

TEATRO DOS QUATRO:
HERANÇAS E INFLUÊNCIAS A PARTIR DE UMA POSSÍVEL FILIAÇÃO
A UM TEATRO DE TEXTO

Autor: Doutorando Daniel Schenker Wajnberg

Orientadora: Tania Brandão

Resumo: A proposta central do Teatro dos Quatro – fundado e mantido por uma sociedade formada por Sergio Britto, Paulo Mamede e Mimina Roveda entre 1978 e 1993 – era bastante clara, desde o início da implantação do projeto: investir em montagens de textos renomados, que valorizassem as qualidades dramáticas em detrimento de eventuais visões diretoriais que se sobrepusessem a elas, interpretadas por uma vasta galeria de atores, formada entre os profissionais mais importantes em atividade no Brasil. Mas esta “definição” não deve ser considerada em termos absolutos, especialmente porque seria apressado definir os trabalhos de direção das encenações do Teatro dos Quatro como textocentristas, ou seja, subservientes a um determinado texto.

Divido os 15 anos de permanência da sociedade Teatro dos Quatro (que, nos primeiros momentos, contou com quartos integrantes – José Ribeiro Neto e depois Dema Marques) em três blocos. O primeiro, de 1978 a 1981, começa no momento imediatamente anterior à compra do Teatro dos Quatro num espaço do Shopping da Gávea, que já tinha abrigado a boate Dancin’ Days. A primeira a se interessar pela compra do espaço foi a atriz Tônia Carrero, que, porém, acabou declinando da empreitada.

Palavras-Chave: Repertório, Texto, Direção

Nos anos iniciais do Teatro dos Quatro, os sócios enfrentaram dificuldades econômicas, tanto nos custos da reforma – que contou com projeto de Fernando Pamplona e Thompson Motta, responsáveis pela concepção de um espaço de configuração propositadamente móvel, marcado por várias possibilidades de disposição palco/platéia (italiano, arena, elisabetano), podendo reunir entre 420 e 460 espectadores – quanto na sustentação do teatro a partir de saldos econômicos nem sempre favoráveis. Os sócios empregaram recursos próprios até conseguirem o apoio do Banco de Desenvolvimento do Rio (BDRio) e, mesmo assim, enfrentaram obstáculos, a ponto de terem interrompido a produção de espetáculos em 1981, dada a resposta financeira apenas razoável alcançada com a montagem de *Os Órfãos de Janio*, de Millôr Fernandes, e a insatisfatória obtida com *Morte Acidental de um Anarquista*, de Dario Fo.

É sobre esta primeira etapa que irei me deter neste artigo. Fazem parte dela os espetáculos *Os Veranistas*, *Papa Highirte*, *Afinal, uma Mulher de Negócios*, *Os Órfãos de Janio* e *Morte Acidental de um Anarquista*. Não abordarei, especificamente, as montagens de *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, produção do Teatro dos Quatro apresentada, porém, no Teatro Ginástico, e de *Ato Cultural*, de José Ignácio Cabrujas, a cargo do Grupo Engenho de Teatro.

O patrocínio da Shell surgiu em 1983 e destinava-se apenas à encenação de *Rei Lear*, de Shakespeare, mas iniciou o segundo bloco em 1982, com a montagem de *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, de Rainer Werner Fassbinder, pelo fato de esta montagem ter dado partida à fase áurea do Teatro dos Quatro. Apresentado inicialmente no horário alternativo, o espetáculo migrou para o horário nobre e se tornou bem-sucedido a ponto de alavancar a produção de *Rei Lear*. Esta segunda fase se estende até 1991, ano de *O Baile de Máscaras*, segunda peça de Mauro Rasi apresentada no Teatro dos Quatro (a primeira, *A Cerimônia do Adeus*, em 1986), último espetáculo antes da nova decisão dos sócios de interromper a produção de espetáculos. A terceira fase diz respeito ao período final da sociedade, marcado pela montagem de *Mephisto*, produção realizada em conjunto com Miguel Falabella. A partir de 1993, o teatro passou a ser alugado para outras encenações, tendo sido finalmente vendido em 2007.

Este artigo será subdividido em três tópicos definidos com o intuito de destacar pontos que considero centrais no estudo desta primeira fase do Teatro dos Quatro: a eventual conexão entre esta iniciativa e outras anteriores, como o repertório implantado por Sergio Britto no Teatro Senac, por Gianni Ratto no Teatro dos Sete e pelos diretores estrangeiros no Teatro Brasileiro de Comédia; a preocupação dos realizadores em buscar conexões entre os contextos das peças e o do Brasil do final dos anos 70/início dos anos 80 a partir da escolha de textos que descortinassem um contexto sócio-político em detrimento de uma abordagem existencial das personagens; e a repercussão dos espetáculos junto à crítica, que, na maior parte das vezes, julga a qualidade das montagens a partir da qualidade dos textos.

