O subtítulo *Comédia a ser feita* indica que a peça não foi finalizada ou ainda nem iniciada, como um *work in progress*, subvertendo o conceito de que quando apresentado ao público, o espetáculo precisa estar pronto.

Na edição retocada da peça de 1925, no prefácio, Pirandello explica [...] o homem, que no início do romance avia-se para um encontro com uma jovem estudante no ateliê de Madame Pace (o Pai da futura comédia), é uma personagem ainda demasiadamente vinculada ao autor. À medida que ele e os outros personagens abandonam o autor e passam a representar as cenas do romance como se aquele não existisse e apesar da teatralidade natural contida na vida (outra constante, em Pirandello, que o aproxima do russo Evriêinov), sentem que nasceram para o palco. Com isso – diz Nino Borsellino em seu livro de 1991, *Ritratto e immagini di Pirandello* – “O autor torna-se o demiurgo oculto de um conflito perene, de uma ‘peça a ser feita’ à qual ele assiste após ter gerado suas motivações profundas, como poeta”, distanciado dela tanto quanto Dante do drama de Francesca da Rimini. (BERNARDINI, 2004, p. 18)

O primeiro título escolhido para *Pano de Boca* foi *Pirandello: um concerto de Teatro*, que, segundo declaração de Arap ao *Jornal da Tarde*⁵⁸, seria um trocadilho fácil com “piração”, mas também uma homenagem ao Pirandello de *Seis Personagens à Procura de Autor*. A

⁵⁸ Declaração de Fauzi Arap publicada no *Jornal da Tarde* - 08 de abril de 1976.

estrutura de autorreferência utilizada na composição do título pirandelliano revela o conteúdo do texto, de modo que é possível antever que se trata de uma peça teatral metalinguística e/ou que aborda as personagens teatrais. Fauzi nomeia seu texto utilizando o mesmo critério, visto que *Pano de Boca* é um termo comumente utilizado para designar a cortina que forma a quarta parede, delineando a divisão entre o palco e a plateia e cobrindo a cena, e que tradicionalmente é aberta para dar início ao espetáculo. O título alusivo ao conteúdo é, no entanto, ambíguo, possibilitando outras interpretações, quando se leva em consideração a situação política de repressão e a própria loucura abordada no texto. Nesse caso, “pano de boca seria um tecido utilizado para cobrir a boca, como uma mordça” (PANZERI, 2009, p. 18), impedindo qualquer tipo de expressão verbal.

O Brasil, no início dos anos 70, a par da explosão hippie, foi palco de uma extrema repressão política. Aliás, uma imagem expressiva que me ocorreu na época foi a de o “louco” ser uma espécie de subversivo do espírito. A analogia entre o preso político e o louco no hospital, ambos convidados a renegarem suas convicções me pareceu certa. (ARAP, 1998, p. 188)

O subtítulo *Um conserto de Theatro de Fauzi Arap* remete também à comédia a ser feita. A palavra “conserto” no programa do espetáculo está grafada com a letra “c” riscada e substituída por “s” (Figura 44), evocando, dessa maneira, a reforma e o reparo do “Theatro”, ainda não finalizados e aludindo simultaneamente à crença na morte do teatro na década de 1970, fomentada pela censura. Ao mesmo tempo em que satiriza o teatro tradicional, ao sugerir um reparo às suas estruturas, propõe um concerto, usualmente apresentado em teatros.

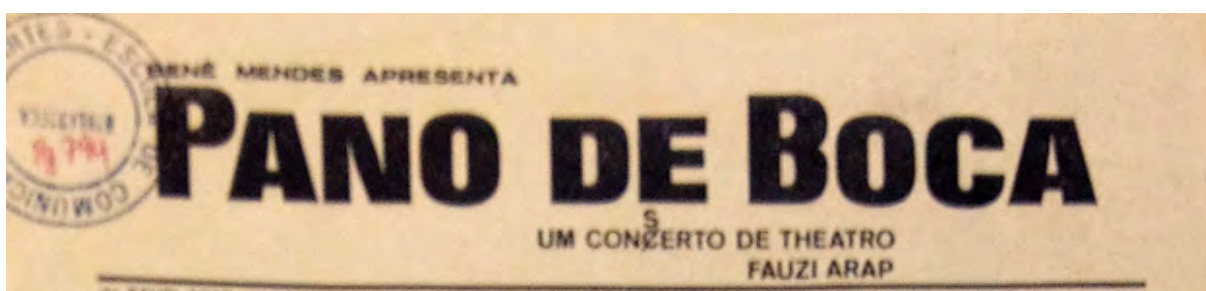


Figura 44 - Recorte do programa da peça de 1976. Biblioteca Jenny Klabin - Museu Lasar Segall.

Fauzi, em seu “Theatro”, apresenta temas considerados pelo senso comum como marginais, por exemplo, a questão das drogas e o próprio fato de desnudar as engrenagens do sistema, utilizando o teatro de forma poética, como motriz para formular sua crítica, ao empregar, no título e na estrutura, um espaço notadamente criado para as elites, mas protagonizado por

personagens *underground*. Assim como um número considerável de diretores e autores brasileiros no período, ele foi influenciado por Brecht e, em *Pano de Boca*, rompe com a quarta parede ao desnudar as estruturas e mostrar para a plateia que ela faz parte da história e não é em absoluto isenta ou passiva diante dos fatos. A comunicação proposta é direta quando o público é impelido a assumir o papel de cidadão consciente, não ficando fechado em uma sala como no teatro tradicional. Observamos a presença de propostas de Brecht traduzidas em cena como consequência da filosofia de vida adotada por ele, e de forma empírica. Ao projetar um espetáculo em que o público é enredado, Fauzi utiliza o palco de maneira poética, como tomada de posição de resistência política para uma plateia ativa e pensante. Tais conceitos estão presentes na montagem como um todo e principalmente na cenografia, como veremos adiante.

Em *Seis Personagens*, o Diretor Capocomico detém o poder de decisão. É ele quem determina o momento de início ou pausa do ensaio, que, no texto, é o próprio universo. Concluímos que o autor é representado pela personagem do Diretor. Em *Pano de Boca*, como dito, não chegamos a conhecer o autor, exceto por referências a ele e pelas pausas entre algumas falas de Pagão e Segundo, como se o estivessem escutando. A enorme projeção de máquina de escrever com som de datilografiação, presente na primeira cena do espetáculo, de certa forma, também remete ao controle que o autor tem sobre o texto e as personagens. Acreditamos que Pagão e Segundo representem o inconsciente do autor, também por serem as únicas personagens que possuem visão global de todos os planos, o que pode simbolizar a onipresença e a dualidade da consciência do autor.

As personagens-personagens, nos dois textos, carregam em si uma urgência latente de cumprir seu destino de ser representadas, possuem o desejo primordial do autor de criar e ver sua obra viva e, a partir disso, independente. Podemos observar tal fato também através da fala do Pai, que justifica a busca das personagens pelo Diretor, explicando que “o drama está em nós, o drama somos nós; e estamos impacientes para representá-lo, sentindo dentro de nós cada vez maior a urgência da paixão!” (PIRANDELLO, 2004, p. 51), em consonância com Pagão:

PAGÃO O que foi? O que é que foi? Porque é que o senhor não me mata de uma vez? Me mata de uma vez! Me joga no cesto com os outros papéis! O que é que o senhor tem contra mim? Não é possível, assim não é possível! O senhor não está querendo me dar a vez. (SILÊNCIO COMO RESPOSTA) O que é que te impede? Eu não suporto mais ficar aqui dentro, eu quero existir em ação. Eu não nasci para morrer anônimo numa gaveta. (PB, Ato I)

O Pai expõe, em outra passagem, a angústia decorrente desse mesmo desejo. Ressaltamos que os desejos das personagens são, na verdade, os desejos mais íntimos de seu criador e, embora todas as personagens do texto expressem opiniões e pensamentos do autor, acreditamos que as personagens-personagens o espelhem de forma mais direta, por estarem ainda dentro de sua mente.

O PAI Imagine, para uma personagem, a desgraça de que eu lhe falei, de ter nascido vivo da fantasia de um autor que, depois, haja decidido negar-lhe a vida, e me diga se essa personagem deixada assim, viva e sem vida, não tem razão de vir fazer o que nós estamos fazendo agora, aqui diante dos senhores, depois de tê-lo feito por um longo tempo, pode acreditar, diante do autor a fim de convencê-lo, de estimulá-lo, comparecendo diante dele [...] (*SPPA*⁵⁹)

A mesma personagem acrescenta, acerca da relação criador-criatura, que o autor que os criou não conseguiu ou não quis introduzi-los no mundo da arte, o que considera um crime “porque quem tem a sorte de nascer personagem viva pode rir até mesmo da morte. Não morre nunca mais! Morrerá o homem, o escritor, o instrumento da criação; a criatura não morre nunca mais” (*SPPA*) O mesmo drama está retratado em *Pano de Boca*, na abertura da peça, nas súplicas de Pagão pedindo espaço para dar seu recado, cumprir seu papel, e, posteriormente, através da fragilidade de Segundo, que sofreu intoxicação por ter sido prematuramente criticado.

A aparição *Deus ex machina* de Madame Pace – que surge atraída e formada pelo próprio cenário e, portanto, faz-se bem mais verdadeira do que qualquer ator que esteja no palco, porque é a própria personagem, ao contrário da atriz que venha a representá-la (PIRANDELLO, 2004, p. 93) – reforça o sentido da independência das personagens. A sensação das personagens-personagens de serem interpretadas por atores é comentada também no texto de Fauzi:

SEGUNDO Aquele ali é ator?

PAGÃO Acho que é.

SEGUNDO Eu quero ele pra fazer meu papel.

PAGÃO Mas a peça nem saiu ainda.

SEGUNDO Eu pedi primeiro.

PAGÃO Escuta aqui, você está pensando que é gente? Ator é que costuma ser assim. Cada um fica pensando no papel que vai fazer. Eles fazem isso conosco, personagens. Você está invertendo tudo.

SEGUNDO Aquele é aquele um da novela, não é?

PAGÃO O patrão vai escolher os atores depois. Só depois é que vai aparecer esse problema. Eu acho até que você anda apressando ele. Você ainda vai atrapalhar tudo

⁵⁹ Denominaremos *SPPA*, seguido de cena e ato as falas retiradas diretamente do texto *Seis Personagens à Procura de Autor*, de Luigi Pirandello.

com essa pressa. Você não pára quieto, sempre pensando no depois. E lerdo do jeito que o patrão é, tudo vai acabar demorando mais ainda.

SEGUNDO O patrão não tem culpa de ser lerdo, é o personagem dele.

PAGÃO É duro ser o personagem de um personagem. (*PB*, Ato I)

Afirmar que as personagens cumprem seu papel ao representar é intencional, dado que as personagens-personagens fomentam a discussão entre verdade e verossimilhança proposta por Pirandello e Arap. Em rubrica, o autor italiano indica: “os personagens não deverão aparecer como fantasmas, mas como realidades criadas, construções imutáveis de fantasias e, portanto, mais reais e consistentes do que a naturalidade cambiável dos atores.” (2004, p. 43); em concordância, Bodstein⁶⁰ analisa:

[...] A arte é mais forte e mais real que a realidade. A verossimilhança é tratada desde Stanislavski; há um fio que separa a realidade da ficção. [...] O ator, em Fauzi, é veículo, ele é o tradutor e o artista – em cada função como diretor, ator, figurinista – é poeta. Não poeta em sentido qualquer, mas como João Cabral de Melo Neto; eles traduzem a arte. [...] O poeta para escrever bem se torna, em parte, o poema, mas ele não é o poema, ele é poeta. (informação verbal)⁶¹.

Os conceitos de verdade e verossilhança são amplamente discutidos com relação às artes. Nomeamos *metaficção* as referências às personagens-personagens e *ficção*, aos personagens-atores. Os limites que separam criatura e criador e verdadeiro e verossímil são tênues. Em *Seis Personagens*, o Pai e a Enteada são as personagens que defendem as condições das personagens e questionam “com dignidade mas sem arrogância” o Diretor sobre a diferença entre seu drama metafictional e o drama fictício proposto pela companhia de teatro.

O PAI O senhor sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, desavergonhadamente, não têm nem mesmo a necessidade de parecerem verossímeis; porque são verdadeiros. [...] Digo que o que pode sim ser considerado uma loucura, meu senhor, é esforçar-se para fazer o contrário, ou seja, criar absurdos verossímeis, para poderem parecer verdadeiros. Mas me permita observar que, embora uma loucura, é esta, ainda assim, a única razão do ofício dos senhores. (Os atores agitar-se-ão, indignados) (*SPPA*)

Um dos pontos que consideramos importante discutir é que as personagens deixam claro que as situações ficcionais são sua única e verdadeira realidade. Elas possuem sua história fixa e imutável, conforme os desígnios do autor. No entanto, a realidade dos homens é mais ilusória que a das personagens, porque vive em constante mutação, além de, como nos ensina a Grécia arcaica, o homem não poder fugir ao Destino, tampouco, como os Deuses, prever o futuro. As

⁶⁰ Érika Bodstein é diretora e pesquisadora teatral.

⁶¹ Informação fornecida por Érika Bodstein, em entrevista concedida à autora, em abril de 2012, em São Paulo.

personagens-personagens existem também para questionar conceitos de realidade e ilusão, e propor a reflexão aos atores e, em última instância, ao público, cumprindo assim seu objetivo.

O DIRETOR Mas eu só queria saber onde é que já se viu uma personagem que, saindo do seu papel, tenha começado a falar em defesa dele como o senhor, propondo e explicando como ele é. Sabe me responder? É uma coisa que eu nunca vi!
O PAI Nunca viu, senhor diretor, porque os autores costumam esconder as dificuldades da sua criação. (SPPA)

Fauzi Arap aponta *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, como um estímulo para que escrevesse sua peça. Após a leitura do texto de Guarnieri, compreendemos que a presença da referência se faz através da ausência, uma vez que, embora ambas sejam sobre teatro, os pontos de vista são diferentes. O ponto de partida dos autores é o mesmo, considerando suas origens no Teatro de Arena, com Augusto Boal, onde os dois iniciaram carreira como atores, e então passaram a escrever e dirigir. Fauzi afirma que, quando resolveu escrever, tinha em seu passado o desajustamento que sofreu ao tentar voltar para o Oficina e o Arena após seu afastamento, e que o texto foi uma espécie de “independência ou morte” (1976b). O texto de Guarnieri foi encenado em 1973 e conta a história de um grupo de teatro que passa por um período de crise financeira. A dramaturgia utiliza os aspectos financeiros como o grande mote para as dificuldades sofridas pelo grupo e, em larga escala, pelo teatro em geral, como mensagem cifrada, metafórica, pois, na verdade, bem sabemos que o grande inimigo era a censura.

O estímulo pra eu escrever *Pano de Boca* foi ter assistido *Um Grito Parado no Ar*. Eu assisti a peça do Guarnieri – eu convivi muito com o Guarnieri no começo de minha carreira, lá no Arena – mas quando eu vi *Um Grito Parado no Ar* a gente estava vivendo um período de, digamos, volta à normalidade – as pessoas todas que haviam se dispersado, parado de trabalhar, estavam voltando [...]. Se bem que eu vinha escrevendo há muito tempo, muita coisa, não exatamente pra teatro. [...] Eu achei que o Guarnieri não colocava na peça toda uma vivência, digamos, do grupo Oficina. Não era bem do grupo Oficina; era de toda uma vivência interior fundamental pro teatro. Então era uma análise do teatro só pelo prisma econômico, de fora pra dentro. [...] Pulando pra fora da peça, o abandono do trabalho das pessoas, se ele aconteceu por circunstâncias econômicas, circunstâncias históricas, a Censura e outras coisas que tais, isso é uma parte verdade. Mas isso foi o estímulo para que algumas pessoas de repente se questionassem [...]. A peça do Guarnieri me motivou a escrever mas a minha peça não é diretamente referida ao Guarnieri. É referida ao Boal. Ela me estimulou a escrever na medida em que eu acho que a peça do Guarnieri não é. Eu acho que o melhor do criador é sua subjetividade. [...] Eu vi a peça do Guarnieri e fui motivado a escrever Agora, no sentido de conteúdo, minha peça não tem nada a ver com a do Guarnieri. Ou tem, porque as duas tratam de teatro. Mas não foi o conteúdo da peça do Guarnieri que me motivou a escrever. [...](ARAP, 1976b)

Arap ao discorrer sobre a subjetividade do criador, emenda na individualidade e singularidade que está profundamente ligada à essência do homem e à essência imaterial do teatro. O autor declara, na mesma entrevista, concordar com Glauber Rocha em seu pensamento de que a verdadeira obra de arte está à frente de seu tempo, e cita o exemplo de William Shakespeare, que nunca foi censurado porque sua visão ultrapassava a de seus contemporâneos, no sentido de que a originalidade, a singularidade que é colocada pelo artista em sua obra “é uma matéria mais profunda que qualquer circunstância histórica ou qualquer momento que a humanidade já tenha vivido” (ARAP, 1976b). Tal afirmação não deixa de ser uma provocação, de certa forma, até à própria Censura. Em 1976, muitas obras já haviam sido censuradas; um grande exemplo disso são as peças de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, como *Rasga Coração*, premiada em 1972, e impedida de ser publicada e encenada. Além das proibições, foram diversas as mortes, inclusive a de Vladimir Herzog, em 1975, homenageado nos textos *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, que, encenado no mesmo ano, e que conta a história do assassinato do jornalista de forma cifrada, e *A Patética*, texto de João Ribeiro Chaves Neto, cunhado de Herzog. Este texto, premiado em 1977, foi proibido em seguida pelo regime militar e foi encenado em 1980, com direção de Celso Nunes, e cenografia e figurinos de Flávio Império.

Acerca de *Pano de Boca*, Fauzi Arap declara que faz uma análise geral do Oficina, grupo em que trabalhou, mas não se encerra nisso, faz também uma crítica à chamada “era dos diretores”, como podemos ver:

Eu faço uma análise dos últimos tempos, sobre a onipotência dos diretores. Mas não acuso ninguém. Faço apenas uma autoanálise de todos e de cada um dentro do grupo a que pertenci. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1976)

O autor acrescenta ainda que

Ela não é referida historicamente ao Oficina. Ela retrata a história do Oficina porque o Oficina foi um dos grupos que viveu nesse período, um grupo pelo qual eu passei e no qual eu estreei profissionalmente e dentro do qual eu fui um pouco Pedro num determinado momento. Não que eu tenha ficado mudo e tal [...]. Era um período onde eu fiquei atribuído de loucura porque eu tinha feito uma experiência com ácido lisérgico em 63; então isso me fez atinar com uma série de coisas, prestar atenção numa série de coisas interiores e isso era absolutamente... Era defasado no tempo com tudo o que as pessoas viviam à minha volta, porque isso aconteceu antes de 64. [...] (ARAP, 1976b)

A respeito da referência pirandelliana, Fauzi afirma a inspiração enquanto forma, mas ultrapassa os limites do psicodrama e, de forma antropofágica, a ressignifica.

Eu tenho consciência de que essa peça tem uma influência pirandelliana, mas ela tem também influência quase do tropicalismo, do deboche, da história em quadrinho... Ou seja, assim: quando eu peguei essa coisa pirandelliana, ela existe presente, ela existe também num outro nível... existe um nível de desarrumação, sabe? de descontração, de caos contemporâneo do que a gente está vivendo. Então eu acho que a coisa simplesmente pirandelliana, ela ainda fica mais vinculada ao drama psicológico. E no caso da peça, quer dizer, o conflito do autor com os personagens, num primeiro momento, não chega a ser pirandelliano, mas... isso é uma coisa totalmente assumida por mim. É uma coisa mais de história em quadrinho... é uma coisa também de um diálogo religioso da criatura com o criador. E aí escapa ao universo pirandelliano. [...] eu acho que a nossa existência hoje em dia é uma colagem. Enquanto estilo, nós não temos estilo. Nós somos pessoas que estamos vivendo uma coisa apocalíptica que não tem estilo. (ARAP, 1976b)

2.3 VISUAL: FLÁVIO IMPÉRIO

A multidisciplinaridade do trabalho de Flávio Império é um dos desdobramentos de sua constante experimentalidade como artista. O visual de *Pano de Boca* é resultado disso e, sob a direção do próprio autor, acreditamos que o espetáculo tenha atingido o sentido máximo do texto através da potência do encontro artístico de Fauzi e Flávio. Renina Katz⁶² afirma que Flávio Império não possui um estilo, é uma marca. Observamos, a seguir, a proposta visual do artista, que, em conjunto com o texto, explicita a diferenciação dos planos de ação através de recursos estéticos de cenografia, figurino e iluminação, possibilitando assim a melhor compreensão do espetáculo pelo espectador. A criação de Império é harmônica com as propostas de texto e direção.

A parceria de Flávio e Fauzi teve início em 1971, em *Rosa dos Ventos: o show encantado*, de Maria Bethânia. Fauzi e Bethânia já haviam realizado, em 1967, o espetáculo *Comigo me Desavim*, em que começaram a desenvolver o que seria o show de 1971, montado a partir da divisão em cinco partes, proposta por Fauzi Arap e baseada na mandala junguiana – Terra, Água, Fogo, Ar e Eu-difícil. *Rosa dos Ventos* foi tão marcante para os artistas envolvidos que, ousamos dizer, influenciou de maneira definitiva toda sua obra posterior, tornando-se um marco que divide a trajetória de Fauzi Arap, Maria Bethânia e Flávio Império em antes e depois do *show encantado*. As evidências é que nos levam a tal conclusão. Muitos dos shows musicais da monumental cantora baiana – podemos citar sem restrições, por exemplo, *Maricotinha* (2002), *Amor, Festa e Devoção* (2009) e *Abraçar e Agradecer* (2015) – retomam a

⁶²Renina Katz, artista plástica, foi professora e parceira de trabalho de Flávio Império, em depoimento para o curta-metragem “Flávio Império em Tempo”, dirigido por Cao Hamburger e Raimo Benedetti, produzido para a exposição “Flávio Império em Cena” realizada em 1997 no SESC Pompéia.

estrutura do roteiro de *Rosa dos Ventos*.

O conhecimento e a observação da extensa obra de Império possibilitaram descobertas de pontos de congruência e extensão entre as diversas áreas em que atuou – arquitetura, pintura, cenografia, figurino, artes gráficas. As fronteiras entre uma obra e outra são permeáveis. No ano de 1973, em parceria com Walmor Chagas, Maria Thereza Vargas e Paulo Hecker Filho, Flávio concebeu e dirigiu *Labirinto: balanço da vida*, protagonizado por Walmor. A peça, dividida em cinco partes, inspirada na estrutura de *Rosa dos Ventos*, reforça nossa percepção da importância do *show encantado*.

