



**LIMITES E DESAFIOS DO TEATRO DE ARTE
BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980:
AUTOFINANCIAMENTO, PRECONCEITOS E
CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS NA COMPANHIA ESTÁVEL
DE REPERTÓRIO.**

**BOUNDARIES AND CHALLENGES OF THE BRAZILIAN
THEATER OF THE 1980S: SELF-FINANCING AND
ARTISTIC CONCEPTIONS IN THE *ESTÁVEL DE
REPERTÓRIO* COMPANY.**



www.revistafenix.pro.br

Fernando C. Santos*
Universidade Federal Uberlândia
fernandocs1980@gmail.com

Em tempos de uma excessiva produção acadêmica, nem sempre com a qualidade que se espera, encontramos um belo livro realizado a partir na dissertação de mestrado de André Bertelli Duarte, chamado “A Companhia Estável de Repertório de capa, espada e nariz: *Cyrano de Bergerac* (1985) nos palcos brasileiros”. Além da competência na condução dos métodos de pesquisa e escrita, o autor nos coloca em um torvelinho de possibilidades de interpretações sobre assuntos bem atuais como produção artística comercial ou crítica – o já conhecido embate sobre arte para entretenimento e arte com potencialidade estética, mas que com Bertelli Duarte toma dimensões bem interessantes, para dizer o mínimo –, deficiência no financiamento público a

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

companhias artísticas privadas – tema mais do que necessário em tempos brutais como o nosso em que leis de incentivo, como a Lei Rouanet, são tidas como forma do governo submeter artistas teoricamente pelegos –, passando também pelas possibilidades de se construir o humor, elemento esse mais do que necessário em tempos de atentados a periódicos de cartunistas e um crescente número de humoristas brasileiros que insistem em atacar apenas os oprimidos e encontram grande ressonância junto a nossa sociedade.

Como forma, então, de enfrentar essas e outras questões, busca em seu livro conceber significações acerca da construção do espetáculo “Cyrano de Bergerac”, pelas mãos da Companhia Estável de Repertório (C.E.R.), em 1985, e sob o comando artístico-administrativo de Antunes Fagundes, que atuou também como protagonista na encenação do narigudo que portava capa e espada... Ou, se fizermos um esforço interpretativo para compreender a metáfora de Edmond Rostand, seu criador, portava uma vasta bagagem intelectual (capa) e seus versos como arma de ataque (espada).

O texto de André Bertelli Duarte começa procurando a construção do pensamento do Cyrano de Bergerac histórico, poeta do século XVII que de fato existiu e escreveu, sobretudo, ficção com proposta de inversão dos valores instituídos pela moral religiosa. Destacando a obra “Viagem à Lua”, vemos seu texto destacar como o Cyrano histórico pretende empreender sua luta contra o status estabelecido a partir do deslocamento das personagens a outro mundo onde as possibilidades seriam outras devido ao não estabelecimento das normas que imperavam em sua sociedade. A partir de uma tradição que dialoga com o burlesco e com a estética do risível observada em Rabelais, Bertelli Duarte traça sua malha interpretativa sob a óptica desse burlesco como forma de desconstrução social, deixando a crítica a cargo do escracho pois “o mundo todo é uma asneira digna do pior cômico”.¹

No final do século XIX, a grotesca figura de Cyrano de Bergerac é apresentada ao público francês através da dramaturgia de um jovem chamado Edmond Rostand. O ano era 1897 e, através da estética do romantismo, o Cyrano ficcional tomava forma constituindo-se como em um embate em relação ao classicismo francês, corrente dominante no período do Cyrano histórico. De alguma forma, em outras roupagens, a impressão que o livro nos passa é que essa luta do anti-herói perpassa os séculos com um incansável furor. Passando do burlesco ao grotesco, de “real” para o ficcional, mas

¹ DUARTE, Andre Luis Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros**. São Paulo: Verona, 2015, p. 40.

sem deixar de lado sua característica marca: a transgressão. Portanto, o exercício de André Bertelli me parece ser o de nos demonstrar que essa luta perdura, e a partir de elementos que se transformam embora com algumas permanências.