I. Teatro de Repertório

Talvez caiba relacionar o Teatro dos Quatro a algumas outras iniciativas que marcaram o teatro brasileiro na segunda metade do século XX, de modo a não considerá-lo meramente como feito isolado. Há, de início, uma semelhança evidente entre o Teatro dos Quatro e iniciativas como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro dos Sete, os primeiros anos do Teatro Oficina e a fase de Sergio Britto no Teatro Senac, no que se refere à preocupação de

montar textos de qualidade. Mas existem muitas diferenças que devem ser assinaladas e Sergio Britto, em entrevista a Flavio Marinho publicada no jornal O Globo, destaca uma importante.

Não se trata, apenas, de montar peças boas sucessivamente. Isto eu já havia feito no Teatro Senac, sem ser um verdadeiro repertório de teatro: *A Noite dos Campeões*, *Huis Clos*, *Os Filhos de Kennedy*, *O Efeito dos Raios Gama sobre as Margaridas do Campo*, *O Marido vai à Caça* e *Fim de Jogo* são boas peças, mas que, em seu conjunto, não chegam a formar um repertório [...] Aqui, nós temos procurado manter o que é, realmente, um repertório: perdendo ou ganhando dinheiro, ele é sempre da melhor qualidade possível [...] Por exemplo, *Amadeus* é um bom texto. Mas, se o Teatro dos Quatro tivesse a possibilidade de montar *Amadeus*, preferiria montar uma peça de Brecht, um Shakespeare. Ou seja, montar algo ainda melhor que *Amadeus*. Um repertório bem rigoroso [...] Procuramos dar continuidade também a um repertório que proponha, também, uma discussão e não apenas a montagem de peças habilidosamente escritas” (BRITTO, apud MARINHO, 1982).

Por mais que Sergio Britto tenha montado textos de qualidade durante o período em que permaneceu à frente da programação do Teatro Senac, não havia um planejamento prévio em relação à implantação de um determinado repertório dramaturgico. Esta foi, por sua vez, uma das principais diretrizes do Teatro dos Quatro, que apresentou ao público as dramaturgias de Fassbinder (*Afinal, uma Mulher de Negócios*, montagem precedida por uma mostra de filmes do diretor, e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*), Dario Fo (*Morte Acidental de um Anarquista*), Nicolai Erdman (*O Suicídio*) e Franco Scaglia (*Imaculada*). Além de Fassbinder, outros autores foram especialmente valorizados: Eduardo di Filippo, representado em *Sábado, Domingo e Segunda* e *Filumena Marturano*, e Mauro Rasi, com *A Cerimônia do Adeus* e *O Baile de Máscaras*. No caso de Rasi, *A Cerimônia do Adeus* inaugurava uma nova fase na sua trajetória, a dos textos autobiográficos, e *O Baile de Máscaras*, apesar de ser uma obra um pouco à parte em sua dramaturgia, mantinha construção calcada em referências refinadas – mais exatamente, nas famosas reuniões promovidas por Sergio Britto, que organizava com os amigos sessões de filmes e óperas durante os dias de carnaval.

A história do Teatro dos Quatro não guarda muitas semelhanças com a do Teatro Brasileiro de Comédia, que despontou como uma iniciativa fundamental na internacionalização do teatro brasileiro, tanto no que diz respeito à influência dos diretores estrangeiros, em boa parte italianos, que desembarcaram no Brasil no pós-Segunda Guerra Mundial, quanto na implantação de um repertório dramaturgico universal, que se tornaria cada vez mais conhecido dos atores, graças também ao Grande Teatro da TV Tupi. Apesar disto, o Teatro Brasileiro de Comédia, assumidamente, equilibrava as contas alternando montagens de cunho mais autoral com outras mais comerciais. E o TBC era uma companhia

de grande porte, ao passo que o Teatro dos Quatro, uma sociedade, diferença que determina estruturas de funcionamento completamente diversas.

O TBC influenciou os primeiros passos de outra companhia importante, o Teatro Oficina, marcado pela montagem de textos autobiográficos de José Celso Martinez Corrêa e de obras russas. Novamente, talvez se possa buscar um elo de ligação com o Teatro dos Quatro no que diz respeito à criteriosa seleção dramaturgica, sendo que os critérios que norteavam as escolhas no Oficina, marcado por encenações que buscavam estabelecer vínculos mais sutis ou diretos (com o acirramento da ditadura militar) com o contexto brasileiro, não eram os mesmos que vigoravam no TBC. O afastamento evidente, também cabe repetir, residia no fato de que o Oficina era estruturado como companhia.

Concomitantemente ao início do desenvolvimento do Teatro Oficina, surgiu o Teatro dos Sete, criado num formato mais próximo daquele do Teatro dos Quatro porque, apesar de mais uma vez se tratar de uma companhia e não de uma sociedade, as escolhas eram feitas por um pequeno grupo de profissionais – principalmente, pelo diretor Gianni Ratto, cujo extremo rigor na seleção do repertório talvez tenha sido uma das principais causas que tenham levado à dissolução do grupo.