Peguei as quatro partes [da mandala junguiana] e multipliquei o sentido [...] projetando, em cima das quatro estações, muitos sentidos e dizendo que, apesar das várias partes que o constituem, a parte mais importante do homem é a vontade, porque, de todas elas, é a mais livre. E aí ficou um slogan que eu já tinha usado num desenho muito tempo antes. Levei um mês desenhando um homem. Era um desenho muito grande. Minha mãe me havia mostrado, um dia, uma frase de um livro que estava lendo. Usei essa frase no desenho e no espetáculo, como um mote. (IMPÉRIO apud KATZ, 1999)

Império utilizou o poema abaixo para a distribuição de atos de *Labirinto* (Figura 45) associado aos elementos naturais, assim como na criação da gravura *O Homem Nu* (Figura 46). O mesmo poema está no programa de *Pano de Boca*, na parte interna, ao lado da fotografia de Pedro (Figura 47).

Tens algo do fogo
Tens algo da terra
Tens algo dos animais
Tens algo dos anjos
Tens a vontade e ela é livre

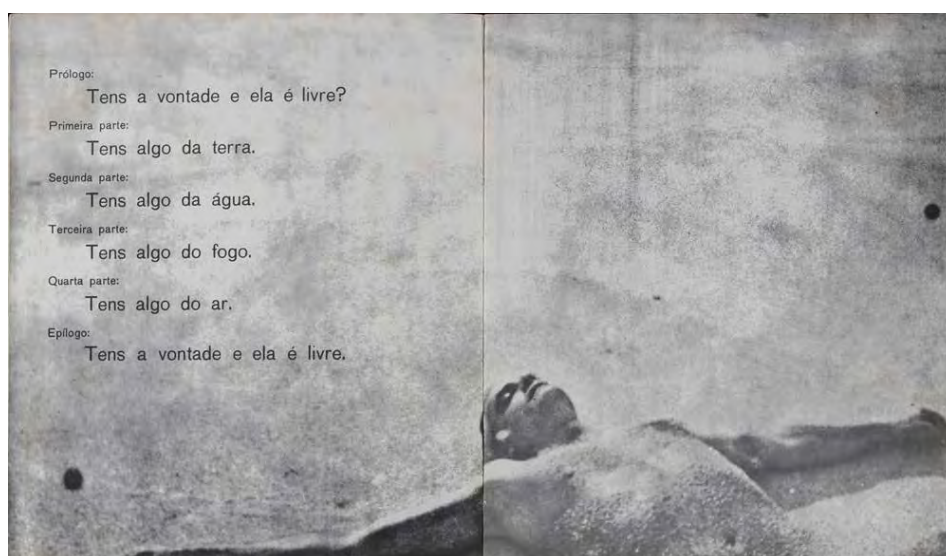


Figura 45 – Programa da peça *Labirinto: balanço da vida*, dirigida por Flávio Império e protagonizada por Walmor Chagas. Acervo Flávio Império.



Figura 46 - *Homem Nu*, gravura de Flávio Império com a inscrição do poema. Serigrafia sobre acetato. Coleção Particular. Acervo Flávio Império.

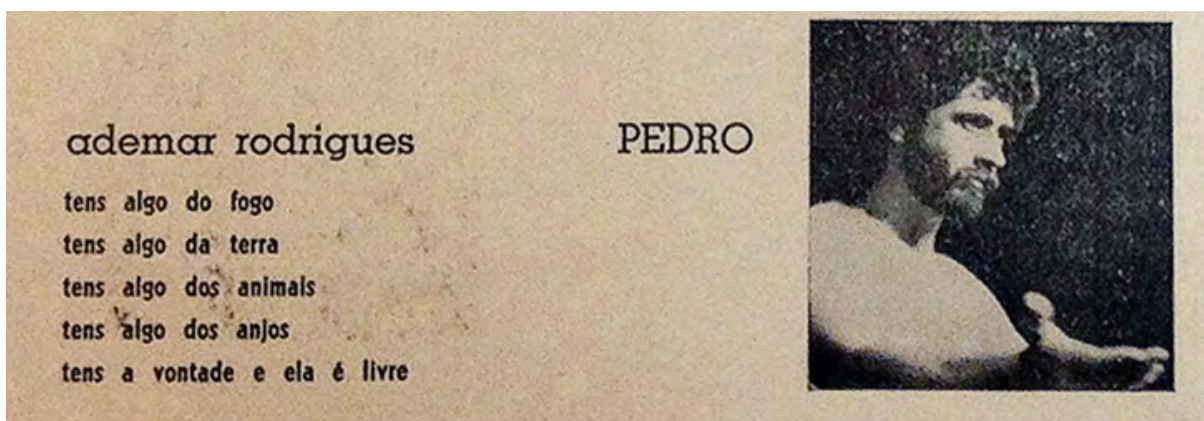


Figura 47 – Recorte do programa de *Pano de Boca*, em que aparece o mesmo poema utilizado na gravura e na estrutura de *Labirinto*. Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall.

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver não é muito perigoso? [...] o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (ROSA, 1994, p. 43-86).

A questão primordial de *Labirinto*, qual travessia labiríntica rosiana, é também a mesma que está no percurso criado por Fauzi para *Rosa dos Ventos*, que propõe uma imersão no homem: o Eu-difícil. Flávio investe e mergulha no homem com a afirmação-questionamento: “Tens a vontade e ela é livre/Tens a vontade e ela é livre?”. Com o exemplo de *Labirinto* fica claro o percurso da criação que antropofagicamente alimenta e se deixa permear. A divisão e o roteiro de Fauzi para *Rosa dos Ventos* é ressignificado por Flávio em *Labirinto* e o poema motriz é então incorporado a *Pano de Boca*.

Na obra de Flávio, especialmente na década de 1970, identificamos uma grande sobreposição de signos e símbolos que têm como síntese duas peças teatrais: *Reveillon*, de Flávio Márcio, dirigida por Paulo José em 1975, e *Pano de Boca*, em que, a partir do “entulhamento”, é possível fazer a leitura da cena através da análise simbólica, mas também da energia do material utilizado. Segundo Hillel, o trabalho de Império não pode ser dividido em fases, já que há constante troca entre elas e tudo o que entra em cena o faz de acordo com conceitos estabelecidos para cada espetáculo⁶³.

Em *Pano de Boca*, há as seguintes indicações de cenografia:

⁶³ Iacov Hillel, diretor, professor e iluminador teatral, em entrevista concedida a Luiz Augusto Contier e Norma Cardoso em 1983 para a exposição *Rever Espaços*, de Flávio Império – Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

Um teatro abandonado, que abriga velhos cenários de peças já feitas por eles quando realizavam um trabalho consequente e de grupo. [...] O cenário é um palco cheio de coisas jogadas, restos de velhos cenários, roupas, um baú, muita sujeira. Tem-se a impressão de que o lugar foi sacudido por um pequeno terremoto que desnudou o subsolo do espaço, revelando sua origem circense – uma forma semicircular de um picadeiro, cercado por areia, que aparece na boca de cena, é reveladora das bases sobre as quais foi construído o chamado Teatro Brasileiro.

Obviamente os resíduos de cenários materializam a memória dos inúmeros espetáculos já feitos ali entre eles, alguns elementos que serão utilizados pelos atores no decorrer da ação. Misturada ao resto, existe, por exemplo, uma mesa de reuniões de ponta cabeça, que inicialmente se confunde com o lixo. (PB)

O resultado visual do “entulhamento” na cenografia, no entanto, não apenas seguiu as indicações do próprio texto e da direção. “Um teatro abandonado que abriga velhos cenários”, “um palco cheio de coisas jogadas”, “Misturada ao resto, existe, por exemplo, uma mesa de reuniões de ponta cabeça, que inicialmente se confunde com lixo” e até mesmo o uso das palavras “resto”, “resíduos”, “lixo” são indicações bastante precisas, mas a proposta de Flávio também apresentava características da contracultura especialmente ao recobrir o teatro inteiro, colocando o espectador dentro da cena. O “lugar foi sacudido por um pequeno terremoto que desnudou o subsolo do espaço, revelando sua origem circense – uma forma semicircular de um picadeiro, cercado por areia [...]” (PB). O palco italiano continha um tablado em formato circular de arena, rodeado por terra, como se emergisse das cinzas, das entranhas da terra. A cenografia ultrapassava os limites do palco, tomando todo o teatro, a plateia, o saguão e até a fachada do Teatro Treze de Maio (Figuras 48 e 49), pintada de vinho com a mesma Esfinge do cartaz (Figura 50) – símbolo especialmente ligado a Pedro. Acreditamos ser esse um dos motivos por que Império tenha feito a escolha pelos termos “visual” e “espaço cênico”, mais abrangentes. “Flávio Império criou a cenografia que, por abranger o teatro inteiro, passou a ser chamada de espaço cênico.”⁶⁴ É possível notar uma busca de Flávio pela expressão que abarcasse o seu trabalho como um todo, sobretudo nesse período; porém, a cada novo título, conceitos diferentes escapam e outros são encampados. O nome define também uma estratégia da cenografia.

⁶⁴ Abre-se o pano: em cena, o teatro. O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde, Divirta-se. 8 de abril de 1976.



Figura 48 - Fachada do Teatro 13 de Maio com esfinge desenhada por Império. Fonte PANZERI, 2009.



Figura 49 - Detalhe da fachada do Teatro 13 de Maio com esfinge desenhada por Império. Fotografia Eudósia Acuña. Coleção Particular.

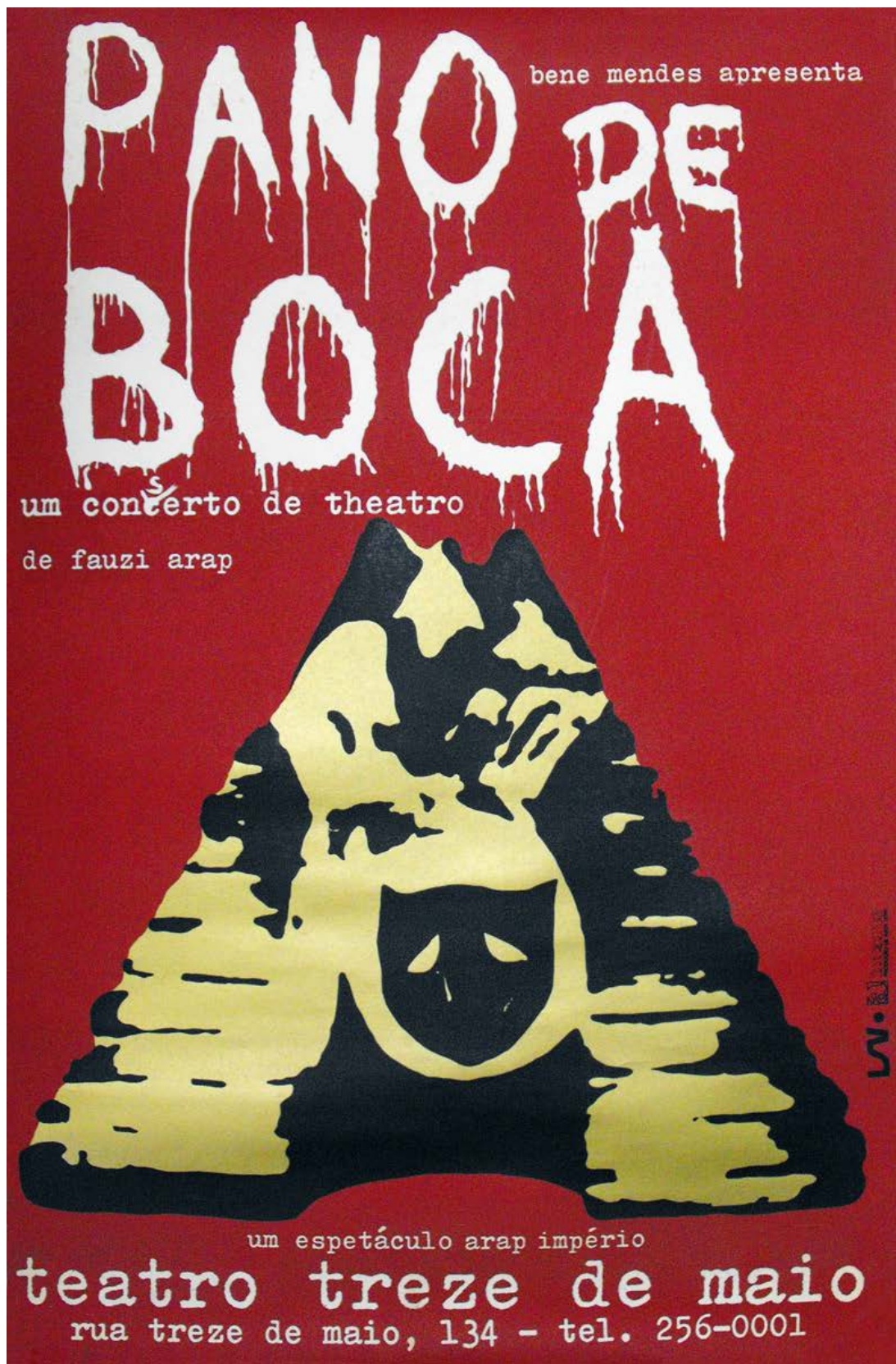


Figura 50 - Cartaz do espetáculo com a esfinge, desenhada por Flávio Império. Detalhe para a inscrição abaixo da esfinge: “um espetáculo arap império”. Coleção particular.

O Flávio Império tem muita importância no trabalho que eu fiz nos últimos anos, foram os shows com a Bethânia e foi o *Pano de Boca*, então a gente... é o seguinte: ele... ele me confessou... ele me confessa, por exemplo assim: existe nele, enquanto faz teatro, um desejo resi... não residual... Um desejo inconfessado e não totalmente assumido de dirigir. Ele diz assim: “Não, eu sempre completei o Boal e o Zé Celso, eu acho que cenografia é uma co-direção e eles nunca assumiram isso”, não sei o que, não é? Então, na verdade, quando eu trabalho com o Flávio, eu trabalho um pouco com uma pessoa que questiona a minha direção. Existe uma tensão, só que entre nós isso existe confessado. Com relação ao Zé ou a Boal existia de outra forma. Então entre nós existe outra transação etc. (ARAP, 1976b)

A afirmação acertada de Fauzi Arap a respeito de Flávio, se deve a que o cenógrafo seja o que se pode chamar de um “homem de teatro”. Flávio se aventurou na direção de três espetáculos profissionais: *Os Fuzis*, adaptação do texto de Bertolt Brecht, em 1968 com o Teatro dos Universitários de São Paulo – a montagem antológica, citada por Yan Michalski como “um espetáculo concebido por um artista plástico extremamente sensível à dinâmica própria do teatro, e conseqüentemente capaz de criar uma beleza visual que sempre parte de uma noção de movimento”⁶⁵, participou, em 1969, do Festival de Teatro de Nancy, na França, e foi muito bem recebida pelo público e pela crítica; *Labirinto: balanço da vida*, em 1974, e *Absurdos: os doze trabalhos de Flérsules*, em 1984, um espetáculo de dança criado por ele e Suzana Yamauchi, dividido em doze atos: Espadas, Pique, Olimpondas, Tes Trempos, Planetoides, Ovos, Abelhas, Nada, Tarântulo, Per Segue Ção, Brasis e Secretária Eletrônica.

É importante destacar a abertura e afinação entre concepção-direção e realização visual. As “tensões”, os “questionamentos” são artifícios para a compreensão e o desenvolvimento do trabalho artístico, característica determinante no resultado final da obra. Ao discorrer a respeito da cenografia criada para os espetáculos *Ópera dos Três Vinténs* e *Andorra* – de Bertolt Brecht e Max Frisch, respectivamente, ambas apresentadas em 1964 em São Paulo, primeiro com direção de José Renato, e estreia no Teatro Ruth Escobar e o segundo dirigido por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina –, a afirmação de Flávio poderia também se relacionar diretamente com *Pano de Boca*, estrutural e visualmente fragmentada para compor o todo:

Ambos apresentam a realidade de forma fragmentada, cujo significado aparece na relação entre as partes. Ambos comentam os acontecimentos, emprestando-lhe visão

⁶⁵ “O espetáculo dirigido por Flávio Império é, do primeiro ao último minuto, como um ritual. Não um ritual primitivo, mas uma liturgia solene e elaborada, fundeada sobre um constante e trabalhado ‘crescendo’ de ritmo, de densidade e de aparatos, através do qual o espectador é arrancado, pouco a pouco, de sua autoconsciência individual e levado, irresistivelmente, a um estado de comunhão místico-artístico-político com a celebração dos intérpretes. É, sem dúvida nenhuma, um espetáculo concebido por um artista plástico extremamente sensível à dinâmica própria do teatro, e conseqüentemente capaz de criar uma beleza visual que sempre parte de uma noção de movimento.” (MICHALSKI, 1985).

crítica. Abandonaram a estrutura dramática do encadeamento inevitável. Seccionaram a narração justapondo as frações mais esclarecedoras. (IMPÉRIO, 1965)

A divisão dos planos em *Pano de Boca* é uma forma de fragmentação e justaposição do todo. Nas rubricas de *Seis Personagens*, Pirandello sugere que, para uma tradução cênica da comédia, seria necessário empregar recursos que deixassem clara a distinção entre personagens e atores, o que poderia ser realizado através da:

[...] disposição de uns e outros quando os primeiros subirem ao palco [...], assim como uma coloração diferente da luz dada pelos refletores adequados [...], máscaras especiais para os personagens [...] (PIRANDELLO, 2004, p. 42 et seq.)

Algumas dessas soluções foram adotadas em *Pano de Boca*, uma vez que a diferenciação entre os planos também se deu por efeitos de iluminação e as personagens-personagens – Pagão e Segundo – foram caracterizadas de forma oposta às personagens-atores, distinção apresentada inclusive nas cores dos figurinos, por exemplo. A integração palco-plateia é nítida nas rubricas de *Seis Personagens*, que indicam que “duas escadinhas, uma à direita e outra à esquerda, farão a comunicação entre o palco e a plateia” e que O Diretor, em sua primeira aparição, surge pela porta da plateia, o que sugere integração. A “arena” que emergia da terra, com escadas de acesso ao palco, exercia também a mesma função (Figura 51) e, durante a encenação, a personagem Ana descia à plateia como se o teatro estivesse vazio, passando entre as fileiras de assentos. Segundo Pavis, a encenação muitas vezes procede por metonímia ou metáfora, ou seja, um elemento mostrado chama outro, um objeto idêntico se transforma em mil figurações, conforme as necessidades da representação (2008, p. 270), e foi justamente o que ocorreu em *Pano de Boca*. As referências apresentadas no texto também estavam sintetizadas no visual.

O que quis fazer em *Pano de Boca* foi uma arena que aflorasse da terra, e tudo que tivesse em torno do espectador e ator deveria ter sido recolhido em depósitos de teatro ou em escolas de samba. A grande parte do material usado não tinha sentido decorativo mas ambiental. A ideia que quis passar era de um velho teatro, reaberto em cima dos escombros. Mais uma verdade do que uma ficção. *Pano de Boca* não é uma *peça* de teatro convencional, mas uma programação através de elementos teatrais: de uma reflexão sobre nós, o teatro. (IMPÉRIO apud KATZ, 1999, p. 117)

Sobre o palco havia uma arena circular, entulhada de restos de cenário realmente garimpados entre grupos de teatro, escolas de samba e doações. O texto indica que o teatro do Grupo Fênix ficou abandonado por oito meses. Cada adereço singular compunha o todo, a história do grupo, do teatro abandonado que constrói visualmente uma outra narrativa, como linhas paralelas que se encontram no infinito. No teto sobre a plateia, era possível observar malhas

tensionadas, esticadas, diversos tecidos e adereços pendurados e bancos, como se o teatro estivesse realmente de pernas para o ar (Figuras 52 a 54). Havia também, na lateral esquerda da plateia, um espelho parcialmente exposto, que distorcia a noção de profundidade do espaço.

Outro momento que eu peguei de transição, que é interessante, foi o espaço mudando de dono, mudando de sentido, mudando de lugar. Foi o Teatro Treze de Maio, usado na montagem de *Pano de Boca*, seu último uso como casa de espetáculo. Foi um episódio muito interessante. [...] *Pano de Boca* era só um espaço, uma espécie de arena que aflorava da terra. Todos os elementos em torno do espectador e do ator foram recolhidos em escolas de samba e nos depósitos de teatro a que a gente conseguiu ter acesso. A organização desse espaço seguia alguns critérios de leitura da peça. Mas a grande parte do material que entrou foi, não no sentido decorativo e sim no sentido ambiental, pra que a situação colocada – de um velho teatro reaberto, depois de muito tempo, onde iria-se começar um trabalho em cima de escombros – fosse mais uma verdade do que uma ficção. Então, quando você entrava no barracão, sentia-se em um velho depósito parado há muito tempo, com um monte de coisa velha, onde se tentava fazer uma nova produção. Era só uma espécie de documento.⁶⁶



Figura 51 – Espaço cênico. É possível visualizar o entorno do palco, coberto de terra e os objetos de cena. Fotografia Abelardo Alves. Coleção Particular.

⁶⁶ Trecho de entrevista de Flávio Império a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima por ocasião da Exposição *Rever Espaços* – Centro Cultural São Paulo, 1983. Acervo Flávio Império.



Figuras de 52 a 54 – Espaço cênico. Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.





O título da peça encaminha o leitor/espectador a compreender a temática abordada e a possível sobreposição de aspectos. O subtítulo sugere o concerto do espaço em escombros, conceito reforçado através da cenografia entulhada e fragmentada. A cortina rasgada (Figuras 55, 56 e 57) simbolizava as ruínas desse *Theatro* tradicional, com as clássicas máscaras da tragédia e da comédia. No entanto, o fim leva ao recomeço, a uma nova chance para o Grupo Fênix e o teatro de grupo como um todo. A potência cenográfica comunicava-se para além do espetáculo, preparava o público para o que viria à cena sem, no entanto, adiantar ou ofuscar o texto.