Nesse momento do texto, o famoso prefácio à peça “Cronwell” (1927), de Victor Hugo, nos é trazido com muita competência e brilhantismo por Bertelli Duarte. Mesmo que o prefácio tenha sido produzido após a escritura do *Cyrano de Rostand*, vemos como essas discussões se entremeiam e fazem parte de um similar caldo de apreensão estética da dinâmica social observada. Na pena de Rostand, a característica de transgressão grotesca em detrimento do burlesco observado em sua versão que estou chamando de histórica, sucede devido às transformações sociais apontadas por Hugo em seu prefácio.

A partir desta teoria, Victor Hugo expõe que Deus, no momento da criação, representou o grotesco e o sublime, e a arte, que é o reflexo da religião, deve representar também os dois elementos. Uma arte que represente apenas o belo, o perfeito, o sublime é, esteticamente, incompleta. A plenitude da arte se encontra, como na natureza, na fusão do sublime como seu antagonismo, o grotesco, ou seja, é na união do corporal (grotesco) com o espiritual (sublime), que surge o gênio.²

Portanto, o *Cyrano de Rostand* encontra-se em um momento histórico, similarmente a Hugo, em que a arte estaria mais atrelada à concepção cristã de arte; o dramaturgo francês usa então a figura de um poeta antagônico aos preceitos morais do cristianismo do XVII que agora foi transmutado, a partir de um tecido social distinto, em uma figura composta por novos condicionantes cristãos. Contudo, o embate com o classicismo³ não se limita a essas prerrogativas, constituindo-se também em uma espécie de completude da obra – como descrito acima na citação – em que grotesco e sublime fazem parte da natureza divina, logo, devem participar da obra artística, mas também uma outra concepção desenvolvida por Hugo no mesmo prefácio em que coloca o grotesco como possuidor de mil faces, em detrimento de um sublime que possui apenas uma. Assim, a característica multifacetada do elemento grotesco, elevaria o número de possibilidade de justaposição ao sublime, tornando-o mais destacado à medida que fossem colocados como contrastes em um enlace que contesta a perfeição

² DUARTE, Andre Luis Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros**. São Paulo: Verona, 2015, p. 49.

³ Em linhas simples, o Classicismo é notório, dentre várias outras questões, pelo retorno às civilizações pré-cristãs e pela notoriedade ao belo, ao simétrico e ao sublime apenas.

nas formas e nos elementos que constrói-se a partir de modelos pré-concebidos como ocorre no Classicismo.

Daí provém a defesa e a exaltação da liberdade na arte quanto às suas formas, estilos e inspirações. O artista deve expressar o gênio plenamente, tendo a natureza como grande musa. A liberdade de criação do artista moderno romântico é fruto exatamente da união do grotesco (como cômico, feio) com o sublime (trágico, belo).⁴

Destaco agora alguns elementos estéticos encontrados na encenação do herói-poeta de Rostand que, no entendimento de André Bertelli, são responsáveis por um afastamento da ideia hugoliana, qual seja, ao invés de representar esses contrastes demarcando-os precisamente, Rostand os separa por completo. Assim, o amor de Roxana por Cyrano não se dá imediatamente devido a sua figura grotesca e chocante, trazendo assim seu imenso nariz como elemento central do conflito⁵. Cyrano seria, então, uma espécie de Quixote que, apesar de ser tosco – não nos atos, mas na fisionomia – seriam personagens semelhantes em suas capacidades de lutarem pelos injustiçados e “contra o despotismo dos poderosos em favor dos princípios que julga(m) indispensáveis”, apresentando-se não no plano “sensual, mas no ideal”.⁶ Cabe ressaltar uma discordância de nossa parte, já que enxergo esses elementos misturados e obtendo semelhante efeito que Hugo em suas personagens.