Este breve retrospecto visa a evitar que o Teatro dos Quatro seja analisado como um feito isolado, destituído de heranças, desvinculado de empreitadas anteriores, mesmo que, em graus variáveis, também se distancie problematicamente de todas elas. Mas do mesmo modo que o Teatro dos Quatro recebeu influências, talvez tenha semeado outras iniciativas. Não por acaso, o final dos anos 70 também marcou o início do Grupo Tapa. Os integrantes do grupo, inclusive, participaram de workshops com Sergio Britto, Eric Nielsen, Amir Haddad e Hamilton Vaz Pereira, na medida em que uma das propostas que a sociedade nem sempre conseguiu levar adiante dizia respeito ao vínculo direto com os jovens artistas de teatro.

Desde o início, o Tapa assumiu a proposta de criação de um repertório, ainda que num primeiro momento tenha se dedicado à montagens de textos infanto-juvenis, característica que vem norteando a companhia ao longo do tempo. Atualmente, além do Tapa, radicado em São Paulo há mais de 20 anos, a Cia. Limite 151, no Rio de Janeiro, se propõe a encenar um repertório clássico. Mas diferentemente do que ocorria com as montagens do Teatro dos Quatro e com os espetáculos do Grupo Tapa, a Limite 151 assume o desejo de tão-somente transmitir com clareza e sem interferências diretoriais as histórias contidas em cada um dos textos escolhidos. Tanto o Teatro dos Quatro quanto o Tapa têm histórias marcadas por trabalhos de direção destacados – no primeiro caso, a cargo, especialmente, de Sergio Britto, Paulo Mamede e José Wilker e no segundo, de Eduardo Tolentino de Araujo.

II. O Individual e o Coletivo

Se há eventuais conexões entre os textos encenados pelo Teatro dos Quatro entre 1978 e 1981 estas se dão através da preocupação em conectar os contextos das peças escolhidas ao do Brasil à época das montagens e da determinação em priorizar obras que trazem à tona uma determinada abordagem social, econômica e política em detrimento de uma perspectiva psicológica no que diz respeito à construção de personagens.

O Teatro dos Quatro foi inaugurado no dia 11 de julho de 1978 com a montagem de *Os Veranistas*, de Maximo Gorki, na versão de Peter Stein e Botho Strauss para encenação do Grupo Schaubuhne, de Berlim Oriental, em 1975. Sergio Britto descobriu esta adaptação em 1976, na França, e escolheu-a, juntamente com os sócios, para a estréia do teatro. Uma aposta polêmica, por se tratar de obra estrangeira. Em entrevista publicada em 14 de julho de 1978, no Jornal do Brasil, Sergio Britto justifica não exatamente esta escolha, mas o critério que passaria a ser adotado no Teatro dos Quatro.

Gostaria de ter inaugurado nosso teatro com um texto brasileiro. Dentre eles três peças contemporâneas me fascinam de modo especial – *Papa Highirte* e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Caixa de Cimento*, de Carlos Henrique Escobar – mas estão engavetadas no Departamento de Censura e contra isso ainda não podemos fazer muita coisa. Se acredito no teatro de denúncia, no nosso caso denunciar é falar da polícia, da matança, da falta de liberdade. Mais de 400 peças proibidas mostram que nosso teatro tem muitas limitações. Por outro lado acredito que o grande teatro internacional é tão forte que suas denúncias atravessam séculos. O público soviético identificou os personagens de Gorki em 1904 como acredito que o nosso público verá identidade entre os visitantes da dacha de Bassov e nós mesmos.

Havia, como se pode notar, uma preocupação em dialogar com o contexto adverso que ainda vigorava no Brasil, ainda que não de forma tão contundente e frontal quanto determinadas montagens do Teatro Oficina no auge dos anos de chumbo. Na visão dos sócios do Teatro dos Quatro, o texto mais adequado não parecia ser “apenas” o mais bem escrito, mas também aquele que suscitava ao espectador mais possibilidades de analogia com o momento do Brasil. Escrita em 1902 e apresentada ao público, pela primeira vez, em 1904, a peça descortinava um painel humano formado, em boa parte, por uma parcela alienada da *intelligentzia* pequeno-burguesa da Rússia pré-revolucionária. Por meio de *Os Veranistas*, os artistas chamavam a atenção para a importância da tomada de consciência no Brasil de 1978, fase final do regime militar, momento imediatamente anterior à Anistia.

Já a partir da montagem de *Os Veranistas*, Sergio Britto destaca as conseqüências do regime militar no que se refere ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira. Sonha em montar textos interditados pela censura e, ao longo do tempo, constatará a dificuldade enfrentada por muitos autores para retomar a escrita com a mesma qualidade de antes. Felizmente, Sergio Britto consegue a liberação de *Papa Highirte* num lance de sorte: submete o texto de Oduvaldo Vianna Filho à aprovação da censura e descobre que o texto estava liberado.