Neste labirinto – exacerbado pelo espaço cênico criado por Flávio Império, entre espelhos e velhos trastes que cobrem palco e plateia – Fauzi Arap cria a sua poesia, difícil, conturbada, amarrada à música e às palavras propositadamente libertas quando a magia plástica do espetáculo se sobrepõe, uma ou outra vez, ao arazoado dos atores ou ao discurso mudo do cenário. [...] Flávio Império faz outra reflexão: “O teatro de palco acabou. Já faz tempo que esses fantasmas perambulam entre velhos pedaços de cenário, vestindo roupas velhas e de vários estilos, numa história louca e fragmentada. Refletir sobre o anacronismo do palco, essa ilusão dramática da vida, exige que se reúna ao vivo os restos mortais dos depósitos do Teatro Municipal e de outros teatros, roupa das velhas rouparias e objetos dos velhos porões empoeirados. Feito da reunião desse tipo de lixo, o lugar da ação passa a incluir poltronas, corredores e público em comunhão. O público, esse virá espontaneamente completar o reencontro, colocando-se ordenadamente entre os escombros. O pano

de boca roto e pobre, com suas máscaras do riso e do choro, desbotadas, abre-se para o cenário propriamente dito das nossas ruínas.”⁶⁷

Flávio aborda a energia dos materiais e dos vestígios novamente, como quando afirma a importância do Oficina pegar fogo para apagar os resquícios da fase antiga, os tais “fantasmas”. O público dentro da ação, do espaço cênico, partilhava dessa “comunhão” expressa por Flávio. A tridimensionalidade dos diversos materiais conferia volume e servia à cena também no sentido da diferenciação dos planos, em um primeiro momento feita através da iluminação, mas também, posteriormente, do uso do espaço. Pagão e Segundo utilizavam mais o proscênio, mas tinham trânsito livre por todo o espaço, com a visão global do autor. Magra ocupava o centro da cena e a mesa de reuniões em algumas partes de seus monólogos. Em determinado momento, ela avançava em direção à plateia por uma pequena passarela por onde se dirigia a Pedro, que transitava pelo espaço às escondidas, ora no meio da plateia, ora pela cena, o que, propositalmente, criava desconforto no público. Os atores do plano realista ocupavam toda a cena, mas Zeca tinha um espaço destacado, já que, morador do teatro, tinha um canto especial, com sua cama improvisada, com dois bancos e um colchão, com plumas e adereços coloridos.



Figura 55 – Projeto para cortina, onde lê-se “rota cortina ‘boca de cena’/ total 9 metros p/ 3,5m/ suspensa p/ argolas/ corre para os lados em fio preso à estrutura do teto” e “algodão cru/ pintado seguindo a maquete/ vermelho – fundo/ ouro – máscaras e franjas/ preto – traçado linear/ um lado roto e envelhecido”. Acervo Flávio Império.

⁶⁷ IMPÉRIO In Atrás da cortina, um teatro em ruínas. Folha de São Paulo, 8 de abril de 1976.



Figura 56 - Cortina do espetáculo *Pano de Boca*. Fotografia Abelardo. Acervo Flávio Império.



Figura 57 - Resultado final da cortina já no palco do Teatro 13 de Maio, onde podemos ver o palco com o prosênio semi-circular, criando a impressão de um “picadeiro cercado por areia (...) reveladora das bases sobre as quais foi construído o chamado teatro brasileiro” (PB). Fotografia Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.

Em *Pano de Boca*, Flávio utilizou pela primeira vez a malha tracionada para o ciclorama, técnica que foi empregada e desenvolvida posteriormente em diversos outros espetáculos.

A malha, eu não sei onde Flávio arrumou. Já tinha levado uns pedaços para as aulas da FAU, feito uns quadros/esculturas. Quando o Fauzi Arap o chamou para fazer o cenário de *Pano de Boca*, peça em que os atores viviam na cabeça do autor, a malha se transformou num cérebro gigante que envolvia o palco e o público. O fardo cru não era ideal. Descoberta sua plasticidade, a malha virou matéria de quase todos os cenários que Flávio projetaria daqui para a frente. Malha de fardo crua, no começo, depois tingida em casa nos panelões, transformou-se em ciclorama: asas celestiais como no *Pássaro da Manhã*, espetáculo de Maria Bethânia de 1977. O fardo cru não era ideal para tingir e começamos a usar meia malha de algodão alvejada, que resultava num colorido mais limpo. Conforme os patrocínios e apoios, íamos nos adaptando a outros materiais como a lycra: a peça *Othello* (1982) tinha apoio da TDB (têxtil David Bobrow), que a fabricava. O fundo da ilha de Chipre foi fabricado com uma lycra de lingerie, cor da pele clara, impressa em silk com folhas de palmeiras em branco. Depois tudo foi tingido em degradê tons terra. O tingimento após a impressão dava uma tonalidade especial ao branco da tinta. A malha, a impressão e o tingimento tornaram-se nossos parceiros ideais! Às vezes havia um toque de brocal e lantejoulas.⁶⁸

O texto de Império para o programa do espetáculo é também bastante revelador de sua criação, assim como as indicações para a itinerância da peça (ANEXOS) em viagem para Campinas, que Flávio não pôde acompanhar porque estava fazendo, na mesma data, a montagem da cenografia dos *Doces Bárbaros*.

O tratamento do galpão-plateia Treze de Maio não é, portanto, um “cenário”, mas uma programação através de “elementos cenográficos” de um espaço para essa ação dramática reflexiva.

O “palco” será simplesmente um grande praticável circular (mandala) sobre o chão do galpão. Não é palco (único lugar da ação), mas um dos “lugares da ação”.

A rotunda não é senão uma rotunda – um objeto. Aqui, ela é um objeto teatral em si, enorme, velha e desgastada, sem função específica a não ser a sua própria teatralidade. Através do movimento (vento) da iluminação (contraluz, ou luz frontal), e projeção de slides, poderá vir a sugerir vários climas que podem ir, de um velho circo mambembe e falido, a uma enorme embarcação etc etc...

Duas “varandas” laterais, que também não são varandas, mas elementos do palco convencional que permitem o transporte da plateia pelas coxias misteriosas da velha “caixa de cena” herdadas do tempo dos nossos bisavós, habitadas hoje pelo passeio dos “fantasmas das óperas” da nossa infância.

O teatro de palco acabou. Já faz tempo que esses fantasmas perambulam entre velhos pedaços de cenário espalhados por todo o galpão, vestindo roupas velhas e de vários estilos, numa história louca e fragmentada da nossa imagem-memóriação.

O galpão do Treze de Maio conterá os registros mais marcantes desse brinquedo-arte que foi o teatro que, como o circo, teve o seu tempo social.

[...] A “luz da plateia” irá cair aos poucos e os fantasmas da imagem-memória reencarnarão, à vista de todos, os seus papéis intermediários, entre o sonho e a realidade, entre a realidade e o sonho. Não será contada nenhuma estória, estaremos todos simplesmente retomando o “teatro do palco”, como guias antropológicos dos nossos próprios personagens clichês: eu, no caso, faço o papel do cenógrafo, portanto, não estarei “presente”...

⁶⁸ Depoimento de Loira (Cecília Cerrotti) para a Ocupação Flávio Império, 2011.

O *Pano de Boca* roto e podre, com suas máscaras do riso e do choro desbotadas, a ribalta mal iluminando os escombros semiencobertos pelo terremoto, serão cenário, propriamente dito, das nossas ruínas. Como se tudo se passe num “hoje-daqui muito tempo”, e nós insistíssemos em ficar aderidos à matéria do teatro-ficção entre a vida e a morte.

O mais engraçado é que *sempre* teríamos público. (IMPÉRIO, 1976)



Figura 58 - Maquete de *Pano de Boca*, construída por Flávio Império com materiais como papelão, recortes de papéis, fragmentos de madeira e retalhos de tecido, representando o cenário entulhado da peça. Acervo Flávio Império.

3

SEGUNDO ATO: “...UM LUGAR COMUM: ‘A ALMA’”⁶⁹

O CONDE DE GLOSTER [CEGO]:
Lembro-me bem do timbre desta voz.
Não é o rei? Oh! deixa-me beijar esta mão!

O REI LEAR [LOUCO]:
Permite-me limpá-la primeiro:
Ela tem o mau cheiro da mortalidade.⁷⁰



Figura 59 - *Dois Homens se olhando* (título atribuído), serigrafia sobre papel, obra de Flávio Império. O vermelho e o branco em contraste com o fundo amarelo e as linhas pretas em meio ao céu recortado entre pelos e cabelos, Apolo e Dionísio em embate e equilíbrio. A flor não contida, poliforme vermelho-vivo dionisíaca origina-se na boca de Dionísio e se expande. Acervo Flávio Império.

⁶⁹ Trecho de poema-texto de Flávio Império sobre sua parceria com Fauzi Arap e Maria Bethânia. Termina da seguinte maneira: “desde ROSA DOS VENTOS pude me identificar por inteiro: o disco estava no palco, vivo. eu era ela. Já amava BETHÂNIA. FAUZI a revelava por inteira/minha-dele-dela/vida. ...na proa de um navio. um lugar comum: a ‘alma’”. (IMPÉRIO, 1985b)

⁷⁰ Rei Lear, de Shakespeare, Ato IV, Cena 6.

Dionísio, que, como já dito, teve sua gestação iniciada no ventre de uma mortal e terminada na coxa de Zeus, seu pai, é o deus estrangeiro, estranho, que conduz à desordem, à embriaguez, ao mesmo tempo em que liberta e faz vibrar.

Para Otto, Dioniso é “um deus que é louco. Um deus de cuja natureza faz parte o ser demente” (Otto, 1992). Com isso, Kerényi afirma que o divino ser de Dioniso, sua natureza básica, é a loucura – uma loucura inerente ao próprio mundo: não o desvario duradouro, ou passageiro, que acomete o homem como moléstia, não uma doença, não um estado degenerativo, mas antes algo que acompanha “a saúde mais perfeita”. (AZEVEDO, 2010)

No teatro há muitas manifestações da loucura (informação verbal)⁷¹, ligadas à transcendência, enquanto a razão aparece ligada ao homem, fato ilustrado na epígrafe. Dionísio é associado a essa transcendência, pois busca tanto aqueles que bebem em sua honra, libertando-os das amarras sociais, a exemplo das bacantes em sua embriaguez dionisíaca⁷², quanto os atores em suas máscaras, entregues às personagens.

O deus estrangeiro erra com seu cortejo composto por Sileno, sátiros e bacantes. De um lugar a outro, quando chega, é sempre o estrangeiro, o que nos remete às *Narrenschiffs*, Naus dos Loucos. Segundo Foucault, os loucos, nos séculos XV e XVI, eram expulsos de suas cidades e enviados a marinheiros, que levavam a “carga insana de uma cidade a outra” (FOUCAULT, 2012, p.13). Esses loucos tinham então uma existência errante pelos mares e por terra, porque viviam de um lugar ao outro, sem memória, sem saber de seu destino.

A navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é potencialmente o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. [...] Fechado no navio, de onde não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. (FOUCAULT, 2012, p.12)

É simbólico que naveguem nas Grandes Águas, uma vez que, para Jung, “a beleza e a grandiosidade do mar, nos obrigam a descer às férteis profundezas de nossa psique, onde nos confrontamos e nos recriamos.” (2006). É esse mar, cheio de incertezas, o mesmo que transporta o deus e os loucos, que nos leva ao mergulho no inconsciente. Errante é a existência desses loucos como assim também é o próprio imprevisível mar.

⁷¹ Érika Bodstein, na entrevista já referida à autora.

⁷² “As mulheres não careciam de vinho quando Dioniso as embriagava; mas a embriaguez dionisíaca parecia comparável à bebedeira.” (KERÉNYI, apud AZEVEDO, 2010).

Alguém me contou que o teatro é uma arte iniciática. Quer dizer, no processo de loucura, da esquizofrenia, o indivíduo, simplesmente deixa vir à tona uma série de elementos arquetípicos. (ARAP, 1976b)

A iniciação, citada por Fauzi Arap, revela o caráter religioso do teatro como espaço de manifestação do sagrado, reverberação das origens da tragédia, na Grécia arcaica. Vernant afirma que “toda manifestação coletiva importante, no quadro da cidade e da família, do público e do privado, comporta um aspecto de festa religiosa” (apud AZEVEDO, 2010). Nesse âmbito, incluímos os festivais de culto ao deus dúbio, “deus das ilusões, da confusão e da mistura incessante entre a realidade e as aparências, a verdade e a ficção” (AZEVEDO, 2010). De certa forma, a loucura também é iniciática se considerarmos a forma como muitos “loucos” conseguem se expressar de maneira não convencional, mas artística e poética.

Ninguém tem verdadeiramente autoridade para falar da loucura colocando-se fora dela. Sendo “a linguagem a estrutura primeira e última da loucura” (Michel Foucault), quem fala da loucura utiliza a linguagem e, ao fazê-lo, entra no espaço da competência da loucura. (MELO E CASTRO apud BRANCO)

Fauzi Arap iniciou estudos acerca das teorias junguianas na década de 1960, o que fez com que se aproximasse de Nise da Silveira – revolucionária na proposição de utilizar as artes como possibilidade de expressão no tratamento de pacientes em quadros de alteração de estados de consciência, discípula de Jung e idealizadora do Museu da Imagem do Inconsciente e da Casa das Palmeiras (1956). Até então o tratamento era feito através de confinamento, choques elétricos e lobotomia. Dra. Nise, em 1944, passou a trabalhar no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro e, dois anos depois fundou com o artista Almir Mavignier o ateliê de artes dentro da seção de Terapia Ocupacional. Em 1952, Nise criou o Museu da Imagem do Inconsciente e, a partir da observação das obras resultantes da expressão através da arte, em que muitas vezes surgiam mandalas, a médica entrou em contato com Jung.

Foi Mavignier, então um jovem artista, quem sugeriu à médica a elaboração do ateliê e posteriormente descobriu diversos grandes talentos entre os frequentadores. A exposição organizada pelo artista – que dividia o ateliê com os internos – com as obras ali produzidas gerou uma grande comoção e diversos convites para novas exposições. Mário Pedrosa e Abraham Palatinik, amigos de Mavignier, tiveram grande influência e participação no processo, através de sua abertura para esse trabalho artístico. Mavignier foi o responsável por descobrir três grandes artistas: Emygdio de Barros – único autorizado a partilhar da sala e do

material do artista –, Raphael Domingues e Fernando Diniz. Ferreira Gullar define Barros como

[...] talvez o único gênio da pintura brasileira. Um gênio não é pior nem melhor que ninguém. Com respeito a ele não há termo de comparação: um gênio é uma solidão fulgurante, ultrapassa as medidas e as categorias. Não é possível defini-lo em função de escolas artísticas, vanguardas, estilos, metiê. Com relação a Emygdio podemos afirmar que raramente alguma obra pictórica foi capaz de nos transmitir a sensação de deslumbramento que recebemos de seus quadros. A pintura de Emygdio não reflete a experiência humana no nível da sociedade e da história. A ruptura com o mundo objetivo precipitou-o numa aventura abismal, em que o espírito parece quase perder-se na matéria do corpo, afundar-se no seu magma. E é daí, desse caos primordial, que ele regressa, trazendo à superfície onde habitamos, com suas imagens fosforescentes, os ecos de uma história outra, que é também do homem, mas que só a uns poucos é dado viver. (1996)

Fauzi Arap trabalhou na instituição na década de 1970, como orientador de teatro, fato marcante em sua vida e obra. Em congruência com a observação de Ferreira Gullar, o diretor afirma que

Desde o início, uma das qualidades mais importantes do meu trabalho com os pacientes foi a coragem de ser sincero e honesto com eles [...] Eu me recusava a manter um comportamento formal e distanciado, e conquistava espaços inacessíveis de outra forma. (ARAP, 1998, p.173)

A forma de Fauzi trabalhar com os internos é também, de certo modo, uma visão de mundo, a certeza de que muitos daqueles pacientes, considerados loucos, alguns em estado catatônico, estavam, em verdade, mergulhados em uma “aventura abismal”. Qual é, afinal, o centro da obra de arte, senão propiciar ao artista uma profunda verticalização em si? O verdadeiro artista precisa abandonar os preconceitos para chegar ao cerne de sua obra, ao verdadeiro êxtase, que segundo Colli, “é instrumento de uma liberação cognitiva: uma vez sua individualidade quebrada, aquele que é possuído por Dioniso ‘vê’ o que os não iniciados não veem” (apud AZEVEDO, 2010). O que é esse êxtase, senão o empenho devoto do artista em seu propósito de ser também a própria obra? Segundo Manoel de Barros, “ninguém é pai de um poema sem morrer”.

A obra de Fauzi Arap apresenta a loucura por um prisma que esbarra na afirmação socrática, a qual “nega que ‘a loucura fosse simplesmente um mal’, afirmando que, ‘de fato, os maiores benefícios nos advêm através da loucura, quando ela se dá por um dom divino’ (PLATÃO – *Fedro*, 244 a 6-7)” (TORRANO, 2013, p.17). O olhar arapiano, que apreendemos através de seus textos, conduz à percepção de que o indivíduo acometido pela loucura encontra-se

navegando em seu mar interior, em maior consonância com o inconsciente e a intuição, como observamos principalmente nos textos *Pano de Boca* e *Um Ponto de Luz*.

Arap aborda o tema da loucura como “um estado em que os poderes vitais do homem são exacerbados ao máximo, em que consciência e inconsciente se fundem em um único transbordamento. Num tal estado, os homens contemplam uma visão do dionisíaco” (KERÉNYI, 2002, p.117). A loucura aparece também como situação limite, em que se é obrigado a pensar diariamente a vida e a morte (ARAP, 1998).

Mais viva torna-se essa vida, mais próxima a proximidade da morte [...]. O turbilhão e o frisson da vida devem sua profundidade à embriaguez da morte. Cada vez que a vida se engendra de novo, a parede que a separa da morte se desmorona momentaneamente. Logo, a loucura que Dioniso provoca nas ménades é símbolo da máxima potência da vida. Mas também o terror infinito está presente, pois a vida assim exposta e experimentada é acompanhada pela morte. Por isso, a aparição de Dioniso é, ao mesmo tempo, doce e selvagem, explosão de alegria e de terror, nos revelando toda a contradição de seu ser. (AZEVEDO, 2010)

“Onde há arte não há loucura”, afirma Foucault. O fascínio que as obras – sejam os textos de Arap, as pinturas de Emygdio de Barros, os poemas de Clarice Lispector ou os mantos de Bispo do Rosário – exercem está principalmente no universo de possibilidades de interpretação contido em cada uma delas, e em seu poder propulsor criativo latente, possivelmente uma das características fundamentais da obra de arte: questionar e antropofagicamente se alimentar e servir de alimento para a criação. Essa noção nos permite afirmar e, mais do que isso, reconhecer a influência definitiva sobre Arap do trabalho com Nise da Silveira:

[...] todo o trabalho que eu fiz com a Nise fundamentalmente me deu a coragem de eu me assumir, de eu assumir minha loucura, de eu assumir minhas vivências mais ou menos... difíceis de catalogar e de enquadrar dentro do círculo cultural ao que eu pertencia, dentro da família à qual eu pertencia. Quer dizer, na medida em que eu era da “família” do Arena e da “família” do Oficina, o fato de eu ter experiências que não eram... não encontravam nome nem lugar dentro dessa “família”, eu tinha ainda um cordão umbilical que me ligava ao Oficina e ao Arena e o Pano de Boca de certa forma é o corte desse cordão umbilical e a parteira, de certa forma talvez tenha sido a Nise e o trabalho com ela. É mais ou menos isso. (ARAP, 1976b)

Ao citar Nise como “parteira”, o diretor explicita também o vínculo que o levou a ela e que propiciou sua “independência” através de *Pano de Boca*: seus estudos dos conceitos junguianos, como o de inconsciente coletivo relativos a “assumir” suas vivências de forma universal, em contraposição ao que seria particular.

Do mesmo modo que o corpo humano apresenta uma anatomia comum, sempre a mesma, apesar de todas as diferenças raciais, assim também a psique possui um substrato comum. Chamei a esse substrato de inconsciente coletivo [...] deste modo pode ser explicada a analogia, que vai mesmo até a identidade, entre vários temas míticos e símbolos, e a possibilidade de compreensão entre os homens em geral. (JUNG apud SILVEIRA, 2007, P.73)

A respeito do conceito de universal e particular em *Pano de Boca*, Arap afirma que

O universal que eu coloco é em contraposição a um particular do qual o texto é atribuído. E foi uma coisa que a Lélia Abramo me disse um dia e que talvez ela tenha exagerado, mas ela disse assim: “Mas isso é a situação do teatro mundial!”. E de repente eu olhei meu texto por um novo prisma, e eu falei assim: “Meu Deus, até que ponto, em todas as partes do mundo, todas as pessoas já pesquisaram tanto, já reberentaram tanto as formas, ou seja, por um prisma materialista” – eu estou chamando de materialista o prisma estético, sabe, como abordagem – então as pessoas investigaram, investigaram, investigaram, investigaram, investigaram, então não tem mais o que investigar. O que resta é um pouco a loucura, o que resta é um pouco o absurdo, e chegando ao limite do absurdo, o que resta é realmente voltar a buscar dentro de si uma interioridade que organize esse absurdo. (ARAP, 1976b)

Em entrevista, Benê Mendes discorre sobre a referência junguiana utilizada na peça:

A referência junguiana de fato foi surgindo como signo do próprio espetáculo, como o texto, como a palavra, como a coisa da Magra, como a individuação, aquele palhaço Segundo ainda em formação. Mesmo o Pagão estava em formação, não estava acabado “termina isso, você não acaba isso nunca” [citação de fala de *Pagão* na peça], ele também não estava acabado como personagem assim como a gente não está acabado como ser humano, a gente está sempre buscando essa individuação, esse amadurecimento, esse crescimento, essa forma da gente lidar com a vida mais em paz e mais poderoso do que a gente normalmente se coloca. (informação verbal).

A partir da visão de que o louco está imerso em seu interior, mais próximo da intuição do que da razão, Fauzi Arap utilizou, em *Pano de Boca*, diversas mensagens codificadas de forma simbólica, assim como nos espetáculos musicais que criou e dirigiu com Maria Bethânia, para burlar a censura, já que a peça seria censurável não fosse seu caráter vanguardista e oculto. Como vimos, o texto explicita um período de transição que determinado grupo teatral enfrentou.