Delimitados então alguns desses elementos, Bertelli Duarte nos apresenta a primeira encenação da peça na França e a consolidação do personagem grotesco como herói nacional. A encenação ocorrida na Porte-Saint-Martin em dezembro de 1897 foi um retumbante sucesso. Alguns anos mais tarde Cyrano de Bergerac era tido como o herói literário francês preferido em uma enquete realizada pelo *Le Journal* somente alguns anos após o herói feio e narigudo tomar vida diante dos franceses. O sucesso teria como elemento central uma ideia de revelação da degenerescência moral em que a sociedade francesa se encontrava, sendo então rediscutida através da construção ética e moral do herói grotesco, mas também devido ao fato de que “a aclamação popular

⁴ DUARTE, Andre Luis Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros**. São Paulo: Verona, 2015, p. 40, p. 50.

⁵ Ibid., p. 51.

⁶ Ibid., p. 53.

associou a peça com a ideia que se tinha do espírito gaulês, briguento e expansivo, mas de princípios inegociáveis, que a nação havia perdido nas intempéries do século”.⁷

Após percorrer todo esse caminho de caracterização do Cyrano histórico e poeta, além do Cyrano de Rostand, ficcional e herói grotesco, bem como os contextos em que ambos se constroem e quais as escolhas estéticas que lançam mão para darem vazão aos seus temas, André Bertelli chega até Brasil e inicia a apresentação de um quadro em que demonstra a dura realidade da construção de uma companhia teatral e as múltiplas funções em que um ator-empresário deve desdobrar-se para construir um repertório dramático. Chegamos, então, a Antônio Fagundes e sua Companhia Estável de Repertório (C.E.R.).

A partir de um novo descontentamento surgido ao final de uma temporada de sucesso com “O homem elefante”, devido ao encerramento das atividades assim que a peça saiu de cartaz, Fagundes buscou uma maneira de garantir continuidade a todo esse imenso aparato composto por cenários, funcionários, atores, etc. em vez de despedir seus empregados e desfazer-se dos cenários. Montou então a encenação de “Morte acidental de um anarquista” e, com novo sucesso de público, o ator e empresário buscava garantir a permanência de uma companhia teatral que se autofinanciasse – uma vez que os inventos públicos na década de 1980 eram inexistentes –, podendo assim levar a dramaturgia para fora do eixo Rio-São Paulo.

Após a consolidação da C.E.R., Fagundes parte para a escolha de uma nova peça e, buscando nos clássicos, opta pela peça de Edmond Rostand, “Cyrano de Bergerac”, após declinar de obras como “Hamlet” e “Macbeth” por entender que a encenação do grotesco herói de espada e grande nariz falaria mais diretamente com seu público. Por se tratar de um clássico, escrito em verso, a primeira dificuldade que a companhia enfrentou foi a necessidade de atualização do texto, delegando essa função a nada menos que Ferreira Gullar. A escolha se deveu, também, ao fato do poeta ter experiência com a linguagem cênica e composição de textos dramáticos.⁸

A construção inicia-se então deixando claro, sobretudo pela qualidade dos profissionais envolvidos, que o projeto apresentava um alto custo operativo, algo que ficaria notadamente demonstrado na crítica que Magaldi teceria após ver o espetáculo,

⁷ DUARTE, Andre Luis Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros**. São Paulo: Verona, 2015, p. 40, p. 57.

⁸ Ibid., p. 40, p. 80.

falando sobre o “esforço empresarial admirável, quando o governo continua a omitir-se no campo do patrocínio às montagens”.

Assim, para viabilizar o projeto e a continuidade da própria C.E.R., os envolvidos em sua construção tiveram de entender o espetáculo como produto a ser vendido ao público, já que este – na total ausência do Estado – era, de fato, o elemento garantidor do todo. A partir da percepção de uma necessidade de casa quase cheia dia após dia de apresentação, várias críticas surgiram denunciando a qualidade do espetáculo. Vemos essas críticas colocarem uma espécie de barreira que impossibilitaria a qualidade de algo montado para garantir o custeio e a autonomia financeira do projeto, ou seja, já pensando para atrair um grande público, decairia na qualidade artística. Aproximando assim a companhia a uma espécie de “teatro de Broadway”, conotação significativamente pejorativa por ser entendida como nada mais que mercadológica.