Até então, o original de Vianninha teve trajetória tortuosa. Escrito no explosivo 1968, o texto recebeu, no ano seguinte, o primeiro prêmio no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), mas foi imediatamente proibido. O Concurso, inclusive, foi suspenso até 1975, quando voltou celebrando novamente Vianninha, já falecido, com *Rasga Coração*, novamente proibido pela censura. Só em 1979 os dois textos foram liberados, juntamente com *Meu Companheiro Querido*, baseado em poema de Alex Polari.

Em 23 de fevereiro daquele ano, *Papa Highirte* (rebatizado de *Dom Papa Highirte*) foi transmitido, às 20h (horário de Paris) pela Rádio France Cult Culture, em versão e adaptação de Jacques Thierriot, tradutor da peça de Vianninha e diretor da Aliança Francesa de São Paulo durante dez anos. Sergio Britto já conhecia o texto desde 1970, quando trabalhou com Vianninha e Paulo Pontes no programa *Bibi ao Vivo*, da TV Tupi. O dramaturgo foi assistir Britto em *Fim de Jogo*, montagem de Amir Haddad apresentada no Teatro Senac, e entregou *Papa Highirte* para sua apreciação.

Com a liberação do texto em 1979, Sergio Britto partiu imediatamente para a montagem. Mas decidiu não dirigi-la. Os sócios convidaram Nelson Xavier, que havia convivido com Vianninha no Teatro de Arena, cuja base esteve ligada ao incentivo ao autor nacional, através dos Seminários de Dramaturgia, iniciativa que gerou textos freqüentemente voltados para o cotidiano do brasileiro das classes menos abastadas. No programa de *Papa Highirte*, Nelson Xavier destaca a conexão entre a montagem do Teatro dos Quatro e sua experiência no Teatro de Arena.

Do pessoal da primeira turma do Teatro de Arena de São Paulo sou um que se considera fiel ao que representou aquele movimento. É o que aprendi, é o caminho que abrimos e que enriqueceu a todos nós. Cheguei ao Seminário de Dramaturgia, criado por Augusto Boal para produzir a dramaturgia do movimento, como candidato a autor, com a minha primeira peça, *O Quarto e a Casa*, egresso da Escola de Arte Dramática de São Paulo e com alguma experiência na crítica teatral. Conheci Vianna. Tinham me chamado para protagonizar a primeira peça dele, *Chapetuba Futebol Clube*. Para inaugurar o meu profissionalismo nada poderia ser melhor. Participamos do Seminário, daquele clima de busca apaixonada. *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, estava se fazendo o marco

divisor de nossa dramaturgia. Eu me considerava equipado para o teatro. Mas foi ali que compreendi o significado do meu trabalho. Foi com Boal, Vianna, Guarnieri, José Renato, Chico de Assis, uma turma grande, que compreendi que nosso trabalho só nos alimenta quando ele é uma atividade transformadora e não uma força conservadora. Ter o texto de Vianna agora nas mãos me faz reencontrá-lo na sua dimensão madura com objetivos pelos quais a gente lutava e passava até fome. Éramos um grupo de rapazes que o Teatro Brasileiro de Comédia, isto é, a cultura oficial, olhava com certo paternalismo e até indiferença. Afinal, o que a gente queria?

Nelson Xavier respondeu à própria pergunta em entrevista a Ida Vicenzia, publicada no jornal *Correio do Povo*, em 16 de outubro de 1979.

Nossa proposta era compreender a trágica realidade de nosso povo. Este reencontro com Vianninha realiza o objetivo de se interpretar o drama da formação social brasileira. *Papa Highirte* é uma obra que traz toda a reflexão, toda a necessidade desesperada de descobrir o porquê de nossas lideranças falidas, de nunca conseguirmos encontrar um caminho justo e humano, sem cair no desespero da opressão do fascismo.

O ator/diretor faz uma referência importante ao Teatro Brasileiro de Comédia, que traduz como “a cultura oficial”, contrastando com a proposta da companhia de Franco Zampari com a do Teatro de Arena. Não seria totalmente correto negar toda e qualquer dose de engajamento ao TBC, a julgar por determinadas escolhas dramáticas polêmicas, como *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Também não cabe investir num contraste maniqueísta entre o TBC, teatro burguês, e o Arena, teatro popular. Mas não há dúvida de que o Arena parece ter fincado suas bases numa espécie de oposição ao TBC, diferentemente do que ocorreu com o Oficina, que começou como uma espécie de prolongamento da companhia de Zampari.