A loucura na obra de Arap entra em cena através da busca religiosa por respostas, porque o teatro é para ele encarado como religião, ritual. Ele mostra o que os outros escondem. Coloca em foco aqueles que são marginalizados desde os primórdios. Esse lugar marginal ocupado pelos loucos faz sentido se pensarmos com Foucault, que afirma que, nas origens, os hospícios e hospitais psiquiátricos eram leprosários que ficaram vazios e cujo lugar social e físico foi preenchido pela figura do louco. A arte é então a única possibilidade capaz de transpor essa barreira física e questionar o suposto diagnóstico da loucura alheia.

A razão me mostrou que condenar de modo tão resoluto uma coisa como falsa e impossível é atribuir-se a vantagem de ter na cabeça os limites e os marcos da vontade de Deus e o poder de nossa mãe Natureza, e no entanto não há loucura mais notável no mundo que aquela que consiste em fazer com que se encaixem na medida de nossa capacidade e suficiência. (MONTAIGNE apud FOUCAULT, 2012:47)

A noção das limitações de “capacidade e suficiência” apresentada por Montaigne pode ser lida como a primeira possibilidade para a superação desses mesmos limites, já que a loucura é tentar reduzir o “mundo” ao tamanho pequeno e humano, pensando nesse humano que se crê maior, em oposição ao “mundo” drummondiano que “cabe nesta janela sobre o mar”⁷³, janela essa que é do tamanho do mundo, a janela da alma, do sentido e sentimento. Em *Pano de Boca*, ao apresentar as questões de seu microuniverso, Fauzi levanta questões pertinentes a toda a classe artística, com a censura, de um lado, e os excessos, do outro, além das dificuldades inerentes ao conhecimento, “caminho sem volta”, e o diálogo com mais um texto de Clarice Lispector, citado por ele no programa do espetáculo, que traduz de forma poética o sentido desse caminho:

É como doido que entro pela vida
que tantas vezes não tem porta
e como doido compreendo o que
é perigoso compreender.

Segundo Jean Chevalier, “seria pouco dizer que vivemos num mundo de símbolos - um mundo de símbolos vive em nós” (2006, p.XII), e Fauzi domina bem tal informação. Cada elemento está no texto com um propósito. É o caso da Esfinge improvisada por Pedro com objetos de cena, no final do segundo ato, que evoca Édipo, *Oidipous*, nome derivado de *Oideo* (“inchar”) e *pous* (pés), fazendo referência ao defeito físico que o herói grego apresenta. Entretanto, *oida* significa “saber”, o que revela a ambiguidade presente no texto, sendo a maior delas a decifração do enigma da Esfinge: “qual ser possui dois, três e quatro pés - *dípous, trípous, tetrapous*” -, ao que *Oidipous* responde ‘o homem’; *oi-dipous* (os de dois pés), que também é seu nome. Ao decifrar e derrotar a Esfinge, assume a chefia de Estado de Tebas e simultaneamente passa a ser parricida e incestuoso (VIEIRA, 2011, p.25 et seq.). A Esfinge representa a síntese do mistério e da dualidade que simultaneamente abre as portas, faz com que o herói - e, no caso de *Pano de Boca*, os atores do Grupo Fênix - confronte a realidade com questionamentos que, levados às últimas consequências, como na tragédia grega, referem-se

⁷³ “O mundo é grande e cabe/ nesta janela sobre o mar./ O mar é grande e cabe/ na cama e no colchão de amar./ O amor é grande e cabe/ no breve espaço de beijar.” (ANDRADE, 1983).

também ao papel do Homem, do Destino e da Loucura: “na realidade, a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.390).

Quando eu falo sobre religião, sobre criação assimilando no fenômeno religioso, é nesse sentido que existe esse criador que num primeiro momento se organiza entre dois princípios que na peça seriam os dois personagens, o Pagão e o Segundo. Depois esses dois princípios [...] E um desses personagens, que fica absolutamente mudo, retrata esse mistério inicial, esse mistério de origem. Então quando o Pedro, no meio da peça, ele cria a esfinge, ele está representando essa unidade, esse encontro possível, esse coletivo possível e assim por diante [...](ARAP, 1976b)

A peça se encerra, na versão final escrita e revista pelo autor, com a Esfinge, montada por Pedro no meio da peça, e a gravação de um fragmento do livro *A Voz do silêncio*, de Helena Blavatsky, com tradução de Fernando Pessoa, que reforça a compreensão da loucura no texto como, em verdade, a busca pela individuação. Pedro representa também essa busca em seu silêncio devoto que comove e perturba as outras personagens e até os espectadores.

ESFINGE “É da renúncia da própria personalidade que nasce o fruto doce da libertação final. Para chegares ao conhecimento, tens de abandonar a personalidade a não personalidade, o ser ao não ser, e poderás então repousar entre as asas da grande ave. Vê – tornas-te a luz, tornas-te o som, és o teu mestre e o teu deus. Tu próprio és o objeto de tua busca: a voz sem falha, que ressoa através de eternidades, isenta de mudança, isenta de pecado, os sete sons em um – a voz... a voz... do silêncio.” OM TAT SAT.

A “voz do silêncio” que comunica, internamente, corresponde à voz de Pedro. O mantra “Om Tat Sat” significa “aquilo que for verdadeiro”, ou seja, no texto, a “libertação final”, atingida através da busca e da “voz do silêncio”. O texto de 1976, anterior à última revisão do autor, terminava com o último monólogo de Magra – parcialmente transcrito a seguir –, provocador ao dizer que o teatro é a engrenagem da vida, já que, se, de um lado, é o que move a existência, o ofício das pessoas, por outro, remete também ao teatro da vida, em que há farsas, representações e ilusão, o oposto da busca do verdadeiro Eu.

MAGRA

[...] Eu não sei muito bem o que eu quero dizer, mas um dia essas coisas todas vão ficar explicadas, o mistério, Deus, alguma coisa vai acontecer! Mas, por enquanto, é preciso um esforço, não deixar de viver! E vida é o lado de lá!!! Com todas as imperfeições e todos os vícios. É cedo, nós ainda não temos a resposta. A nossa resposta possível não inclui os outros, e portanto está... errada. (DEPOIS DE PEQUENA PAUSA)Você vê? Eu falo por nós dois... Eu falo por você, está errado. (Pausa.) Mesmo calado você não escapa, não adianta... o mal-entendido das palavras também serve para construir, você não está reparando nisso, mas mesmo calado você não escapa! Existe um nome e existe uma personagem mesmo para quem tenta fugir como um avestruz e enfia a cabeça dentro de si mesmo. Enquanto se está vivo não se

consegue escapar ao teatro. Teatro é a engrenagem viva que interliga as pessoas. Não é mentira, não é fingimento, é vida!!! Por fatalidade dependemos todos uns dos outros. Mesmo errando e mesmo sem saber direito como fazer. Ele ensina a paciência necessária para que o milagre se processe. Se você se cala, você recusa e interrompe o milagre. por precipitação, por avidez. Por querer chegar depressa demais, porque o milagre só pode ser coletivo, ele é por direito de todos e quem tenta chegar sozinho fracassa. [...]

No início do espetáculo, após o primeiro monólogo de Magra, Pagão pergunta ao autor: “o senhor não disse que ia chamar uns atores? Por que é que só veio essa louca?”; depois de uma breve pausa, como se escutasse a resposta, reafirma: “Ela representa todos”, que seria a resposta do autor. Magra representa todos os atores e também todas as personagens. Em sua última fala, há um novo intertexto, o fim de *Água Viva*, de Clarice Lispector, trecho dito por Maria Bethânia no espetáculo *Rosa dos Ventos*:

E eis que depois de uma tarde de "quem sou eu" e de acordar à uma hora da madrugada em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, *alegre*, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. e você é você. É lindo, É vasto, vai durar.
Eu não sei muito bem o que vou fazer em seguida mas por enquanto olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo.
(1998, p.92)

No início do trecho de *Água Viva*, observamos o “Eu” em questionamento. Após uma tarde inteira de dúvidas, a insônia se apresenta duplamente. Há a dualidade entre caos e ordem, desespero e encontro, pulsão de vida e pulsão de morte. Uma possibilidade de interpretação é a de que, no período da madrugada, a personagem acessa o seu caminho, em uma trajetória que vai do desconhecido à luz, “ao encontro de si”, ao mergulho no inconsciente, que tem sua lógica própria em constante comunicação com o consciente. A percepção elementar, “Eu sou eu. e você é você”, está carregada de significados, primeiramente enquanto desejo de individualidade, assim como da descoberta de si, mas também há nisso a angústia permanente humana da noção de que só se vê inteiro no outro ou a partir de uma deformação de si: o espelho. Interpretamos tal confusão como deslocamento quando a personagem pede, ainda que não saiba o que fazer, “olha pra mim e me ama”, e, em seguida, profere a negação conclusiva: “Não: tu olhas para ti e te amas. é o que está certo”, desta maneira, o amor se desloca entre o “Eu” e o “outro”.

Ao longo do texto, o poder da palavra é ressaltado muitas vezes, especialmente nos monólogos de Magra, que, ao mesmo tempo em que fala da sua necessidade de expressão e de compartilhar sua experiência para ressignificá-la, admira o silêncio de Pedro, quando diz que

“personagem quer dizer aquele ou aquilo através do que o som se faz: per-son-agem, per-son-a, personalidade... O silêncio dele é a recusa do personagem” (Magra), e é nesse sentido que Pedro é quem está mais próximo da “visão do dionisiaco” (KERÉNYI, 2002, p.117).

De certa forma quebrei a cabeça pra resolver uma coisa da esfinge, sabe como é? É uma pergunta da esfinge de Pedro, na minha peça, porque até eu encontrar essa formulação, que não foi exatamente... Quer dizer, eu não encontrei, eu não descobri isso... Eu simplesmente... Não é uma descoberta minha, individual, pessoal. Eu de repente ouvi em algum lugar ou li em algum lugar, alguém me contou que o teatro é uma arte inciativa. Quem dizer, no processo de loucura, da esquizofrenia, o indivíduo, simplesmente, ele deixa vir à tona uma série de elementos arquetípicos... ele pode disparar a falar em esfinge sem nunca ter lido sobre esfinge, por exemplo, ele pode assim... Tem várias exposições da Nise, no Museu das Imagens do Inconsciente, que ela mantém lá no Hospital Pedro II, onde tinha um sapateiro ignorante, que não sabia ler e desenhava águias de duas cabeças e outras coisas que tais. Então o Jung tem uma frase muito expressiva e eu olho para a história por esse prisma do Jung, que ele diz assim: “A verdadeira história da humanidade está presente nas células anímicas de cada um”. Esse conhecimento arquetípico que não depende da informação cultural que o indivíduo possa ter em vida, mas que está impregnado dentro dele. E quando por uma razão ou por outra ele funde, há um terremoto dentro da cuca, da consciência dele que o assimilaria ao terreno onde a gente vive, então a gente pode ver todo um material, por assim dizer, arqueológico, que está nas profundezas. (ARAP, 1976b)

A “pergunta” da Esfinge é o cerne da peça, o grande centro do encontro pessoal e individual em primeira instância e do coletivo e, em uma segunda esfera, está a busca da “plenitude”, como observa Georges Buraud:

Nenhuma inquietação, nenhum temor nos traços, como vemos nas máscaras gregas. Não estão fitando um enigma cuja grandeza as perturba, mas chegando interiormente a uma verdade absoluta, cuja plenitude as preenche, ao contemplarem o nascer do Sol. (apud CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.389)

A figura da esfinge foi bastante explorada tanto no material criado por Flávio Império quanto em cena (Figuras 60 a 64).

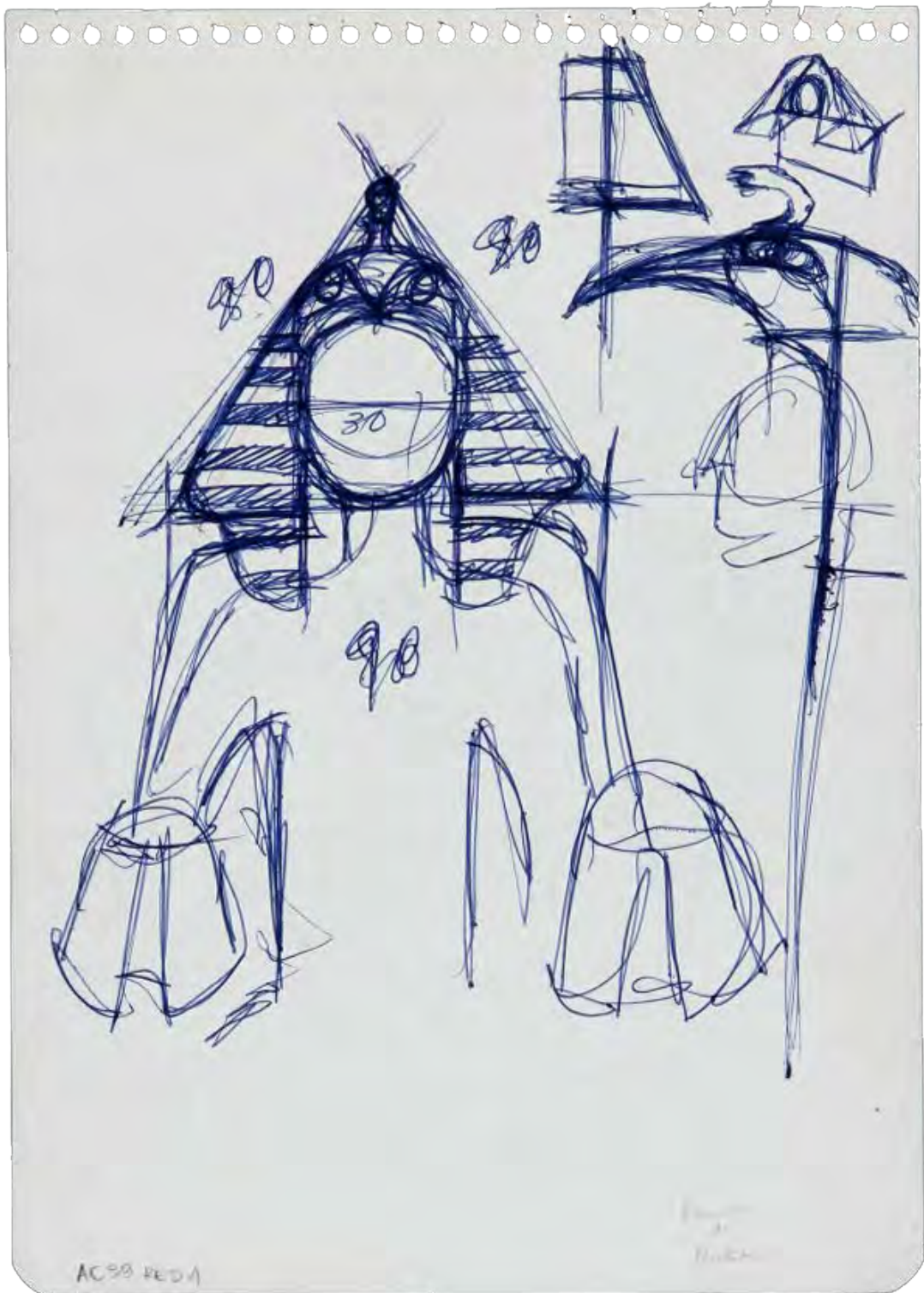


Figura 60 - Estudos para a cabeça da Esfinge de Pedro. Acervo Flávio Império.

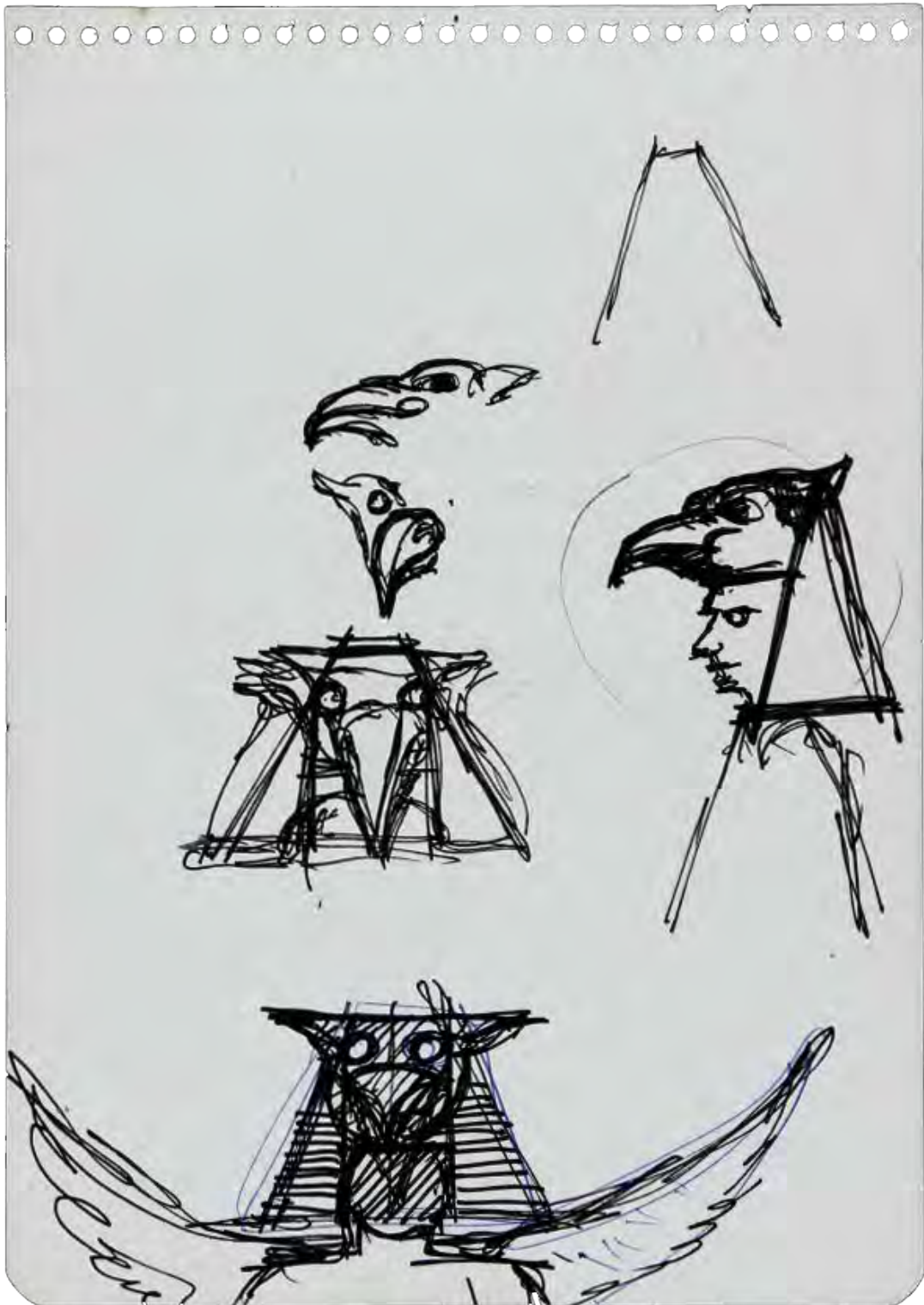


Figura 61 - Esquema para a montagem da Esfinge, já com medidas e esboço estrutural. Acervo Flávio Império.



Figuras 62 e 63 – Recorte do cartaz do espetáculo e anúncio utilizado em jornais no período de temporada em 1976. Coleção Particular e Acervo Jornal O Estado de São Paulo, respectivamente.



Figura 64 – Em cena a Esfinge de Pedro. Fotografia de Djalma Limongi Batista. Acervo Flávio Império.

3.1 ILUMINAÇÃO

A iluminação do espetáculo apresenta relação direta com o nível de consciência e iluminação espiritual de cada personagem, dado que nos foi apontado inicialmente por Érika Bodstein. No caderno de Flávio Império, há um esquema com setas e com os nomes das personagens abaixo de um desenho do palco e da cortina (Figura 65). Uma vez que todos os desenhos partem do formato circular do próprio palco, essa é uma indicação de movimentação em cena com relação aos planos, em diálogo com a iluminação, que, além dos figurinos, é determinante para a transição entre cada um dos três planos.

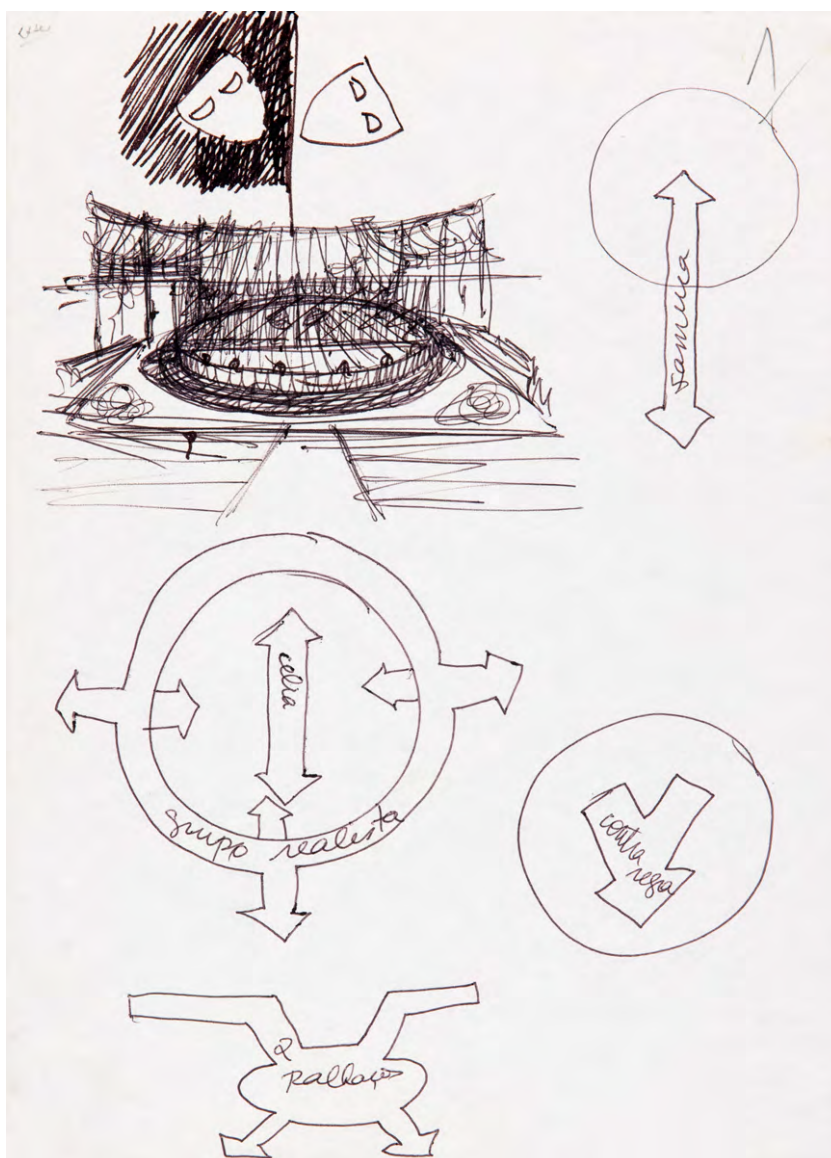


Figura 65 - Estudo de Flávio Império, em página do caderno do artista. Acervo Flávio Império.