Como forma de apresentar o termo ao leitor, André Bertelli retoma a trajetória do teatro estadunidense opondo o Teatro Americano Moderno à Broadway, elucidando quais seriam algumas características de suas gêneses e como buscaram formas de manterem-se em movimento e expansão. Assim, nos traz a forte expansão do Teatro da Broadway até meados da crise de 1929 que assolou o país em uma grande depressão econômica.

Desta maneira, as críticas sobre o caráter exclusivamente comercial, visando nada mais que o lucro, impregnaram essa forma teatral recaindo também em suas consequências de reduzirem drasticamente a qualidade do espetáculo, transformando-o em mero entretenimento desprovido de potencialidade estética.

Bentley realiza uma espécie de balanço sobre o estado ‘atual’ drama na conjuntura artística norte-americana desde o início do século XX. O diagnóstico, na perspectiva do crítico, não poderia ser mais desanimador: para ele, o desenvolvimento de um público consumidor de arte formado por uma classe média ‘praticamente iletrada’, somado à industrialização e à entrada inexorável do capitalismo na arte, produziu efeitos devastadores, traduzidos pelo crítico como um subsequente embrutecimento do gosto.⁹

Sendo assim, para Bentley, o artista que deseja sobreviver de sua arte deve, necessariamente, rebaixar-se buscando o mais divertido e de maior apreensão para um público inculto. No entanto, Bertelli aponta para contradição evidente em que o próprio

⁹ DUARTE, Andre Luis Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros**. São Paulo: Verona, 2015, p. 40, p. 57.p. 88.

Teatro Americano Moderno, apesar de sua suposta capacidade artística superior ao teatro tido como meramente comercial, buscam também “meios estritamente comerciais para viabilizar”¹⁰ seus espetáculos. Está no cerne da oposição entre o que se pretende um teatro verdadeiramente artístico e com potencialidade estética – mas que se utiliza de instrumentos comerciais para desenvolver-se – e outra espécie de teatro, aquele que buscaria, segundo seus críticos, apenas o lucro em detrimento das potencialidades da linguagem teatral, a linha condutora deste trabalho desenvolvido André Bertelli. É a partir dessa dualidade que o autor desenvolve sua tese, não resumindo-se apenas a apontar suas diferenças, mas posicionar o debate de forma que fiquem claros seus limites e suas aspirações políticas, procurando rever as alocações destas formas artísticas na historiografia do teatro.

Tocando nas questões relacionadas à historiografia do teatro brasileiro, André Bertelli esboça as condições enfrentadas para o desenvolvimento da dramaturgia no país e como alguns contextos são particularmente tenebrosos, como no caso da Ditadura Militar. O que não impede, no entanto, que a dramaturgia nacional siga florescendo a partir da imensa capacidade de seus artífices em criarem e enfrentarem as adversidades de suas épocas, seja posicionando-se a censura ou driblando as dificuldades financeiras e o total descaso do Estado no fomento à Cultura.

Vemos que é a partir dessa dificuldade – a de encontrar formas de financiar-se – e em busca do desenvolvimento de um grupo de artistas, atores e, ao mesmo tempo, empresários, mas levando em questão o público dos espetáculos – já que estes eram os verdadeiros financiadores de todo o processo – que a C.E.R. volta ao centro das discussões. Vemos essa visão empresarial impregnada nas entrevistas em que Antônio Fagundes fala de sua trajetória com a companhia.