Esta oposição não diz tanto respeito à valorização do autor nacional, na medida em que o TBC encenava textos brasileiros, principalmente de Abílio Pereira de Almeida, mas sim a uma nova proposta de relação com o espectador a partir das limitações (libertadoras) do próprio espaço da arena. O espaço da arena propõe uma relação diversa com o espectador no que diz respeito à disposição tradicional do palco italiano. Na arena não há espaço para cenografias de grande porte e o público é confrontado de maneira mais direta com a presença do ator. A relação palco/platéia na arena tende a ser de natureza anti-ilusionista, na medida em que quanto mais próximo da cena mais difícil é para o espectador se “alienar” de sua condição e se projetar de modo ilusionista na ficção que vê diante de si. O Teatro de Arena buscava este “corpo a corpo” com o espectador e a montagem do Teatro dos Quatro parece ter preservado algo desta influência, ainda que as dimensões do espaço no Shopping da Gávea fossem diferentes das do teatro da Rua Teodoro Baima, batizado em homenagem a Eugenio Kusnet, e

que a disposição adotada para as apresentações de *Papa Highirte* tenha resultado na inserção de mais 40 lugares.

Através de *Papa Highirte*, texto centrado no personagem-título, um ditador exilado que ainda conserva a esperança de retornar ao poder, Nelson Xavier traz à tona possibilidades de analogia entre esta obra escrita por Vianninha em 1968, ano do Ato Institucional nº 5 (AI-5), e 1979, ano da Anistia. Foram traçadas conexões entre a figura de Papa Highirte e a do ditador Anastásio Somosa, da Nicarágua, e as derrocadas de Idi Amin Dada, ditador de Uganda, e do Xá Mohammad Reza Pahlevi, do Irã. Era natural que o Teatro dos Quatro procurasse abordar o poder ditatorial e a via-crúcis da supressão da liberdade de expressão justamente no momento em que o Brasil começava a se libertar dos grilhões da opressão.

Apesar disso, *Papa Highirte* era visto como a possibilidade de confrontar o público – ou, pelo menos, a parcela de público identificada com os ideais libertários das décadas de 60 e 70 – com um fracasso ideológico. Já se sabia naquela época que os anos de ditadura trariam sérias conseqüências, a começar pela desarticulação do ensino e da perspectiva de ideal coletivo. Sergio Britto ressaltou também o impacto da ditadura sobre a evolução da dramaturgia brasileira, a exemplo de seu depoimento para Flavio Marinho, em reportagem do jornal O Globo publicada em 19 de agosto de 1979.

Se em 1968 o *Papa Highirte* tivesse sido produzido e exibido é lógico que teria determinado um entusiasmo e uma crença na possibilidade de escrever sobre a realidade brasileira. Não estou falando de *Papa Highirte* como incentivo pelo seu brilho dramático, mas se durante esses 11 anos tivéssemos tido a liberdade de escrever sobre a nossa realidade, o teatro brasileiro estaria, sem dúvida, bem melhor em termos de dramaturgia, pois quem conseguiu subsistir durante esses anos foram pessoas que escreveram peças inócuas, bobagens, ou as que optaram pelos símbolos e imagens para dar o recado. Guarnieri foi obrigado a apelar para a metáfora em *Botequim*. Em *Ponto de Partida*, a ação se localizava na Espanha medieval, quer dizer não é a melhor maneira de escrever sobre determinada realidade [...] Como os autores não podiam falar diretamente da realidade brasileira, eles ficavam bolando uns mundos particulares, como Leilah Assumpção, que escreveu o da solteirona Mariazinha, interpretada por Marília Pêra em *Fala Baixo senão eu Grito*. Pode-se dizer que a Leilah é uma autora que tem possibilidades de escrever sobre outras coisas – e já o fez –, mas aquela peça ainda é a peça dela. O mesmo ocorreu com Fernando Mello. Escreveu outras, mas *Greta Garbo* foi a que ficou [...] O mais grave para mim é que tem gente de talento e inteligente escrevendo mal. Na minha opinião, isto é o mais terrível. O fato de terem desaprendido a escrever é mais importante do que a falta de possibilidade de surgirem outros nomes como o de Vianninha. Se fossem um bando de débeis mentais, ignorantes e idiotas escrevendo mal não seria de se espantar. Mas se trata de pessoas com capacidade, que discutem as coisas lucidamente com você, e que quando chega na hora de escrever, não consegue. Isto acontece porque o caminho do aprendizado sumiu. O caminho de desenvolver um talento foi castrado. Um processo com mais de 15 anos porque no governo Carlos Lacerda, muitas peças foram proibidas no Rio de Janeiro. São quase duas gerações.

É preciso lembrar que o recurso de ambientar a obra num determinado contexto para aludir a outro é um expediente comum, a julgar pela operação realizada por Arthur Miller em *As Bruxas de Salém*, só para citar um exemplo. Sergio Britto credita à necessidade de utilização deste recurso uma certa perda na qualidade dramática, pelo menos no que se refere à conexão com o Brasil contemporâneo. Chama atenção para a articulação entre o contexto brasileiro e a esfera íntima de determinadas personagens, a exemplo da reprimida Mariazinha, de *Fala Baixo senão eu Grito*, de Leilah Assumpção.