No primeiro plano, encontravam-se Pagão e Segundo, denominados “2 palhaços”, que se movimentavam em direção à boca de cena, partindo do fundo e das laterais. Na maior parte do tempo, eles estavam efetivamente no proscênio, mais próximos do público, e a iluminação desse plano era bastante clara e nítida, destacando assim os figurinos e a maquiagem exuberantes e coloridos das duas personagens. Os trajes dos palhaços eram artesanais, como a calça de Pagão feita de gravatas, os retalhos, os trajes de Segundo inacabados, mais um dado que diferenciava os planos através do contraste com os figurinos mais industrializados, como o de Paulo. Os atores do Grupo Fênix, o “grupo realista”, movimentavam-se de forma circular por todo o espaço e, em determinados momentos, avançavam até a plateia, como é o caso de Ana. A iluminação do grupo era mais escura, com destaque para o “canto do Zeca”, que apresentava um tratamento diferente, com iluminação esverdeada. Ao centro do grupo, destacada, estava Magra, “Célia”, que ocupava o centro do palco e a mesa em diversos momentos. A iluminação do plano de Magra era feita através de focos de luz.

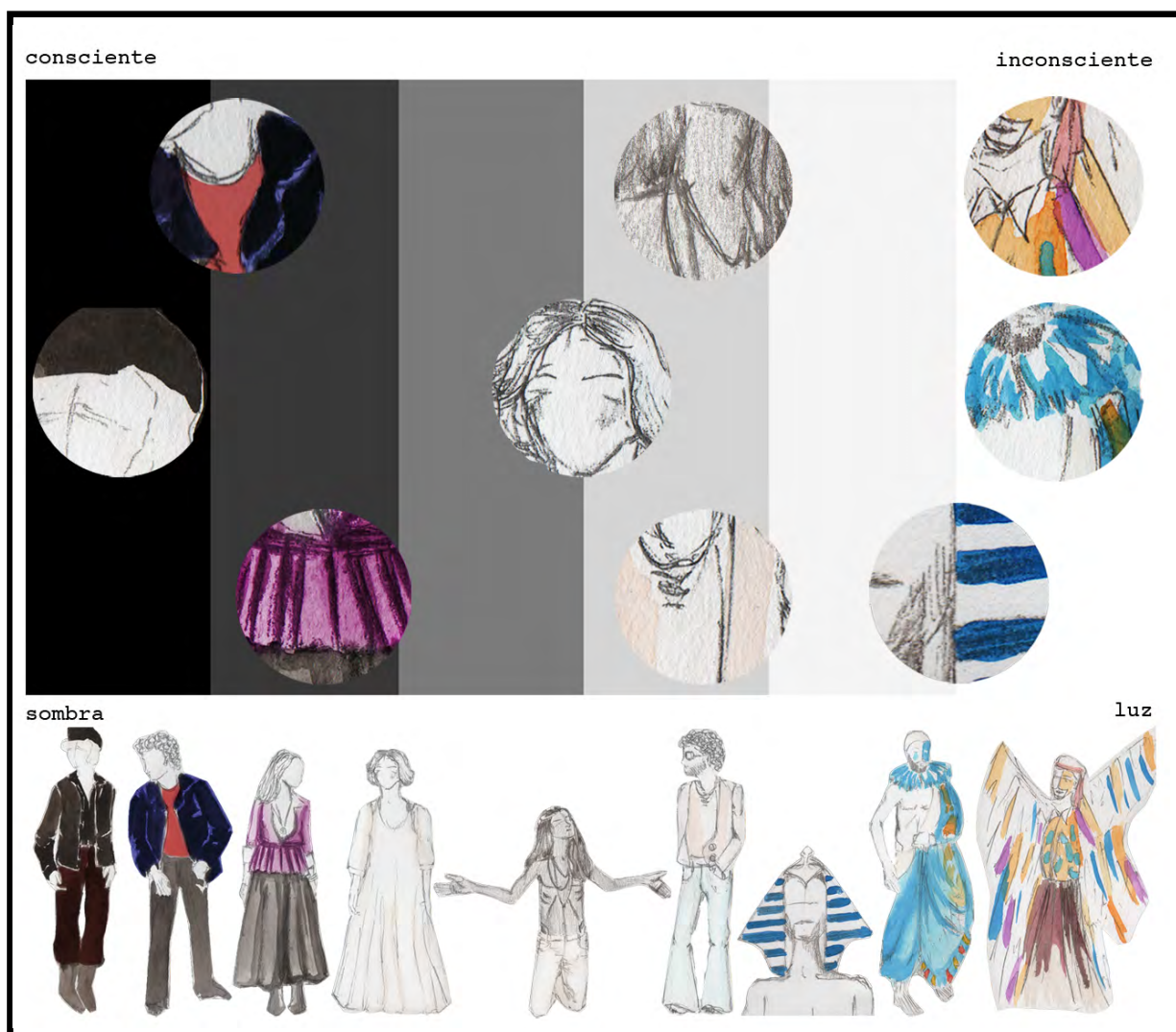


Figura 66 - Estudo da autora feito a partir dos pressupostos junguianos suscitados pela leitura da peça e da obra de Flávio Império e Fauzi Arap.

Traçamos um paralelo com a escala de Consciência e Inconsciência a partir de nossos estudos da obra de Jung para compreendermos a iluminação criada por Fauzi Arap para o espetáculo⁷⁴. (Figura 66).

No primeiro plano, o plano das personagens-personagens, a iluminação é clara, nítida dentro da cabeça do autor – que pode ser considerado também como aquele que reconta a história do grupo sob sua ótica –; nesse caso, as únicas personagens que apresentam visão global do todo e onipresença através de seu criador, Pagão e Segundo, que vivem em seu Inconsciente, assistem e comentam as cenas de Magra no segundo plano e do Grupo Fênix no terceiro. Os dois palhaços são os únicos verdadeiramente iluminados em cena e, enquanto representação do autor, são os únicos a conhecer a verdade e a luz.

Magra, no segundo plano, está exatamente no centro, entre o plano do Inconsciente e o plano realista, e é destacada do fundo escuro através do foco de luz direta. Todo o cenário fica escondido no escuro e os figurinos esvoaçantes que a destacam ainda mais criam também a sensação de flutuação. O papel do foco é isolar. Magra transita entre o segundo e, ao final do espetáculo, o terceiro plano, ora com rompantes de iluminação, ora assustada, passando a ser também personagem de si mesma.

Os atores do plano realista estão no teatro do grupo, onde a iluminação é penumbrosa, escura e os figurinos, mais sóbrios. Nas fotografias de cena, é possível observar as sombras, os atores à meia luz e não totalmente nítidos. Os figurinos do Grupo Fênix remetem ao de pessoas comuns da década de 1970, facilmente encontradas nas ruas, mas com particularidades, como vimos. Os atores representam, de modo geral, o povo, os homens tão presos ao Consciente e à realidade que ignoram a existência do Inconsciente, o que acontece em diferentes níveis. Paulo e Tarso, que optam por não mergulhar no novo universo, estão muito conectados com o material e desconectados do espiritual, etéreo; estão representados na Consciência e, justamente por serem ignorantes à nova realidade, estão no escuro, tanto na iluminação quanto em seus figurinos industrializados, americanizados e escuros em relação aos outros. Ana acredita na existência dos elementos místicos e “invisíveis”, mas é presa pelo medo que sente, pelo “desejo de se manter na superfície”, onde encontra segurança. Marco e Zeca estão paralelos na escala de aceitação do Inconsciente/iluminação pessoal. Marco, no texto, fala das mudanças, da dificuldade de aceitação para alguém tão materialista e faz a opção por não ignorar o passado, as experiências com Os Ciganos e ressignificá-las para seguir em frente.

⁷⁴ Sugestão de Érika Bodstein à autora.

Pedro é o único do grupo dos atores verdadeiramente iluminado. Quando monta a Esfinge, tem um foco próprio e é, em verdade, um iniciado na “arte iniciática” e sagrada que é o teatro para Fauzi; portanto, Pedro é o que está o mais próximo possível das personagens-personagens do Inconsciente do autor. A busca pela iluminação pressupõe a existência do Caos e a passagem por ele para atingir o Cosmos, a luz, a organização total. A ausência das palavras é, ao mesmo tempo, uma grande escuta de Pedro e parte de seu processo iniciático. Ele passa boa parte do tempo escondido, no plano realista, à sombra, mas, assim como Pagão e Segundo, possui o que chamamos de “visão semi-global”, já que transita entre o plano realista e o de Magra, portanto associamos sua trajetória no espetáculo a um mergulho em busca da luz, de “um ponto de luz”⁷⁵, em consonância com Fauzi Arap:

Só a visão estreita do comum dos mortais costuma atribuir ao isolamento e à morte uma cor escura ou ausência de luz. Mas talvez seja essa mesma coisa tão escura, sem que saibamos que nos conduza, e seja ela mesma nosso guia em nossa procura incansável de uma possível luz absoluta. (ARAP, 1998, p.226)

Talvez possamos fazer uma livre associação de pensamentos sobre a peça, seguindo a indicação de Bodstein de que “é possível fazer um paralelo entre a iluminação em *Pano de Boca* e a alegoria da caverna”(informação verbal)⁷⁶, apresentada por Platão, na observância dos focos de luz, dos planos gerais e das sombras. Acrescentamos então, analogamente, Pedro, como o indivíduo que conseguiu se soltar e ver a luz, afinal é quem mais se aproxima, através do trânsito entre os planos, da visão global que têm as personagens criadas pelo autor. Simultaneamente, ele é considerado louco e colocado à margem, podendo ser identificado como aquele que conheceu a luz e, por isso, foi assassinado – no mito, seria o poeta, o filósofo, o artista que vai além do consciente. Os atores do plano real vivem ainda à sombra, com diferentes níveis de consciência e iluminação. “A visão do divino está além do que qualquer mortal pode suportar” – tal frase, dita anteriormente para explicar a morte de Sêmele, mãe de Dionísio, pode ser também aplicada a Pedro, cuja iluminação foi tão forte que o fez perder as palavras.

Eu chamei o *Pano de Boca* de drama-limite. E eu acho que dentro de uma coisa psicológica, a loucura... quer dizer, e o silêncio é realmente o drama-limite que um indivíduo, vivendo na sociedade em que a gente vive, nas circunstâncias históricas que a gente vive, dentro dessa sociedade, ou seja, esse tipo de relacionamento que a

⁷⁵ *Um Ponto de Luz* é a segunda peça teatral escrita por Fauzi Arap, encenada pela primeira vez em 1977, um ano após *Pano de Boca*, com o Royal Bexiga's Company, com cenografia e figurino de Flávio Império.

⁷⁶ Informação fornecida pela diretora e iluminadora na já referida entrevista à autora.

gente tem, muito personalista, pessoal, quer dizer, o limite do drama psicológico é a loucura, é o silêncio, não é? (ARAP, 1976b).

3.2 “*MAINÓMENOS DIÓNYSOS*”

Abordar a loucura dentro do teatro, sendo este teatro regido por Dionísio, não seria, de alguma forma, metalinguagem? O paradoxo é que o teatro, além de ser a máscara que o ator veste para que a pessoa encarne a personagem, é simultaneamente – quando há a verdadeira entrega à arte – a verdade do ator. Este, para estar em cena e se entregar ao “estado” verdadeiro da personagem, precisa estar disposto a “recebê-la”, esvaziando-se de si. O verdadeiro ator está nu, despido de seu Ego. Fauzi ressalta a semelhança do ator com o louco.

Não sabia o quanto a alma do louco guarda semelhanças com a do ator. Ambos existem desnudados, um por conta de sua profissão, e o outro, de forma involuntária e inadequada. O louco busca recuperar a identidade que perdeu, enquanto o ator cultiva a elasticidade, que lhe permite reconhecer-se uno com todos os outros homens. A desidentificação consigo mesmo é própria do ator. (ARAP, 1998, p.236)

Ressaltamos as sincronicidades entre acontecimentos na vida real que influenciaram as peças – caminho quase natural no processo criativo –; porém, o que deveras nos surpreende é justamente o caminho contrário, em que a ficção influencia a vida, o que, segundo Bodstein⁷⁷, é uma percepção sobre a qual discorre a crítica contemporânea, mas que já era comentada por Fauzi Arap nos anos 1970.

Desde os ensaios da primeira das peças, *Pano de Boca*, pude constatar de que forma a sincronicidade entre os fatos relatados e os bastidores do espetáculo se confundiam perigosamente [...] Existem os que fazem, do teatro, profissão. E conseguem viver suas vidas sem risco, escondidos atrás de suas personas profissionais. No meu caso pessoal, isso nunca foi possível. (ARAP, 1998, p.225 et seq.)

A obra de arte faz com que o espectador, ao entrar em conexão com ela, possa interpretá-la conforme seu próprio repertório. A interpretação de um signo, assim como a possibilidade do artista exercer seu ofício, está ligada à experiência de vida do intérprete, uma vez que o interpretante dinâmico é “aquilo que o signo efetivamente produz em cada mente singular” (SANTAELLA, 1983).

⁷⁷ Érika Bodstein, em entrevista concedida à autora, discorrendo a respeito da teoria de Hans-Thies Lehmann e da obra de Fauzi Arap.

A loucura só existe com relação à razão, mas toda a verdade desta consiste em fazer aparecer por um instante a loucura que ela recusa, a fim de perder-se por sua vez numa loucura que a dissipa. Num certo sentido, a loucura não é nada: a loucura dos homens não é nada diante da razão suprema que é a única a deter o ser; e o abismo da loucura fundamental nada é, pois esta só é o que é em virtude da frágil razão dos homens. (FOUCAULT, 2012, p.33)

Diante de tal afirmação, aplicando o conceito abordado por Foucault, concluímos que as coisas são o que são, simultaneamente são o seu próprio oposto e ousamos dizer que são também aquilo que lhes é atribuído ser através da interpretação – que é variável. No caso de a loucura só existir com relação à razão, o inverso também é real, e há ainda a possibilidade da alternância de perspectiva, o que modifica o sentido, reafirmando a mesma dualidade que vimos em relação a Dionísio. Fauzi sintetiza essa multiplicidade de possibilidades ao afirmar que

[...] o teatro é desobediência permitida. A atração que sempre exerce não é só pelo espetáculo, mas pelo reconhecimento que possibilita de que a vida não é o que parece. Ele possibilita uma libertação temporária do grilhão das máscaras, e é um respiradouro que nos ajuda a escapar do tablado raso do cotidiano. (ARAP, 1998, p. 237)



Figura 67 – Esboço para auto retrato de Flávio Império em grafite e hidrográfica sobre papel. A obra representa bem a citação de Fauzi Arap sobre a “libertação temporária do grilhão das máscaras”. Acervo Flávio Império.

FINALE: CONCLUSÃO



Figura 68 - Obras de Flávio Império, da série *Sou João*, *Sou Antônio* e *Sou Pedro*. A figura de Antônio foi inspirada em Fauzi Arap. Serigrafia sobre papel. Coleção particular. Fonte: Acervo Flávio Império.

Fauzi é um artesão da cena. Um alquimista que sabe que a matéria que está sendo transformada é o homem. No palco e na plateia. [...] porque a grande arte é assim: revela a intimidade do artista, para revelar a essência do espectador”. (LABAKI In ARAP, 1998, p. 21)

Pano de Boca aborda conceitos, sob o prisma junguiano, profundamente ligados à individuação, ao inconsciente, ao inconsciente coletivo, à sincronicidade, à cura através da arte/ arte como salvação, à verdade e verossimilhança e à busca pessoal do indivíduo através da compreensão de seu semelhante. Acreditamos ser esse um dos motivos de o espetáculo ter exercido fascínio em muitos dos espectadores que, não raro, voltavam mais de uma vez ao teatro, o que, de certa forma, aponta para a certa abordagem de Arap na criação do texto e condução da peça. Sobre isso o autor comenta:

[...] uma das coisas que eu aprendi junto da Nise, que eu comecei a prestar atenção – e é uma coisa que o Living, quando veio pra cá, ele investigava isso, o Zé Celso também investigava; [...] a loucura é uma doença mais ou menos mágica. Ou seja, ela transa com uma coisa meio misteriosa. [...] eu acho que o *Pano de Boca*, na verdade, foi escrito dentro de uma chave que se comunica com o inconsciente profundo do espectador. Eu tenho essa impressão. Às vezes eu me sinto como um aprendiz de feiticeiro. [...] Acho que a peça tem um sentido hermético, no bom sentido, sabe, de Hermes, de coisa aprofundada, de coisa oculta, de coisa que se comunica num nível não de coisa superficial e rasa. (ARAP, 1976b)

Por esse motivo, interessamo-nos por descobrir a respeito da recepção dos espectadores. Eudósia afirma que as reações eram as mais diversas possíveis; ela conta que, durante uma sessão, quando sua personagem andava entre as cadeiras, Flávio Rangel, emocionado, a agarrou pelo braço e não a soltava, elogiando sua performance (informação verbal)⁷⁸. Fauzi Arap também discorreu a respeito da reação da atriz Rosamaria Murtinho:

Rosamaria Murtinho assistiu ao espetáculo agora no fim da temporada, me deu três bofetadas no fim do espetáculo. Fortes, fortes. E ela me beijava ao mesmo tempo, ou seja, às vezes, o grau de mobilização do espectador me espantava e me assutava um pouco. [...] o *Pano de Boca* é escrito mais ou menos nessa chave, e essa mobilização intensa que ele pode provocar, ele pode igualmente provocar uma reação de nojo, de repugnância, uma reação violentamente contra. Por exemplo, a Rosamaria Murtinho me esbofeteou, mas me amava me esbofeteando. Mas outras pessoas podem ficar tremendamente contra a peça (ARAP, 1976b).

Dentre os outros casos citados, Eudósia Acuña, João Signorelli e Jonas Bloch contaram a mesma história, sobre um espectador que se levantou, durante um dos monólogos de Magra, no meio do espetáculo, aos prantos. Gritava da plateia, pedia que parassem a peça, dizendo

⁷⁸ Informação fornecida por Eudósia Acuña Quinteiro, na já referida entrevista à autora.

que a história era sobre ele, que não conseguia mais aguentar. Desesperadamente, invadiu o palco, assustando os atores em cena. O foco estava em Magra, mas os outros atores estavam em cena, no escuro. O espectador foi acalmado por Bloch, que o colocou sentado em uma poltrona cenográfica, conversou brevemente com ele e assim prosseguiram a apresentação com ele em cena.

O espectador que subiu no palco, ele chorava e ele dizia assim: “Eu quero ficar com vocês. Essa peça é sobre minha vida”. Ele não chorava, depois ele contou pra gente, há cinco anos. Então era um choro embutido dele, de cinco anos, que estava vindo pra fora. E ele se reconhecia em absolutamente todos os personagens e era como se eu tivesse entrado dentro dele. (ARAP, 1976b)

Para muitos, ficou a impressão de que era apenas uma história de teatro dentro do teatro, porém a proposta de *Pano de Boca* é muito mais abrangente no âmbito de análise não apenas sobre a classe teatral em si e como retrato de seu tempo, mas, para além disso, especialmente os monólogos de Magra revelam e colocam em cena os limites tão sutis entre a vida e a arte.

A perturbação das personagens era também a perturbação da plateia. No texto, o teatro está vazio, de modo que, no momento da encenação, aqueles que estavam assistindo eram também, de alguma maneira, os “fantasmas” de cada um. As personagens, especialmente Pedro e Ana, movimentavam-se pela plateia, entre as cadeiras e no corredor, em contato muito próximo com o público, sinalizando que, em verdade, estavam todos na mesma situação, como demonstra a fala de Segundo ao dizer que “todo mundo é um ator e um espectador ao mesmo tempo” (PB), tanto em cena quanto no “teatro da vida”. Quando as fronteiras estão embaçadas – seja de forma natural ou imposta, como no caso do teatro –, “não é possível saber quando se está assistindo ou representando” (PB).

Como estrutura de compreensão abstrata da peça, eu acho assim: que o nosso teatro cotidiano, o nosso teatro do mundo é o drama psicológico. É a minha máscara de eu representar a mim mesmo e você representar você mesmo. É claro que a gente tenta ser isso, a gente tenta, né? Mas digamos assim: por detrás da persona, da máscara, existe uma esfinge que oculta a loucura ou Deus, ou um encontro fundo consigo mesmo, ou o Caos, uma série de coisas assim. Ou seja: existe uma chave de leitura da peça e o tempo todo os personagens, eles dizem, quando falam, falam assim: “Eu estou dizendo personagem querendo dizer personalidade”, falam assim “é o ator que é personagem que é ator que é personagem”. Então o tempo todo eu abro a linguagem da peça pra uma pessoa que esteja capacitada a receber e a compreender isso. (ARAP, 1976b)

Para a criação conjunta, a obra de arte resultante da parceria que ultrapassa as barreiras do trabalho e se estabelece, como os artistas denominaram, na “alma”, consideramos que é de extrema importância que os pensamentos se entrelacem em profundidade. A união de Flávio e

Fauzi atinge o seu âmago, o “ponto de furo” (BRANCO, 1985), sendo o ponto a menor unidade de medida, como o esgotamento de possibilidades. A criação de ambos se deu de forma complementar; foi esse o caminho que percorremos ao longo da presente dissertação e é essa integração que nos mostra a fala de Fauzi:

Eu trabalhava com ele (Flávio) de forma muito fluente. Eu implico com cenário que quer roubar o espetáculo, os cenários do Flávio eram extremamente belos, mas ele não era invasivo com a direção, não é? Ele complementava [...].(MANTOVANI, 2004, p. 201)⁷⁹

Esperamos que as reflexões propostas fomentem a discussão acerca da obra desses dois grandes artistas no âmbito do teatro e para além dele. Ressaltamos também a sintonia para a criação entre ambos, que ultrapassa seu tempo e esbarra nas percepções contemporâneas da arte teatral – como a relação entre a obra e o espectador, as congruências entre a vida e a arte e a melhor forma de aproveitá-las, e o modo como a obra é a expressão do próprio artista, como uma extensão de si.