no palco e para isso eu tenho que ter a liberdade econômica, para isso eu tenho que ter uma independência, como é que eu faço? Eu tenho que lançar o meu produto como se fosse um sabonete. Agora qual é o meu produto? *Cyrano de Bergerac* em decassílabos. É um espetáculo fácil para o público brasileiro? Claro que não é. Nunca foi montado no Brasil por causa disso, porque ele é tudo menos comercial. Eu tinha trinta e seis atores e vinte e quatro técnicos em cena e ainda me pagava, eu me paguei, foi dinheiro nosso, dinheiro da Companhia, então nós ficamos um ano em cartaz, tivemos duzentos e cinquenta mil expectadores nesta peça e eu só fui obrigado a tirar a peça de

¹⁰ DUARTE, Andre Luis Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros**. São Paulo: Verona, 2015, p. 40, p. 88.

cartaz por causa do plano cruzado, que eu obrigado a congelar o preço do ingresso e estava tudo subindo.¹¹

Desta maneira, o que nos fica como lição é que o teatro nacional, em meios a uma séria de problemas econômicos e descaso do poder público no desenvolvimento do teatro, é que o mesmo deveria ser pensado em moldes comerciais ou estaria fadado a não vingar. No entanto, rebaixar as preocupações com o autofinanciamento a meras construções de cunho lucrativo em detrimento do estético, seria, para Bertelli, uma interpretação apressada e sem sustentação acerca deste período da arte dramática nacional.

Finalmente chegamos à produção de *Cyrano de Bergerac* no Brasil, 1985, através da Companhia Estável de Repertório, do ator/empresário Antônio Fagundes e sob a supervisão de Flávio Rangel. Além do cuidado com o texto, a produção constrói-se grandiosa em todos os seus detalhes. Tudo parece apresentar-se com a magnitude necessária para uma encenação do porte que o herói de capa, espada e imenso nariz merecem. Impressionado pela qualidade artística conseguida por Rangel e ressaltando uma característica específica do teatro brasileiro da década de 1980, Alberto Guzik, aponta para um processo que “legou ao encenador a hegemonia do fenômeno teatral”.¹² Sendo assim, André Bertelli nos traz à tona o impacto da produção de Rangel e como isso se refletiu em cena, montando um teatro que, mesmo construído para obter maciça presença de público, resgatava seu lugar de elemento construtor de reflexão junto à sociedade. Fazendo o contrário daquilo apontado por algumas críticas e abrindo mão de uma encenação compreendida como apenas como “teatro de entretenimento”.

E essa coisa da cultura ser modificadora, eu acho que, não me interessa fazer um espetáculo de qualquer linha que seja em que o público saia do teatro pensando qual é a pizza que eles vão comer. Eu quero que pelo menos até o até o estacionamento eles tenham uns 5 minutos de conversa sobre o que eles acabaram de ver, eu quero que eles se modifiquem, eu quero que cada um se posicione e que essas posições sejam diferentes.¹³

Portanto, a partir dessas concepções, a C.E.R. leva a cena uma história do herói tosco possuidor de poesia e contestação ética e moral como instrumentos de luta,

¹¹ DUARTE, Andre Luis Bertelli. **A Companhia estável de repertório de capa, espada e nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros**. São Paulo: Verona, 2015, p. 117.

¹² Ibid., p. 148.

¹³ Ibid., p. 149.

extrapolando seu tempo e alcançando ressonâncias desde sua primeira montagem, na França do século XIX, até no Brasil da década de 1980. Mais do que sua espada, Cyrano ataca com verbo e retórica, convidando o público a realizar uma reflexão sobre os parâmetros também estabelecidos de em cada época em que se apresente.

Assim, André Bertelli Duarte constrói uma narrativa revelando as nuances da construção da encenação de um importante texto do teatro mundial, como elemento de resgate do teatro brasileiro em seu ímpeto contestador e produtor de significados. Trazendo a espada, o verbo e o idealismo de um herói sem fronteiras de tempo e espaço, através de uma companhia teatral surgida de suas próprias forças e de sua estreita relação com o público. Desta maneira, alocando mais precisamente a C.E.R., e tudo o que girou em torno dela, na historiografia do teatro brasileiro.

RECEBIDO EM: 02/04/2016

PARECER DADO EM: 10/05/2016



www.revistafenix.pro.br