Lembra que alguns autores escreveram apenas um texto ou passaram a ser lembrados apenas por um. Cita Fernando Mello, autor de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* e Leilah em *Fala Baixo...*, mas é certo que muitos outros podem ser mencionados: Roberto Athayde com *Apareceu a Margarida*, Antonio Bivar com *Cordélia Brasil*, Consuelo de Castro com *À Flor da Pele*, Isabel Câmara, com *As Moças*. Por outro lado, talvez não seja justo desconsiderar os anos 60 e 70 como um período efervescente para a dramaturgia brasileira, a julgar pelo *boom* de novos autores que despontaram no país. Mas para Sergio Britto o mais grave residia na constatação de uma espécie de atrofia sofrida por alguns dramaturgos, que teriam “desaprendido a escrever” pela falta de prática.

O Teatro dos Quatro voltaria brevemente à dramaturgia brasileira por meio da montagem de *Os Órfãos de Janio*, não sem antes, porém, lançar Fassbinder com *Afinal, uma Mulher de Negócios*, peça centrada na figura de Eva, mulher que tenta promover a sua libertação assassinando todos aqueles que a oprimem, em especial os integrantes da instituição familiar – pai, mãe, marido e filhos. O texto foi escrito por Fassbinder em 1970 a partir de um caso real, ocorrido em Bremen, entre 1820 e 1831, período durante o qual uma mulher, Geesche Gotfried, cometeu uma série de crimes, terminando por ser decapitada.

Mais uma vez, foram feitas analogias com a realidade brasileira, principalmente com o julgamento, em 1979, de Doca Street, assassino de Angela Diniz, que foi absolvido. Paradoxalmente, Paulo Mamede e Mimina Roveda – responsáveis, respectivamente, pela cenografia e pelos figurinos, como de costume acontecia nas encenações do Teatro dos Quatro – se preocuparam em não localizar a peça num tempo pré-determinado com o provável intuito de sublinhar o caráter atemporal da história.

Apesar de a peça ser centrada na jornada destruidora de Eva, a montagem – dirigida por Walter Schorlies no Rio, com Renata Sorrah no papel principal, e por Sergio Britto em São Paulo, com Irene Ravache interpretando Eva e co-produzindo o espetáculo em parceria com os sócios do Teatro dos Quatro – procurou distanciar-se da perspectiva individual. Não por acaso, a maioria dos atores fazia mais de um personagem. Ney Latorraca, por exemplo, ficou

encarregado de todos os quatro homens que gravitavam ao redor de Eva. Em entrevista a Flavio Marinho publicada no jornal O Globo em 20 de novembro de 1979, Latorraca diz:

Num esquema de montagem tradicional, cada papel seria representado por um ator, mas ao acumular os quatro em um foi criado um símbolo marcante dentro da peça, pois os quatro homens que eu represento no fundo fazem um todo, um homem só. Todos eles têm muita coisa em comum. Cada um revela um lado diferente de um só homem.

O ator traz à tona a perspectiva do indivíduo como resultado de uma multiplicidade desconexa e não de uma unidade coerente. Mas Hilton Viana, em matéria publicada no Diário Popular em 15 de maio de 1981 aponta para outra possibilidade de leitura.

Aqui o personagem central, Eva, é uma mulher como em muitas outras peças e filmes de Fassbinder, mas, se, na verdade, olharmos bem Eva é apenas o mesmo ser humano que acaba reagindo destrutivamente e quase sempre autodestrutivamente às pressões que não suporta mais.

É como se Fassbinder expusesse a estrutura de funcionamento do ser humano, mostrando como há uma lógica comum que atravessa a todos. As diferenças que fazem a especificidade de cada um não estão na base, mas sim no modo de reagir aos acontecimentos.

Não por acaso, *Afinal, uma Mulher de Negócios* é um texto de construção propositadamente “enganosa”, tendo em vista que Fassbinder também se vale da gramática do suspense ao investir numa protagonista que mata com doses de veneno no café servido àqueles que deseja eliminar. A dramaturgia do autor parece afastar-se de uma construção psicológica devido à sua estruturação abrupta. Eva se torna uma mulher de negócios, assumindo a serreria da família, à medida que procura se libertar daqueles que a reprimem, diferentemente da já polêmica Nora Helmer de *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, personagem-símbolo da conquista da independência da mulher ao seguir sua vida deixando para trás não só a protetora redoma de cristal de seu casamento como também os filhos. *Afinal, uma Mulher de Negócios* não reproduz uma dada fatia de realidade, mas, ao contrário, assume a deformação para descortinar um arruinado panorama social.

O Teatro dos Quatro voltou à dramaturgia brasileira com *Os Órfãos de Janio*, texto de Millôr Fernandes (responsável pela tradução de *Papa Highirte*), que, estimulado por Sergio Britto, decidiu escrevê-lo logo enquanto traduzia *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick, montado pelo próprio Britto, em 1976, no Teatro Senac. Para tanto, Millôr aproveitou a estrutura do texto de Patrick, aclimatando as personagens ao contexto brasileiro.