A obra de Flávio Império como um todo sofreu alterações na década de 1970. É possível observamos um movimento de maior introspecção – na criação de autorretratos, por exemplo (Figura 69) –, ao mesmo tempo em que demonstrava entusiasmo pela criação de espetáculos como *Pano de Boca*, em que o espaço todo foi tomado, como uma espécie de instalação na qual o “outro” penetrava a obra e passava a fazer parte dela. A inauguração da loja e exposição *Barra da Saia*, feita em parceria com Cláudio Tozzi, em 1974, em Cuiabá, foi mais um exemplo disso.

Quanto à origem desse movimento de introspecção, Flávio explicou: “com o Living Theatre e com Fauzi Arap e Bethânia eu mergulhei a fundo numa metafísica individual que resultou em muitas pinturas e poucos espetáculos teatrais [...]” (IMPÉRIO, 1975a). Ele se aprofundou nas obras gráficas como a serigrafia e, em menor escala, a litogravura, também como uma forma de crítica ao sistema comercial e “profissional” da arte, à relação com a imprensa, *marchands* e galerias a favor da facilidade da reprodução.

[...] Além disso, e mesmo que de uma maneira pouco explícita, o uso dessa técnica – que em alguns casos preserva a originalidade de cada obra com pequenas variações e permite uma produção serial – vai ao encontro das convicções sociais e políticas do artista, ratificadas, nos mesmos anos, pelo lançamento do álbum *Caras Cascas Máscaras* (1977), concebido para ser vendido em bancas de jornal (ver: Pintura – Anos 1970). A metódica aversão de Flávio Império às regras do mercado, nesse sentido, é confirmada pela decisão de produzir grande parte das serigrafias, desde o

⁷⁹ Fauzi Arap em depoimento concedido a Sandra Aparecida de Paula Mantovani.

começo, de maneira colaborativa, sem controle sobre autoria e tiragem, e sem visar à comercialização. (VISCONTI, 2015⁸⁰)



Figura 69 - Autorretrato de Flávio Império, *Dermes*. Litogravura sobre papel. Fonte: Acervo Flávio Império.

Maria Bethânia, ao abordar a parceria com o artesão da cena Flávio Império (Figura 70), que desenvolveu, ao longo dos anos, procedimentos de trabalho tão diversos quanto as áreas em que atuou, afirma que

[...] até hoje, mais do que nunca, ele chama a atenção, ele destoa, ele cintila e sempre vai cintilar, não só pelo talento mas pela paixão que ele tinha pelas cores, o enjôo do esterilizado, do branco, aquela coisa que tinha muito. A ditadura levou o teatro a ficar muito uma coisa fria, seca. E ele vinha com toda a emoção e pintava aquilo, exuberava, exagerava. Então eu acho que exatamente por esse brilho, essa cintilância dele como homem, como artista, como criador, inovador, um artista raro. [...] A sutileza dele, o detalhe dele [...] interessado na criação, urgente, interessado no outro. [...] O Flávio tinha essa coisa criativa, livre, livre, livre [...] Ele não devia

⁸⁰ Jacopo Crivelli Visconti In *Gráfica* 1970. Website sobre a obra do artista Flávio Império. Disponível em <http://flavioimperio.com.br>.

outro. [...] O Flávio tinha essa coisa criativa, livre, livre, livre [...] Ele não devia satisfações, era um homem livre, um artista livre, um criador, como deve ser, como manda o figurino. (1997)⁸¹



Figura 70 - Maria Bethânia e Flávio Império durante o processo de montagem de *Rosa dos Ventos*. Fotografia de Marisa Alves de Lima, no programa do espetáculo. Coleção particular. Fonte: Acervo Flávio Império.

Sobre o aprofundamento e a entrega necessários para exercer seu ofício, Flávio Império diz:

[...] Aprendemos que o teatro é o que se quiser que ele seja. Ele não preexiste. A única coisa que ele exige de você é a sua presença, todos os buracos de seu corpo, as sete portas, as sete moradas, seu consciente, todas as suas emoções, toda a sua energia e toda a energia que você possa reunir através da manipulação da matéria, cor, luz, som, como um alquimista que se junta a seu ouro, a sua prata em sua proveta, conforme sua receita. No teatro, você não pode esquecer nenhuma de suas partes em casa ou na coxa, como se a ribalta, seja ela qual for, ficasse como o limite do possível. A plateia é que permanece dentro dos limites impostos pelos bloqueios das convenções, do comportamento socialmente aceito como normal. Além dela, ficam todos completamente loucos. Se há uma regra é só essa. Além da ribalta não há separação entre ficção e realidade, sonho ou fantasia e verdade. (IMPÉRIO 1975a)

A presença “pelos sete buracos da (minha) cabeça” (VELOSO, 1975)⁸² é também o empenho e o comprometimento necessários à realização da obra de arte feita nos pressupostos da liberdade criativa dentro de cada proposta e, entre Fauzi e Flávio, com equilíbrio entre visual e

⁸¹ Maria Bethânia em depoimento para a Sociedade Cultural Flávio Império, em 1997, em São Paulo, na ocasião da exposição *Flávio Império em cena*, realizada no SESC Pompéia em homenagem ao artista.

⁸² A tua presença/ Entra pelos sete buracos da minha cabeça/ A tua presença/ Pelos olhos, boca, narina e orelhas/ A tua presença/ Paralisa meu momento em que tudo começa/ A tua presença/ Desintegra e atualiza a minha presença [...]. *A Tua Presença Morena*, canção de Caetano Veloso, de 1975, muito conhecida na voz de Maria Bethânia.

direção. Acerca do caminho para essa entrega e realização, Clarice Lispector questiona e apresenta o trajeto quando afirma: “quero pintar uma tela branca. Como se faz? É a coisa mais difícil do mundo. A nudez. O número zero. Como atingi-los? Só chegando, suponho, ao núcleo último da pessoa”. Na mesma perspectiva, Manoel de Barros diz que “poesia designa também a armação de objetos lúdicos com emprego de palavras, imagens, cores, sons etc. Geralmente feitos por crianças, pessoas esquisitas, loucos e bêbados”.

A existência de obras poéticas – explícitas ou cifradas – como forma de protesto – contra a censura, o mercado –, que passam pelo homem em toda a sua fragilidade para encontrar a força, pelo coração antes das mãos, e pela voz que canta através desse coração, reafirmando a ideia de que a arte não se submete à censura, mas transcende-a – esse é o exemplo que nos legaram Fauzi, Flávio e Maria Bethânia.

Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias
(ANDRESEN, 2010)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Miguel de; GIANNINI, Ivan (editores). Arena, Oficina, Anchieta e outros palcos. São Paulo: Lazuli Editora; SESC, 2005.
- AMARAL, Antonio Barreto do. História dos Velhos Teatros de São Paulo: (Da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal). São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Obra poética. Lisboa: Caminho, 2010.
- APPIA, Adolphe. A Obra de Arte Viva. Lisboa: Arcádia, s/ data.
- ARAP, Fauzi. Mare Nostrum: Sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Senac, 1998.
- _____. Pano de Boca: dois atos de ARAP. São Paulo, 1973.
- _____. Um Ponto de Luz. São Paulo, 1976a.
- _____. Depoimento [1976]. São Paulo: Arquivo Multimeios/ Centro Cultural São Paulo. Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas, Mariângela Alves de Lima, Cláudia Alencar Bittencourt, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, 1976b.
- _____. O Amor do Não. São Paulo, 1977.
- _____. Mocinhos Bandidos. São Paulo, 1979.
- _____. Às Margens do Ipiranga. São Paulo, 1979.
- _____. Iniciação para o ator. São Paulo, [197-?].
- _____. Sobre a Loucura. São Paulo, [197-?].
- _____. Monstros Sagrados. São Paulo, [198-?].
- _____. Maloca. São Paulo, 2000.
- _____. O Mundo é um moinho. São Paulo, 2003.
- ARAP, Fauzi In Abre-se o pano: em cena, o teatro. O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde, Divirta-se. 8 de abril de 1976.
- ARISTÓTELES. Poética. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2008.
- AZEVEDO, Berta Hoffmann. Das Unheimliche no corpo: reflexões a partir da crise pseudoepiléptica. Jornal da Psicanálise, volume 45, número 82. São Paulo, 2012.
- AZEVEDO, Cristiane Almeida. O delirante Dioniso: o divino da vida a partir do trágico. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro - AISTHE, 2010.
- BASUALDO, Carlos. (org.) – Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- BITTENCOURT, Sérgio. Bethânia. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1971. Matutina, Geral, p.5.
- BO BARDI, LINA. Teatro Oficina. Lisboa: Editora Blau, 1999
- BODSTEIN, Erika. In: VELLOSO, Mabel. Poesia Mabel. Organização Érika Bodstein e Valéria Marchi. São Paulo: Intermeios, 2013.
- BODSTEIN, Érika. Integridade. São Paulo, 2013
- BRANCO, Lúcia Castello. Coisa de Louco. Belo Horizonte: UFMG, 1988.
- BRAGA, Paula In ITAÚ CULTURAL (São Paulo, SP). Hélio Oiticica: museu é o mundo: catálogo. São Paulo, 2010.
- BRECHT, Bertolt. Teatro completo em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- BRETT, Guy. Museum Parangolé, *Trans>*, v. 1, n.1, 1995
- BROOK, Peter. O teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CAMARGO, Roberto Gil. A Função Estética da Luz. Sorocaba, SP: Ed. TCM Comunicação, 2000.
- CARDOSO, Ivan. HO. [Filme-vídeo]. Rio de Janeiro, 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COSTA, Iná C. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CRAIG, Edward Gordon. Da Arte do Teatro. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.
- DEL NERO, Cyro. A máquina para os Deuses, anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: SESC SENAC, 2009.
- _____. Cenografia: uma breve visita. São Paulo: Claridade, 2008.
- FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERNANDES, Sílvia. Grupos teatrais - anos 70. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- FORIN JUNIOR, Renato. O show Rosa-dos-Ventos: desvendando o processo de significação implícito no espetáculo musical de protesto. Trabalho de conclusão de curso. Graduação em comunicação social. Universidade Estadual de Londrina: Londrina, 2006.
- FOUCAULT, Michel. História da Loucura: na idade clássica. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Doutrina das cores. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GORNI, Marcelina. Flávio Império: Arquiteto e professor. 2004. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2004.

GUINSBURG, J.; LIMA; Mariangela Alves de (Orgs.). Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

HELLER, Eva. A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JUNG, Carl Gustav. O Homem e seus Símbolos. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

_____. Psicologia e Alquimia. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

_____. Memórias, Sonhos e Reflexões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império(Orgs.). Flávio Império. São Paulo: Edusp, 1999.

KERÉNYI, Karl. Dioniso: a imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002.

KOURY, Ana Paula. Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro. São Paulo: Edusp, 2004

LISPECTOR, Clarice. A Paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LICHOTE, Leonardo. Maria Bethânia celebra com show e livro-DVD os 50 anos de uma carreira sem concessões. Jornal O Globo, Música. 04 de janeiro de 2015.

LIMA, Evelyn F.W. Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LIMA, Marisa Alvarez. Maria Bethânia. Rio de Janeiro: 1981.

_____.Marginália: Arte e cultura na idade da pedrada. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MAGALDI, Sábato. Um palco brasileiro: o arena. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O texto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Global, 1997.

MANTOVANI, Sandra A.P. Flávio Império: identidade expressiva na direção de labirinto. Uma reconstituição virtual. 212p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

MUNIZ, Rosane. Vestindo os nus: o figurino em cena. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

O'CONNELL, Mark; AIREY, Raje. Enciclopédia completa dos signos & símbolos. identificação e análise do vocabulário visual que forma nossos pensamentos e dita as nossas reações com o mundo à nossa volta. São Paulo: Editora Escala, 2010.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o "Parangolé". 1964. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>.

_____. A dança na minha experiência. 1965. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>.

_____. Parangolé-Síntese. 1972. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação (Editora Vozes, RJ); Universos da Arte (Editora Campus, RJ);

PANZERI, Paulo R.M. Flávio Império: o artista como eixo da investigação e da documentação historiográfica – estudo de caso espetáculo “Pano de Boca”. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

PESSOA, Fernando. Obra poética. (Tabacaria, de Álvaro de Campos, 1928). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PIRANDELLO, Luigi. Os grandes dramaturgos: Seis personagens à procura de autor. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

PISCATOR, Erwin. Teatro Político. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RATTO, Gianni. A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora Senac, 2001.

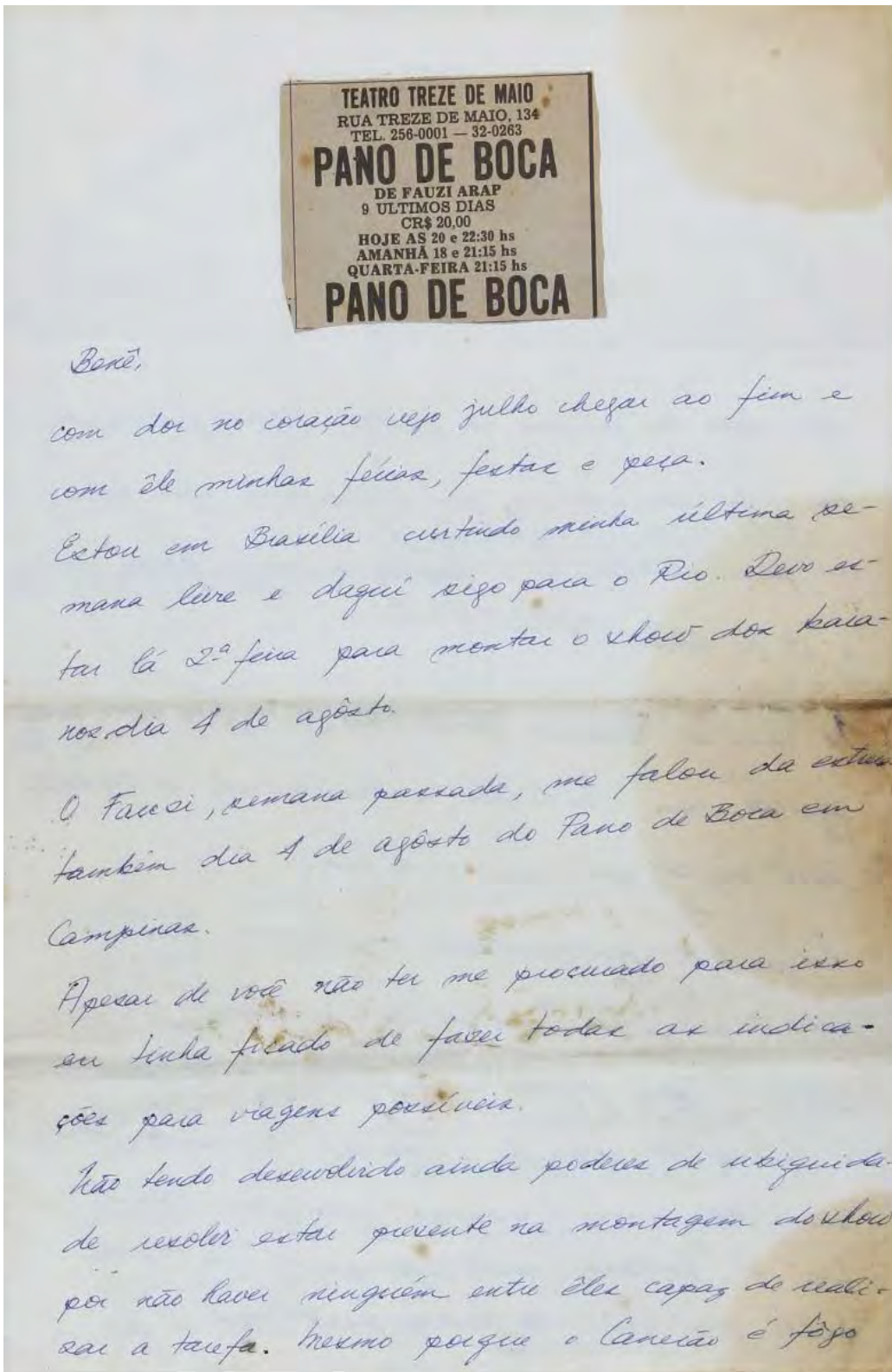
ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral 1880-1980. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome In Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1981.

- SABINO, M. Dicionário da Moda. São Paulo: Campus, 2006.
- SALLES, Cecília A. Gesto inacabado: Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
- SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SANCHES, Pedro Alexandre. Rosa dos Ventos. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de julho de 1997. Ilustrada.
- SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SARAIVA, Hamilton F. Iluminação Teatral: História, Estética, Técnica. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1990.
- SENELICK, Laurence. Gordon Craig's Moscow Hamlet: a reconstitution. Greenwood Press, 1982
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO / SOCIEDADE CULTURAL FLÁVIO IMPÉRIO (São Paulo, SP). Flávio Império em Cena: catálogo. São Paulo, 1997. Exposição realizada no Sesc Pompéia.
- SILVEIRA, Nise da. Jung: Vida e Obra. São Paulo: Paz na Terra, 2007.
- TATIT, Luiz. Análise semiótica através das letras. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- TORRANO, Jaa. O pensamento mítico no horizonte de Platão. São Paulo: Annablume, 2013.
- TYTELL, J. The living theatre. Art exile and outrage. Nova York: Grove Press, 1995.
- UBERSFELD, Anne. Para Ler o Teatro. São Paulo: ed. Perspectiva, 2010.
- VERNANT, Jean Pierre. O universo, os deuses, os homens. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VIEIRA, Trajano. Édipo Rei de Sófocles. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- WANDELLI, Raquel. Função da música nas prisões da ditadura ultrapassa a ideológica. Natal: 62ª reunião anual da SBPC, 2010. Disponível em: http://www.sbpcnet.org.br/natal/imprensa/newsletterdia28_5.php. Acesso em: 4 de janeiro de 2014.

ANEXOS:

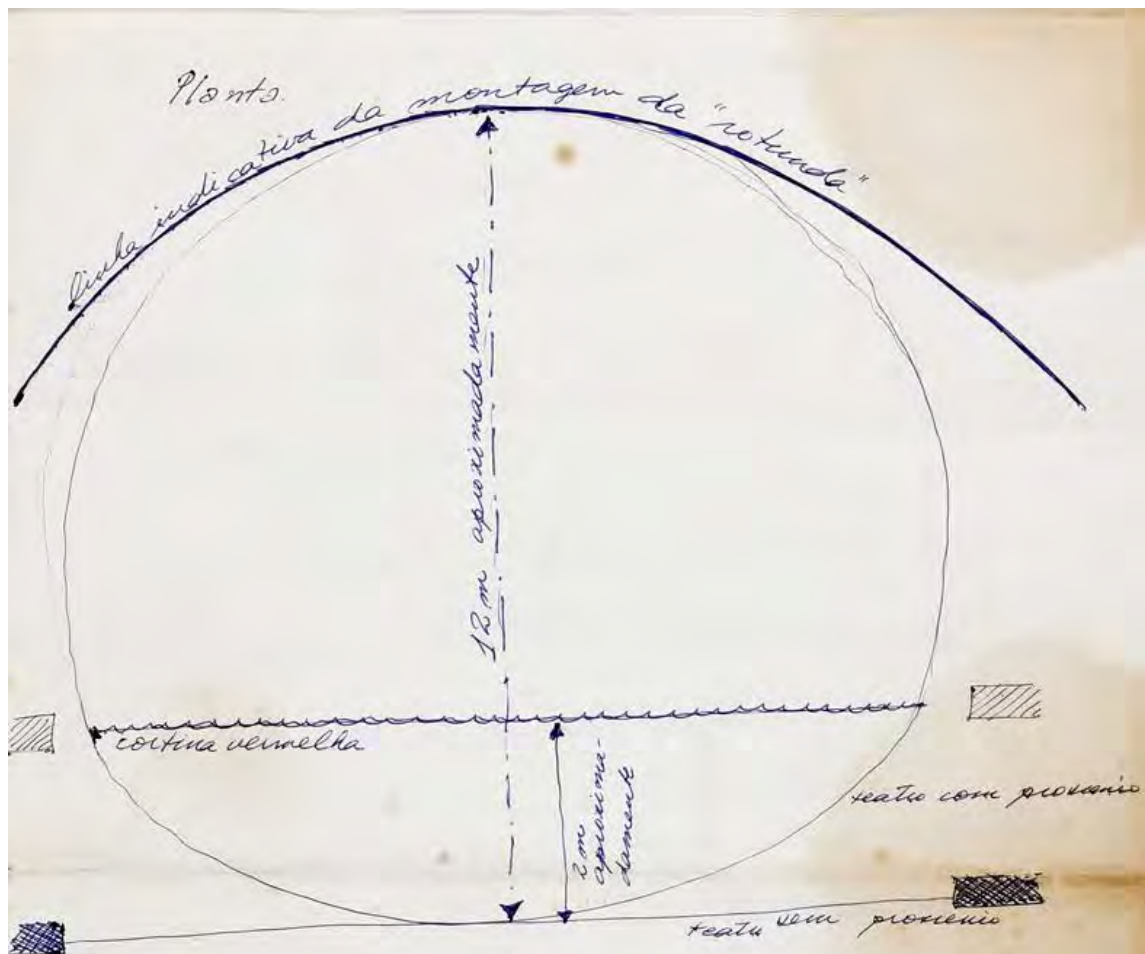
INDICAÇÕES DE CENOGRAFIA DE FLÁVIO IMPÉRIO PARA A ITINERÂNCIA DO ESPETÁCULO



sob todos os pontos de vista. Principalmente no meu caso, uma vez que a cenografia foi elaborada para estádios e o Ceneção é mais baixo que o B do maio.

No caso de Pano de Boca se você montar uma equipe com Caixinhos centralizando o trabalho tendo certeza que corre tudo bem.

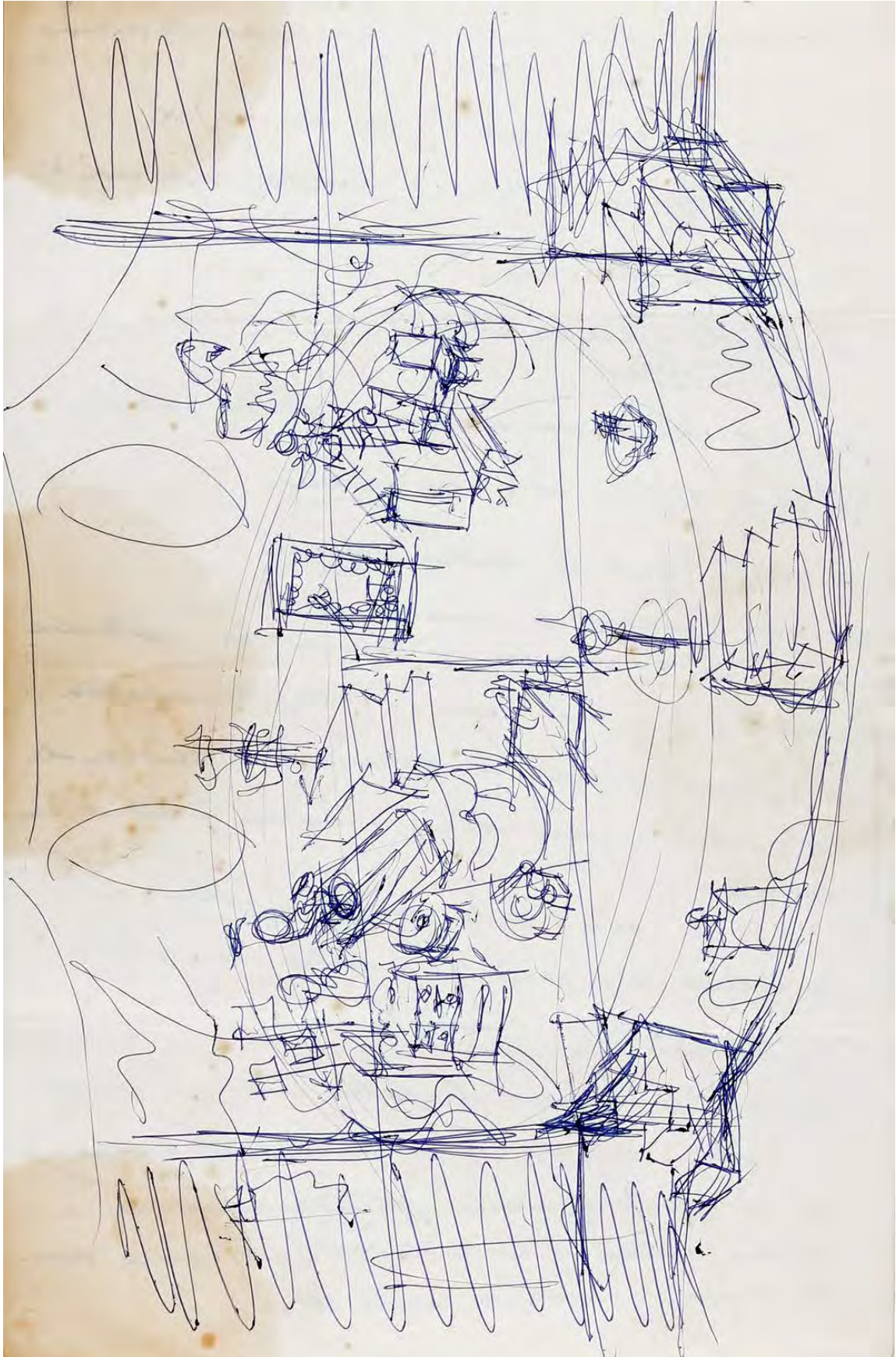
Sugiro que você contate o Severino para o serviço pesado de montagem e convide o Abelardo para ajudar o Caixinhos a colocar os painéis de rotunda e demais elementos de cena. Com essas 3 pessoas reunidas nesse fim de semana para programarem o trabalho creio que não haverá problemas.



Chamei de "miolo" do palco os seguintes elementos,
dispostos de maneira idêntica ao 13 de maio:

- mesa grande com cadeira de barbeiro X
- mesa pequena com cadeira X
- poltrona X
- camiseira com gavetas e roupas velhas e objetos X
- 3 bancos colchão e roupa de cama (seca) X
- biombo X
- penteadeira com os 3 espelhos de barbeiro, são
forge, porta retrato, velas, colares, etc X
- tina de água com espelho, etc X
segue ↗

- candelabro de light e caixão que servem de apoio à mesa grande. X
- praticável com escrada (centro da cena) X
- " pequeno ao lado da moldura dourada X
- moldura dourada X
- escrada circular com as 2 exultarias de papel. Não
- X poste colonial com escrada e 2 latões grandes
- X poste de ferro com as cadeiras
- escrada grande de serviço. Não
- arca (embainha da mesa grande) X
- X os 2 criados mudos do Zeca e seus apetrechos
- o sugiro para o lado esquerdo, atrás da camuflagem. Não
- as colunas cortadas da Hebraica para servirem de apoio para roupas velhas e se finje antes de ser montada.
- para o lado direito a coluna inteira da Hebraica para facilitar o apoio da escrada circular; moldura dourada, etc.
- sugiro para a frente do palco entre as escadas de acesso, o cesto grande de vime, o cavalo kumka mu boi, os recortes de cenário que estão suspensos e algumas roupas de kiltos de escola de samba, boncos de pau de escolas de samba, etc.



Deixo que todos deverão ser pagos por esse trabalho e tenho certeza que sem isso nem o Abelardo nem o Carlinhos topam fazer

A cenografia propriamente dita de Pano de Boca é o miolo do palco circular armado aí ao B.

Os palcos deverão estar absolutamente vazios, sem cortinas, cicloramas, kambolinas, pernas, etc.

Se houver proscênio ele deverá ser usado como a área destinada para o lado da frente da cortina vermelha dos máximos. O resto para trás dela.

Os panos esticados do fundo do B de mais devem limitar o fundo da cena garantindo uma área semelhante para a ação cênica e os efeitos de sombra da "cabeça do autor".

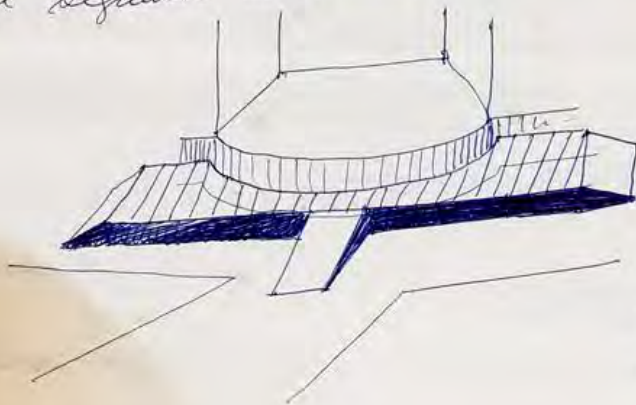
No caso do palco ser muito grande deverá se usar os demais panos expostos pelo B de mais (plataea e laterais) para que esse limite seja determinado da forma mais próxima ao palco do B sem alterar as distâncias entre os objetos garantindo com isso o esquema das

marcação e efeitos.

Os atores realistas deverão entrar pela plateia e o acesso ao palco (caso seja elevado) deverá ser feito por escadas de serviço que os próprios teatros dispõem normalmente.

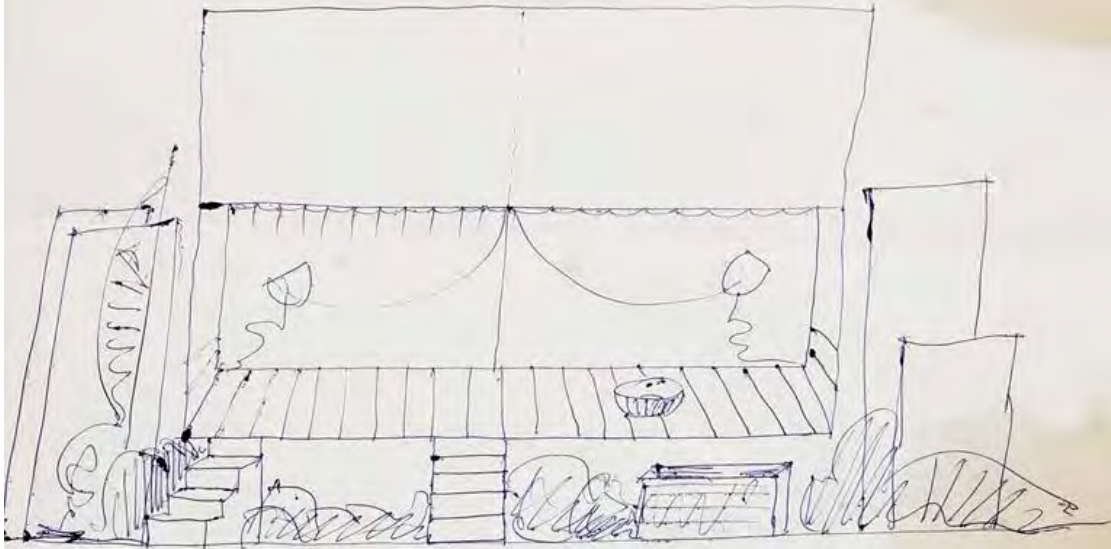
Sugiro que o "miolo" seja levado integralmente. Acho dispensáveis as 2 varandas laterais, que no caso de palcos italianos nada teriam a ver e seriam meramente decorativas.

Caso o Fauci faça questão do "avanço" da Mapa sugiro que se leve o "nosso" avanço e se construa poléias extras para nivelá-lo ao palco. Caso haja bastante espaço entre a primeira fila da plateia e o palco sugiro a seguinte construção:



um praticável intermediário para as cenas dos atores realistas. Feita de impreciso com o material das 2 varandas atuais

feitossem proximio



PLATEIA

PLATEIA

escadas, vestas, caixotes, panos, pedras
de cenario, grades, roupas misturadas
na frente do palco.

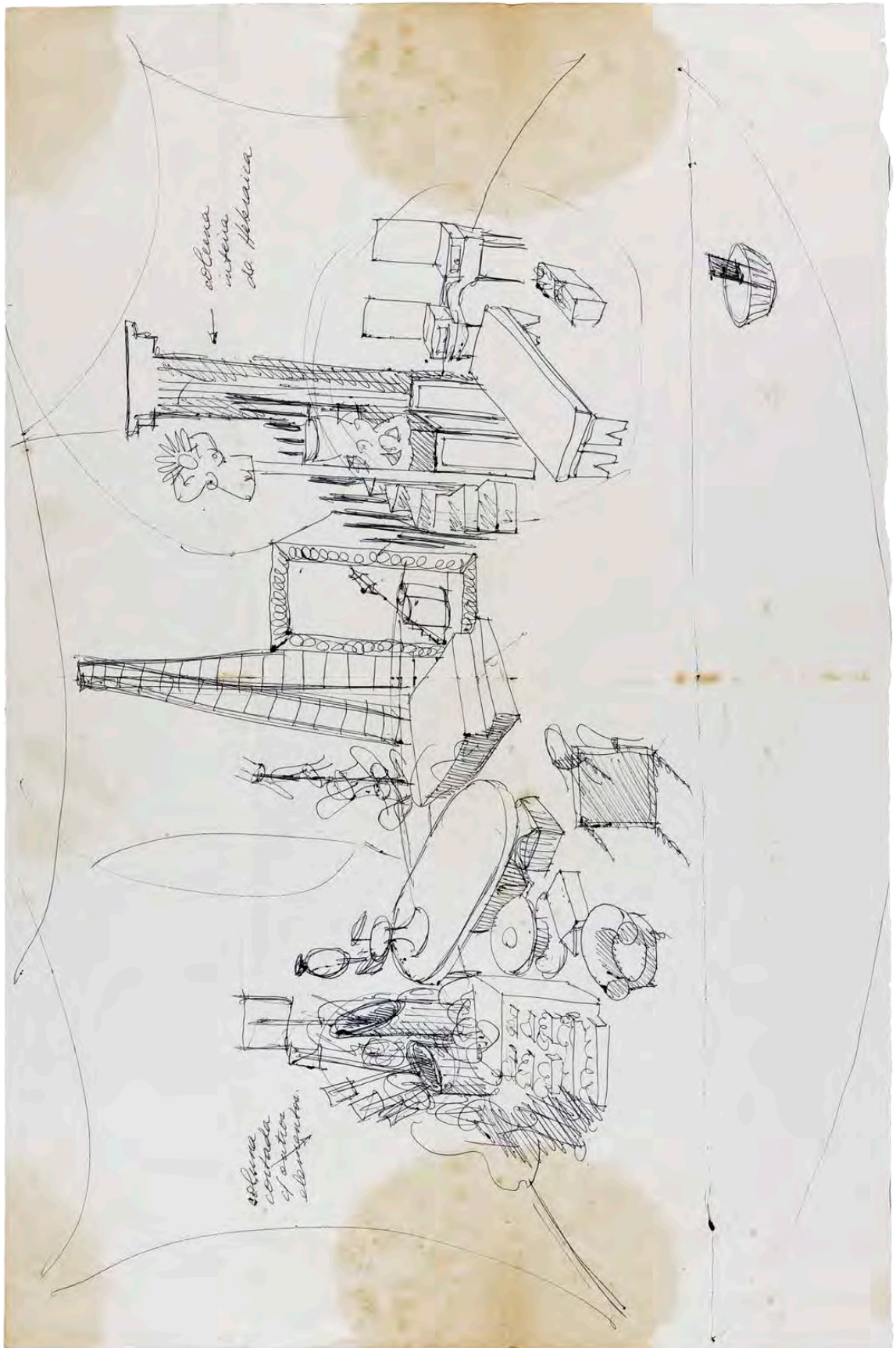
A partir da cortina vermelha das máscaras
reproduziu o espaço com as mesmas di-
mensões do 13 de maio até a "rotunda" dos
panos esticados (para efeito de luz "caixa de
autó").

feitos que tenham presença



escadas e caixotes de acesso misturado com roupas, pedaços de cenário e pequenas tapeadeiras (do material espalhado pelo 13 de maio)

No caso de não haver presença a cortina das máscaras deverá ser esticada dentro do palco deixando área igual ao do B até a beirada do palco para a 1ª cena dos palhaços.



PROGRAMA DO ESPETÁCULO

Programa da peça, disponível na Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall.

FAUZI ARAP APRESENTA

PANO DE BOCA

UM CONCERTO DE THEATRO
FAUZI ARAP

DE FAUZI ARAP
"E COMO DIZEM QUE ENTRO PELA VIDA
QUE TANTAS VEZES NÃO TEM PORTA
E COMO DIZEM COMPREENDO O QUE
E PERGUNTOS COMPREENDO" (Cena de Invenção)

"Fauzi realiza um propósito desacomodado geograficamente de sempre..." — E. Paizoto, no jornal "O MOVIMENTO".
O Teatro do grupo, na formação de atores novos, de novo teatro, utilizava como técnica, ou pelo menos tinha por princípio, o método da "desestrutura", para valorizar o grupo e a "liberdade" do autor, em seu lugar. O grupo se formava e existia e partir de um símbolo ideológico, de uma filosofia, e toda maneira de interpretação, direção, dramaturgia, tudo era apoiado inteiramente em uma ideia. Atuava-se no teatro antigo (o T.B.C. — TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA) uma forma ultrapassada e sem graça e importante do teatro, que precisava descobrir uma outra linguagem, a nossa linguagem. Foi um período fértil. Aquela liberdade em grupo, aquele trabalho coletivo e em torno de uma ideia central um espetáculo, aquelas atitudes avulsivas do teatro, no laboratório, as pesquisas, foram um momento histórico fundamental na história do teatro brasileiro, e do teatro de Arap, através Guarnieri, Vicente, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier, Cláudio Assis e outros, todos estes autores-diretores e atores.

Existiu uma exceção e isso ocorre — José Celso. Que se aproximou do Arap sem autor e não um diretor. As críticas a seus textos feitas por José, paralisavam o autor. E mais que isso, paralisaram o processo de elaboração dos problemas do indivíduo diretor atores as mesmas situações.

— Toda peça do Zé tem uma coisa e uma família. Como se José ou qualquer outro não tivesse família também.

Mas então, os "Perguntos Burlescos" tiveram balançar a liberdade de Arap.

José cedeu por sua liberdade, no "Fauzi Fazedor de Cenas", seu texto era evidentemente a mala fraca, porque não tinha paixão, porque ele não se divertia, era egomaniaco e ruim.

Su única falha sobre a importância do aspecto subjetivo na criação. Sobre a necessidade subjetividade do criador.

Mais adiante, começa a discussão do grupo e após também, uma desestruturação de privar, começa-se a minimizar a importância do autor e seu processo, o diretor de teatro se esconde um diretor-ator. E era preciso revolucionar tudo a cada espetáculo. Cada diretor tinha que se provar um gênio a cada espetáculo e começamos a nos perder no "agora". A forma erigida e sustentada. A tentativa de suprimir os conflitos interiores da vida e de sua dinâmica natural, assassinar o antagonista, significa finalmente uma passividade e uma autoafirmação futura ou até mesmo imediata. E preciso aprender a suportar a tensão, o momento e vida, a criação. O momento sempre nasce sempre depois de aceitar a rejeição. A roda não giraria sem o atrito.

O querer exterminar todo e qualquer antagonismo, isso é uma forma de loucura suicida ou/e assassina.

Então que se viveu e a vontade que os diretores-atores acusavam falta deles, não estavam presentes dentro deles mesmos? A morte do "autor" era talvez um passo a mais em direção ao poder absoluto, que era nomeado inconscientemente por todos e por cada um deles. Diretores.

Depois dos atores, os autores. Aos poucos, o diretor viria a ser a estrela absoluta.

Se a desestruturação de palavras veio da censura acentada sobre o teatro de fora, ou se nasceu de mesma semente que gera e renova, mas de dentro, se nasceu da vontade dos diretores, de sua ambição, de seu desejo de poder, é uma pergunta que se faz. Existe uma dinâmica interação entre a coisa social e política e o indivíduo. E se todo o "mal" é projetado sobre a quanto os seus demandas interiores são complexas daquele mal que ele acusa fora.

Não mais estrelas. Não mais autores.

Restava um laço de atores, de preferência que não soubessem quase nada de teatro, para que pudessem ser manipulados a vontade, atores que fossem capazes de uma entrega total, uma entrega tão total que só a ingenuidade e a ignorância propiciam.

Os diretores-atores não queriam qualquer oposição ao seu trabalho.

Calaram na armadilha da onipotência, do totalitarismo.

E a fase complementar desse fenômeno foram as criações "coletivas", as experiências, mas em geral realizadas por aqueles jovens iniciados e que queriam acreditar que sem nenhum estudo e sem nenhum esforço e sem nenhuma disciplina é possível criar alguma coisa.

Dois atores jovens era pedido que fossem somente o corpo e a cortição, enquanto o diretor era a cabeça absoluta de todos. Fosse, em qualquer ator, pessoa a significar resistência, medo, falta de entrega... Passou a significar ser antigo, etc. na teoria estética e as palavras (INVENÇÃO, TROPICALISMO e OUTROS QUE TAIS...) o quanto tudo era personalista, e o quanto José servirão somente ao todo poderoso diretor. O teatro começou a reinventar o psicodrama. E a necessidade de auto-dominância dos líderes desse período me parece, ele veio da prisão em que se meteram.

Fauzi de José Celso e da Oficina particularmente, porque ilustram mais brilhantemente o que aconteceu nessa época. Mas mesmo em grupos andares e que nunca chegaram a estrear seus espetáculos, deu-se a mesma coisa.

A extinção de José Celso. Que ele desejou. E que conseguiu paralisar seu processo verdadeiro e necessário. Como não sentir as fantasmas que o desaperceberam e que queriam destruir a "Instituição" Oficina? Se essa Instituição pensava sobre a criação das ideias desse período me parece, ele veio da prisão em que se meteram.

De quem o erro? Por que é que se precisa de um mito? Para que possamos nos adiar e para não agir?

O sucesso cria a pressão dupla de obrigar o indivíduo a continuar permanentemente idêntico a si mesmo, ou o oposto, que é a mesma coisa, que é cobrar do indivíduo que se supera continuamente. Mas quem cobra isso? A censura? Por que não se deixa cada um trabalhar em paz? Por que é que se tem a necessidade de mito?

Os mitos são um jogo de poder e um jogo para estancar a coisa criadora, a possibilidade criadora do próximo. E por que tememos tanto a liberdade alheia? Por que ela nos representa e nos intimida a sermos livres também? E só suportamos dela, a ficção, o mito, precisamos de palavra para nos distanciarmos dela e assim criamos a coisa "artística" para ficarmos protegidos de nós?

Isso pago meu até qualquer coisa.

Então, a auto-destruição... e a semi falando do um mistério. Mistério? Não sei. O poderoso fica aprisionado pelo seu poder e ele mesmo nomeia sua destruição. Toda o poderoso teme. E o medo assassina e o medo tortura.

E estou falando sobre a necessidade de despertar quem está perdido dentro de si, dentro de seu medo, meio a seus fantasmas, estou falando sobre a necessidade de acabar com o medo para que não haja violência e para que possamos reencontrar paz. Para todos e para cada um.

— ENFIM.

Conversando com alguém acabou me referindo ao fato de que Pano de Boca é uma peça-matriz. E realmente uma peça síntese do meu conhecimento teatral e do mundo.

Para mim mesmo, ela é isso. E ela me serviu para conquistar a consciência daquilo que eu sentia e percebia e tinha procura de organizar. Eucorevê-la foi um processo dinâmico. Ela tem uma dimensão ocultamente didática. Porque sua didática não é lógica, mas analógica. Segue a lógica política do inconsciente, das associações de ideias, etc. e ela foi estruturada a partir das "coincidência" estruturais que observamos na vida, aquilo que Jung chamou sincronicidade. E também a partir do fato de quanto os acontecimentos são simbólicos.

Tenho a consciência do fato dela ser uma peça extremamente mobilizadora. Porque ela em si é mobilizadora para quem faz por causa de sua natureza quase psicodramática. (ATORES FALANDO DELES MESMOS), é mobilizadora para quem vê porque o canal de comunicação principal da sua estrutura e de temática, é o mesmo canal utilizado pelas tragédias, a comunicação "arquetípica" estruturais que observamos na vida, aquilo que Jung chamou sincronicidade. E também a partir do fato de quanto os acontecimentos são simbólicos.