Desta vez não há exatamente um esforço de conexão com o contexto do Brasil. A vida brasileira é o tema do texto de Millôr Fernandes, que, através de cinco personagens que monologam num bar, traça um panorama do país a partir dos desdobramentos da renúncia de

Janio Quadros, em 25 de agosto de 1961, abarcando toda a década de 60 e de 70. Millôr pinçou da realidade figuras fracassadas, que não conseguiram realizar as suas aspirações ao longo do tempo, desfavorecidas pelo desdobramento dos acontecimentos. As personagens desiludidas, à margem ou em confronto com o poder, parecem constantes nessas primeiras encenações do Teatro dos Quatro, como assinala Macksen Luiz em matéria publicada no *Jornal do Brasil* em 6 de maio de 1980.

Os Órfãos de Janio não representa exatamente uma mudança de linha no repertório do grupo, mas apenas diversificação da ótica de análise do universo brasileiro. Sem ser exatamente uma visão da decadência de uma categoria social, como em *Os Veranistas*, ou um exacerbado discurso político sobre a infinita capacidade de recomposição do poder ditatorial, como em *Papa Highirte*, *Os Órfãos de Janio* é quase um drama de costumes em que o personagem mais intenso é o próprio país.

Macksen Luiz “classifica” *Os Órfãos de Janio* como um drama de costumes, expressão que remete diretamente à tradição da comédia de costumes, brasileira por excelência, representada por autores como Martins Pena, França Junior e Artur Azevedo, centrada na observação das transformações do país, que, aos poucos deixava de ser rural para se tornar urbano, refletidas no comportamento dos personagens. Há na comédia de costumes uma articulação entre o geral e o particular, o coletivo e o individual e talvez *Os Órfãos de Janio* – esta, pelo menos, parecia ser a ambição de Millôr Fernandes – tenha sido escrito com o intuito de abarcar as duas esferas: elevar o Brasil ao status de personagem – talvez, principal – sem, porém, esquecer das tragédias pessoais de cada um. Millôr polemiza a propagada natureza política de seu texto, em entrevista à jornalista Beatriz Horta, no jornal *O Globo*, em 6 de maio de 1980.

A angústia dos personagens, pelo menos, está acima, muito acima, dramaticamente do fator político. Porque política, aqui para nós, é uma coisa menor. Mas o mundo é tão medíocre que a vida humana está toda envenenada pela atividade política. Não estou falando dessa coisa maravilhosa que é a especulação político-filosófica. Estou falando da politicalha que encharca o comportamento dos eternos PSDs da vida e corrói a ação só aparentemente idealista dos ditos heróis. Uns e outros, ao fundo e ao cabo, se igualam. Nos *Órfãos* botei um lembrete: ‘o conteúdo político não é o mais importante. Esta é basicamente uma peça sobre a angústia humana’.

A recomendação de Millôr Fernandes evoca outros importantes textos brasileiros, como *Eles não usam black-tie*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri em 1955, marco do Teatro de Arena na encenação de José Renato em 1958. As personagens de Guarnieri estão eminentemente ligadas ao contexto em que vivem – uma favela na peça, o ABC paulista no filme de Leon Hirszman, realizado em meio às greves de 1979/1980 –, mas esta característica, ao invés de torná-los meros porta-vozes de uma realidade, potencializa o drama familiar, a

diferença de visão de mundo entre Otávio e Tião, pai e filho. Outro texto que vem à tona é *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, que fornece um panorama político brasileiro, da década de 20 à de 70, sem perder de vista, novamente, o conflito de gerações entre pai e filho.

A produção seguinte do Teatro dos Quatro, *Morte Acidental de um Anarquista*, reuniu características valorizadas em montagens anteriores: a conexão com um fato real, como em *Afinal, uma Mulher de Negócios*, e o vínculo com o teatro popular, antes buscado através da ligação com o Teatro de Arena em *Papa Highirte* e agora por meio da dramaturgia de Dario Fo.

No caso de *Morte Acidental de um Anarquista*, Dario Fo escreveu o texto em 1970, evocando um assassinato ocorrido em 1921, em Nova York, mas diretamente inspirado num fato do ano anterior: a explosão de uma bomba num banco de Milão, matando 16 pessoas e ferindo 88. Um anarquista é acusado e preso. Na mesma noite, cai do 14º andar da delegacia. A partir daí, ocorre uma mobilização – da qual fez parte Dario Fo – em prol do esclarecimento do caso. Passam-se poucos anos – depois, portanto, de Fo publicar o texto – e a verdade vem à tona: a bomba foi colocada por um grupo fascista e o anarquista não se suicidou, mas foi jogado por policiais – alguns, libertados após julgamento.

A montagem (dirigida por Helder Costa, que pouco mais de dois meses antes tinha apresentado sua versão com o grupo lusitano A Barraca, intitulada *Preto no Branco*) suscitou comparações com o caso Wladimir Herzog, torturado e morto durante a ditadura militar, e com ataques a bomba, ocorridos no Rio de Janeiro em 1980. Apesar de ligado a tantos contextos específicos, o espetáculo do Teatro dos Quatro evitou referências a qualquer época – principalmente, na cenografia geométrica de Paulo Mamede e nos figurinos de Mimina Roveda, que valorizaram a estética preto-e-branco, com apenas um elemento de cor, uma fita vermelha que amarrava as personagens hipócritas e repressoras – com o intuito de ressaltar a atemporalidade da peça.

Dario Fo, à frente do grupo La Comune, não procurou utilizar a gramática tradicional do teatro político. Utilizou como ferramenta o humor, o registro farsesco, escolhendo a figura de um louco – que se faz passar pelas figuras de um juiz, um militar e um padre – como elemento-chave para o desvendamento da misteriosa morte do anarquista. Uma situação que remetia a *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol. Sergio Britto destaca esta característica do texto de Fo em entrevista a Flavio Marinho, publicada no jornal O Globo, em 15 de setembro de 1980.

Creio que todo teatro político que a gente conhecesse no Brasil ficou limitado ao realismo socialista, que veio do Arena através de autores como Boal, Guarnieri ou Vianninha, e ao do Brecht: mensagens poéticas transmitidas através de um certo distanciamento. Mas acho que Dario Fo caminha através de outra coisa. Ele pretende sempre chegar até o povo de uma forma popular: com humor. Ele só acredita no humor. Na minha opinião, porém, *A morte Acidental* não deixa de ser uma farsa intelectual, mesmo com toda a sua popularidade e clareza de raciocínio.

Sergio Britto volta a estabelecer diferenças em relação ao passado teatral brasileiro, referindo-se, talvez mais especificamente, ao Centro Popular de Cultura da União dos Estudantes (CPC da UNE), cujo objetivo ideológico se sobrepunha ao artístico. O próprio Vianninha chegou a fazer uma análise das ações do CPC da UNE, apontando como problema central o fato de que não chegaram a verticalizar um trabalho com uma determinada comunidade porque não conseguiram voltar mais do que uma ou duas vezes em cada local. A tomada de consciência não parece ser priorizada por Dario Fo – ou, talvez mais correto seria dizer, que o autor busca a conscientização por meio do humor.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Tania. *Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

BRITTO, Sergio. *Fábrica de Ilusão – 50 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HELIODORA, Barbara. (BRAGA, Claudia – org.) *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando (organizador). *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no Século XX* (Yan Michalski). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-Atto*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Reunião de Textos

Brasil: Palco e Paixão. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004/2005

Artigos de Jornal

COURI, Norma. “Minha Peça é sobre Memória. A Verdade causa Espanto”. In: *Jornal do Brasil*, 1980.

- GARCIA, Clóvis. “Fassbinder com Direção Certa e Intérprete Perfeita”. In: *Estado de S.Paulo*, 1981
- GODOY, Carlos Ernesto de. “Uma Eva, Revelação de Mulher”. In: *Revista Visão*, 1981.
- HORTA, Beatriz. “Os Órfãos de Janio – Os Anti-Heróis de Millôr com Humor e Angústia”. In: *O Globo*, 1980.
- LUIZ, Macksen. “A Consciência Difusa dos Veranistas”. In: *Jornal do Brasil*, 1978.
- _____. “A Paternidade Perdida”. In: *Jornal do Brasil*, 1980.
- MACIEL, Luiz Carlos. “Luta dos Sexos”. In: *Revista Veja*, 1979.
- MAGALDI, Sábato. “O Teatro de Fassbinder, Uma Chance para o Debate”. In: *Jornal da Tarde*, 1981.
- MARINHO, Flavio. “Através do Crime, a Conquista da Lucidez”. In: *O Globo*, 1979.
- _____. “Clima de Ópera”. In: *Revista Visão*, 1980.
- _____. “Uma Defesa Apaixonada pelos Os Órfãos de Janio”. In: *O Globo*, 1980.
- _____. “O Teatro Político em Nova Dimensão: A Farsa”. In: *O Globo*, 1980.
- _____. “Coisa de Louco”. In: *Revista Visão*, 1980.
- MICHALSKI, Yan. “O Heroísmo Anônimo dos Fracassados”. In: *Jornal do Brasil*, 1980.
- _____. “Milão, entre São Paulo e Barbacena”. In: *Jornal do Brasil*, 1980.
- MOREIRA, Heloisa de Araujo. “A Emoção do Teatro Expressionista numa Peça de Fassbinder”. In: *Jornal da Tarde*, 1981.
- PACHECO, Tania. “Os Veranistas: A Comunhão Fundo/Forma em Belíssimo Espetáculo”. In: *O Globo*, 1978.
- PROPILO, Ciléa. “A Eva que Mata os Maridos na Ânسيا de ser Feliz”. In: *Jornal do Brasil*, 1979.
- VIANA, Hilton. “A Arte e sua Gente”. In: *Diário Popular*, 1981.