Tem a consciência do fato dela ser uma peça extremamente mobilizadora. Porque ela em si é mobilizadora para quem faz por causa de sua natureza quase psicodramática. (ATORES FALANDO DELES MESMOS), é mobilizadora para quem vê porque o canal de comunicação principal da sua estrutura e de temática, é o mesmo canal utilizado pelas tragédias, a comunicação "arquetípica" estruturais que observamos na vida, aquilo que Jung chamou sincronicidade. E também a partir do fato de quanto os acontecimentos são simbólicos.

Alguém falou sobre arqueologia. Tem a ver.

Uma peça matriz. A multiplicidade de estilos — revista, drama, monólogo, uma quase tragédia, teatro do absurdo, uma peça sem estilo, ou com os restos mortais de todos os estilos, um "concerto", o drama de nosso tempo — o teatro do apocalipse. Que venha a Fenix. Das cinzas. Ou ainda é cedo?

Eu esperei a minha capacidade de me explicar. Vejam.

Mas ainda uma coisa —

Conversando com o Grito Parado no Ar, romani minha inércia. Então, sou seu devedor.

Nada do que disse ou que tenha sido publicado em qualquer lugar pretendeu ou teve qualquer intenção menos limpa. Ou melhor, sua peça me amesquou porque ignorava o desbordo, o abandono do trabalho, essa coisa toda, e que eu acredito e acreditava precisavam ser discutidos e colocados no seu devido lugar... Mas chega.

De qualquer forma — Obrigado, Guarnieri.

Obrigado José, Cláudio Assis, Cláudio Assis, Cláudio Assis, Cláudio Assis, José Celso, José Vicente.

E obrigado a todos.

E obrigado Antonio Di Nardo Jr.

(Fauzi Arap)

CANTINA D'AMICO PIOLIN
Especialidades: PICADINHO À COCÓ
SPAGHETTI À PUTANESCA
CASA FREQUENTADA POR ARTISTAS
TODOS OS CARTÕES DE CRÉDITO
RUA AUGUSTA, 89 - FONE: 256-9356

Há muito o Teatro Paulista precisava retomar o caminho da magia, refazer-se da queda e reerguer-se na busca de si mesmo. Pano de Boca permite discutir o Teatro e seus problemas, mas além disso, lança o espectador em busca dos significados, na tentativa de encontrar a "mensagem" projetada pelo espetáculo, e neste raciocínio ele se encontra perante si mesmo, e percebe o difícil caminho para sobreviver ao dia a dia.

Produzir "Pano de Boca" foi a mais saudável loucura que jamais cometi. Além do inegável prazer por tê-lo realizado, entrei em contato com "Gênios" e conheci de perto a força criadora do trabalho em equipes: do Fauzi, do Flávio, e equipe do Ricardo e equipe da Lilia, equipe e do elenco. O nosso espetáculo aí está, pronto e cheio e energia, do jeito que a gente queria.

Agradecimentos especiais

Eu Benê Mendes, sou especial e particularmente grato a:

Nucci
Casemiro
Castello
Mesquita
Florenço

Sem os quais eu não teria realizado este espetáculo.
Benê Mendes



"Pano de Boca" não é uma "peça" de teatro convencional, mas uma programação através de "elementos teatrais" de uma reflexão sobre nós, o teatro.

O tratamento do galpão-platêia 13 de Maio não é, portanto, um "cenário", mas uma programação através de "elementos cenográficos" de um espaço para cada ação dramática reflexiva. O "palco" será simplesmente um grande praticável circular (mandala) sobre o chão do galpão. Não é palco (único lugar da ação), mas um dos "lugares da ação".

A rotunda não é senão uma rotunda — um objeto. Aqui ela é um objeto teatral em si, enorme, velha e desgastada, sem função específica a não ser a sua própria teatralidade. Através do movimento (vento) da iluminação (contraluz ou luz frontal) e projeção de slides, poderá vir a sugerir vários climas que podem ir de um velho mambembe e falado a uma enorme embarcação, etc. etc.

Dois "varandas" laterais que também não são varandas, mas elementos do palco convencional que permitem a transporta da platêia pelas cochias misteriosas da velha "caixa de cena" herdadas do tempo dos nossos bisavós, habitadas hoje pelo passado dos "fantasmas das óperas" da nossa infância.

O teatro de palco acabou. Já faz tempo que esses fantasmas perambulam entre velhos pedaços de cenário espalhados por todo o galpão, vestindo roupas velhas e de vários estilos, numa história louca e fragmentada de nossa imagememória.

O galpão do Treze de Maio contém os registros mais marcantes desse brinquedo-arte que foi o teatro que, como o circo teve o seu tempo social.

Refletir sobre o anacronismo do palco (ilusão dramática da vida) exige que se reúna "ao vivo" os restos mortais dos depósitos do Teatro Municipal e de outros Teatros, roupas das velhas roupas e objetos dos velhos porões empoeirados.

Feito da reunião desse tipo de lixo, o lugar da ação passa a incluir poltronas, corredores e público em comum. O público, esse virá espontaneamente completar o reencontro, colocando-se ordenadamente entre os escombros, como é seu costume.

A "luz da platêia" irá cair aos poucos e os fantasmas da imagem-memória reencarnarão, à vista de todos, os seus papéis intermediários entre o sonho e a realidade, entre a realidade e o sonho. Não será contada nenhuma história, estaremos todos simplesmente retomando o "teatro do palco", como guias antropológicos dos nossos próprios personagens clichês: eu, no caso, faço o papel do cenógrafo. Portanto, não estarei "presente"...

O "Pano de Boca" rito e pobre, com suas máscaras do riso e do choro desbotadas, a ribalta mal iluminando os escombros semi-encobertos pelo terremoto, serão o cenário, propriamente dito, das nossas ruínas. Como se tudo se passasse num "hoje-daqui" muito tempo, e nós insatissemos em ficar aderidos à matéria do teatro-ficção entre a vida e a morte. O mais engraçado é que sempre teríamos público...

Flávio Império



ELENCO (por ordem de entrada em cena)

NUNO LEAL MAIA — PAGÃO
BENÊ MENDES — EFGUNDO
CELIA HELENA — MAGIA
JONAS BLOCH — PAULO
EUDÓSIA ACURA — ANA
JOÃO SIGNORELLI — MARCO
EDSON SANTOS — ZECA
ADEMAR RODRIGUES — PEDRO
CLEMENTE VISCAINO — TARSO

TECNICA — FAUZI ARAP
TEXTO E DIREÇÃO — FLAVIO IMPERIO
ESPAÇO CENICO — E EQUIPE
(Concepção) — Loira
(Montagem) — Das Dóres
— Marcia
— Henrique
— Abelardo
— Quim

Figurinos — FLAVIO IMPERIO E
— CECILIA CERROTE
Assist. Direção — CLEMENTE VISCAINO
Prog. Audio Visual — RICARDO GOUVEIA E
— EQUIPE
Produção Executiva — LILIA COSTA E
— SERGIO MILETO

Administração — JOAO TADEU
de Produção — MESQUITA
Supervisão — BICA
de Produção — RICARDO GOUVEIA E
Divulgação — FAUZI ARAP
Trilha Sonora — BENÊ MENDES

Produção — WALTER VETILLO E
Fotos e Slides — PAULO BEUST
— ARQUIMEDES RIBEIRO

Cenotécnica — CARLOS CABRERA
Diretor de Cena — JOSE CLAUDINO (Sargento)
Iluminador — ADILSON MAVER (Bahiano)
Sonoplastia — SEVERINO
Maquiata — FAUZI ARAP/CGB
Montagem de Luz — ILLUMINASON/SARGENTO

Administração — ZENO WILDE



jeans store

Comércio de Roupas Ltda
Alameda Lorena 718
01424 São Paulo SP

NUNO'SHOP
BOUTIQUE

VARIADO SORTIMENTO DE ARTIGOS PARA PRESENTES

Rua Goitacazes, 13 - Loja 15 - Santos

Indo ao Rio visite "STOCK"

Importadora na Visconde de Pirajá, 452 - Loja 12 - Ipanema



MAGRA

O teatro já foi uma coisa religiosa e não é mais. É uma "profissão". Será que isso que eu quero saber, eu devo buscar fora do teatro? Numa igreja...? Num laboratório? Não sei. Eu não sei, eu não sei...



PAGÃO

A vida, meu filho, a vida... você tem que ser um equilibrista
SEGUNDO
... todo mundo é um ator e um espectador ao mesmo tempo.



PAULO

Ser ator, ser artista, absolve o indivíduo de alguma coisa?



ANA

Eu odeio o que eu não posso modificar



MARCO

Um bando de pessoas perdidas e trancadas num teatro.



ZECA

Eu, adulto... adulto, tem graça... eu não quis ser o homem que oferece balas pros meninos.



PEDRO

ademar rodrigues

tem algo do fogo
tem algo da terra
tem algo dos animais
tem algo dos anjos
tem a vontade e ela é livre



TARSO

O homem já está querendo despejar a gente.

Agradecimentos às escolas de teatro: Moura da Casa Verde, Mendel de Algren, Cenógrafo, José de Alcântara, São Paulo, José de Carvalho, Giani Pardo, Luiz Pimenta, Teatro S. Pedro, Teatro Aquarius, Héberlein, Cláudio Bergamo, Macaense, Dione Mitchell, Diego Marins, Deryl Marques (Folha de São Paulo), Eduardo Ferreira (Casella Mourant), Tito (Fábrica de Espelhos Brasil)

Transcrição dos textos de Fauzi Arap, Flávio Império e Benê Mendes, que se encontram no programa do espetáculo.

“Fauzi realiza um perigoso deslocamento geográfico do inimigo [...]” - F. Peixoto, no jornal – O MOVIMENTO.

O Teatro de grupo, na formação de atores novos, do novo teatro, utilizava como técnica, ou pelo menos, tinha por princípio a morte do “ator-estrela”, para valorizar o grupo e a “ideia” do autor, em seu lugar. O grupo se formava e existia a partir de um critério ideológico, de uma filosofia, e tudo nascia daí. Interpretação, direção, dramaturgia, tudo era apoiado univocamente em uma ideia. Acusava-se, no teatro antigo (O T.B.C. – TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA) uma forma ultrapassada e européia e importada de teatro. Era preciso descobrir uma outra linguagem, a nossa linguagem. Foi um período fértil. Aquele trabalhar em grupo, aquele construir coletivo e em torno de uma idéia central um espetáculo, aquelas análises exaustivas do texto, os laboratórios, as pesquisas, foram um momento histórico fundamental na história do teatro brasileiro, e do Teatro de Arena saíram Guarnieri, Vianinha, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier, Chico de Assis e outros, todos eles autores-diretores e atores.

Houve uma exceção a essa regra – José Celso. Que se aproximou do Arena um autor e saiu um diretor. As críticas a seus textos feitas por Boal, paralisaram o autor. E, mais que isso, paralisaram o processo de elaboração dos problemas do indivíduo Zé Celso, através de seus textos. Eles eram acusados de serem “pequeno-burgueses”. Nasce o Oficina e mesmo como diretor ainda as mesmas acusações.

- Toda peça do Zé tem uma mesa e uma família. Como se Boal ou qualquer outro não tivesse família também.

Mas, enfim, os “Pequenos Burgueses” fizeram balançar a liderança do Arena.

Boal cego por sua lucidez. Na “Feira Paulista de Opinião”, seu texto era evidentemente, o mais fraco, porque não tinha paixão, porque ele não se discutia, era esquemático e ruim.

Eu estou falando sobre a importância do aspecto subjetivo na criação. Sobre a necessária subjetividade do criador.

Mais adiante, começou a acontecer no mundo e aqui, também, uma desvalorização da palavra, começou-se a minimizar a importância do autor e aos poucos, o diretor de teatro se escolhia um diretor-autor. E era preciso revolucionar tudo a cada espetáculo. Cada diretor tinha que se provar um gênio a cada espetáculo e começamos a nos perder no “agora”. A forma engolia o conteúdo. A tentativa de suprimir os conflitos próprios da vida e de sua dinâmica natural, assassinar o antagonista, significa fatalmente uma paralisia e uma auto-destruição futura ou até mesmo imediata. É preciso aprender a suportar a tensão inerente a vida, a criação. O movimento síntese nasce somente depois de existir a negação. A roda não giraria sem o atrito, o chão resiste ao movimento e ao mesmo tempo o fabrica, pela sua resistência.

O querer exterminar todo e qualquer antagonismo, isso é uma forma de loucura suicida ou/e assassina.

Será que os vícios e o veneno que os diretores-líderes acusavam fora deles, não estavam presentes dentro deles mesmos?

A morte do “autor” era talvez um passo a mais em direção ao poder absoluto, que era namorado inconscientemente por todos e por cada um deles, diretores.

Depois das estrelas, os autores. Aos poucos, o diretor viria a ser a estrela absoluta.

Se a desvalorização da palavra veio da censura exercida sobre o teatro de fora, ou se nasceu da mesma semente que gera a censura, mas de dentro, se nasceu da vaidade dos diretores, de sua ambição, de seu desejo de poder, é uma pergunta que se põe. Existe uma dialética interação entre a coisa social e política e o indivíduo. E se todo “mal” é projetado sobre a coisa social, o indivíduo se absolve de uma forma fácil e infantil de se considerar mais longamente, e também de perceber o quanto os seus demônios interiores são cúmplices daquele mal que ele acusa fora.

Não mais estrelas, não mais autores.

Restou um bando de atores, de preferência jovens, de preferência que não soubessem quase nada de teatro, para que pudessem ser manobrados à vontade, atores que fossem capazes de uma entrega total, uma entrega tão total que só a ignorância e a ingenuidade propiciam.

Os diretores- autores não queriam qualquer oposição ao seu trabalho.

Caíram na armadilha da onipotência, do totalitarismo.

E a face complementar desse fenômeno foram as criações “coletivas”, as experiências, mas em geral realizadas por aqueles jovens iniciados e que queriam acreditar que sem nenhum estudo e sem nenhum esforço e sem nenhuma disciplina é possível criar alguma coisa.

Dos atores jovens era pedido que fossem somente o corpo e a curtição, enquanto o diretor era a cabeça absoluta de todos.

Pensar, em qualquer ator, passou a significar resistência, medo, falta de entrega... Passou a significar ser antigo etc. As teorias estéticas e as palavras (INVENÇÃO, TROPICALISMO e OUTROS QUE TAIS...) o quanto tudo era personalista e o quanto isso servir tão somente ao todo-poderoso diretor. O teatro começou a reinventar o psicodrama. E a necessidade de autodestruição dos líderes desse período me parece, ela veio da prisão em que se meteram.

Falo de Zé Celso e do Oficina particularmente, porque ilustram mais brilhantemente o que aconteceu nessa época. Mas mesmo em grupos anônimos e que nunca chegaram a estreitar seus espetáculos, deu-se a mesma coisa.

A mitificação de Zé Celso. Que ele desejou. E que conseguiu paralisar seu processo verdadeiro e necessário. Como não amar os figurantes que o desrespeitavam e que queria destruir a “instituição” Oficina? Se essa instituição pesava sobre sua cabeça? Como uma máscara artificial e pesada. Eu sou o Oficina...? De quem a culpa, de quem o erro? Por que é que se precisa de um mito? Para que possamos nos adiar e para não agir?

O sucesso cria a prisão dupla de obrigar o indivíduo a continuar perenemente idêntico a si mesmo, ou o oposto, que é a mesma coisa, que é cobrar do indivíduo que se supere continuamente. Mas quem cobra isso? A censura? Por que não se deixa cada um trabalhar

em paz? Por que é que se tem a necessidade de mitos?

Os mitos são um jogo do poder e um jogo para estancar a coisa criadora, a possibilidade criadora do próximo. E por que tememos tanto a liberdade alheia? Por que ela nos representa e nos intima a sermos livres também? E só suportamos dela, a ficção, o mito, precisamos da palavra para nos distanciarmos dela e assim criamos a coisa “artística” para ficarmos protegidos de nós?

Este papo meu está qualquer coisa.

Enfim, a autodestruição... e aí eu estou falando de um mistério. Mistério? Não sei. O poderoso fica aprisionado pelo seu poder e ele mesmo namora sua destruição. Todo o poderoso teme. E o medo assassina e o medo tortura.

Estou falando sobre a necessidade de despertar quem está perdido dentro de si, dentro de seu medo, meio a seus fantasmas, estou falando sobre a necessidade de acabar com o medo para que não haja violência e para que possamos reencontrar paz. Para todos e para cada um.

- ENFIM.

Conversando com alguém, acabei me referindo ao fato de que Pano de Boca é uma peça-matriz. É realmente uma peça síntese do meu conhecimento teatral e do mundo.

Para mim mesmo, ela é isso. E ela me serviu para conquistar a consciência daquilo que eu sentia e percebia e tinha preguiça de organizar. Escrivê-la foi um processo dinâmico. Ela tem uma dimensão ocultamente didática. Porque sua didática não é lógica, mas analógica. Segue a lógica poética do Inconsciente, das associações de idéias etc, e ela foi estruturada a partir das “coincidências” estranhas que observamos na vida, aquilo que Jung chamou sincronicidade. E também a partir do fato de o quanto os acontecimentos são simbólicos.

Tenho a consciência do fato de ela ser uma peça extremamente mobilizadora. Porque ela em si é mobilizadora para quem faz por causa de sua natureza quase psicodramática, (ATORES FALANDO DELES MESMOS), e mobilizadora para quem vê porque o canal de comunicação principal de sua estrutura e de temática, é o mesmo canal utilizado pelas tragédias, a comunicação que existe se passa além ou aquém da própria superfície, ela transa num nível arquetípico. Isso faz dela uma peça “mágica”.

Alguém falou sobre arqueologia. Tem a ver.

Uma peça matriz. A multiplicidade de estilos – revista, drama, monólogo, uma quase tragédia, teatro do absurdo, uma peça sem estilo, ou com os restos mortais de todos os estilos, um “concerto”, o drama de nosso tempo – o teatro do apocalipse.

Que venha a Fênix. Das cinzas. Ou ainda é cedo?

Eu esgotei a minha capacidade de me explicar. Vejam.

Mas ainda uma coisa –

Guarnieri com o Grito Parado no Ar rompeu minha inércia. Então, sou seu devedor.

Nada do que disse ou que tenha sido publicado em qualquer lugar pretendeu ou teve intenção menos limpa. Ou melhor: sua peça me ameaçou porque ignorava o desbunde, o abandono do

trabalho, essa coisa toda, e que eu acredito e acreditava precisavam ser discutidas e colocadas no seu devido lugar... Mas chega.

De qualquer forma – Obrigado, Guarnieri.

Obrigado Boal. Obrigado Clarice. Obrigado Abujamra, José Celso, José Vicente.

E obrigado a todos.

E obrigado Antonio Di Nardo Jr.

(Fauzi Arap)

“Pano de boca” não é uma “peça” de teatro convencional, mas uma programação através de “elementos teatrais” de uma reflexão sobre nós, o teatro.

O tratamento do galpão-plateia 13 de maio não é, portanto, um “cenário”, mas uma programação através de “elementos cenográficos” de um espaço para essa ação dramática reflexiva.

O “palco” será simplesmente um grande praticável circular (mandala) sobre o chão do galpão. Não é palco (único lugar da ação), mas um dos “lugares da ação”.

A rotunda não é senão uma rotunda – um objeto. Aqui, ela é um objeto teatral em si, enorme, velha e desgastada, sem função específica a não ser a sua própria teatralidade. Através do movimento (vento) da iluminação (contra-luz, ou luz frontal), e projeção de slides, poderá vir a sugerir vários climas que podem ir, de um velho circo mambembe e falido, a uma enorme embarcação etc etc...

Duas “varandas” laterais, que também não são varandas, mas elementos do palco convencional que permitem o transporte da plateia pelas cochias misteriosas da velha “caixa de cena” herdadas do tempo dos nossos bisavós, habitadas hoje pelo passeio dos “fantasmas das óperas” da nossa infância.

O teatro de palco acabou. Já faz tempo que esses fantasmas perambulam entre velhos pedaços de cenário espalhados por todo o galpão, vestindo roupas velhas e de vários estilos, numa história louca e fragmentada da nossa imagem-memóriação.

O galpão do Treze de Maio conteria os registros mais marcantes desse brinquedo-arte que foi o teatro que, como o circo, teve o seu tempo social.

Refletir sobre o anacronismo do palco (ilusão dramática da vida) exige que se reúna “ao vivo” os restos mortais dos depósitos do Teatro Municipal e de outros Teatros, roupas das velhas rouparias e objetos dos velhos porões empoeirados.

Feito da reunião desse tipo de lixo, o lugar da ação passa a incluir poltronas, corredores e público em comunhão. O público, esse virá espontaneamente, completar o reencontro, colocando-se, ordenadamente, entre os escombros, como é seu costume.

A “luz da plateia” irá cair aos poucos e os fantasmas da imagem-memória reencarnarão, à vista de todos, os seus papéis intermediários, entre o sonho e a realidade, entre a realidade e o

sonho. Não será contada nenhuma estória, estaremos todos simplesmente retomando o “teatro do palco”, como guias antropológicos dos nossos próprios personagens clichês: eu, no caso, faço o papel do cenógrafo, portanto, não estarei “presente”...

O “Pano de Boca” roto e podre, com suas máscaras do riso e do choro desbotadas, a ribalta mal iluminando os escombros semi-encobertos pelo terremoto, serão cenário, propriamente dito, das nossas ruínas. Como se tudo se passe num “hoje-daqui muito tempo”, e nós insistíssemos em ficar aderidos à matéria do teatro-ficção entre a vida e a morte.

O mais engraçado é que sempre teremos público...

Flávio Império

Há muito o Teatro Paulista precisava retomar o caminho da magia, refazer-se da queda e reerguer-se na busca de si mesmo. Pano de Boca permite discutir o Teatro e seus problemas, mas além disso, lança o espectador em busca dos significados, na tentativa de encontrar a “mensagem” projetada pelo espetáculo, e neste raciocínio ele se encontra perante si mesmo, e percebe o difícil caminho para sobreviver ao dia a dia.

Produzir “Pano de Boca” foi a mais saudável loucura que jamais cometi. Além do inegável prazer de tê-lo realizado, entrei em contato com “Gênios” e conheci de perto a força criadora do trabalho em equipe: do Fauzi, do Flávio, e equipe do Ricardo e equipe da Lília, equipe e do elenco.

O nosso espetáculo aí está, pronto e cheio de energia, do jeitinho que a gente queria.

Agradecimentos especiais

Eu Benê Mendes, sou especial e particularmente grato a:

Nucci

Casemiro

Castello

Mesquita

Florencio

Sem os quais eu não teria realizado este espetáculo.

Benê Mendes