

## AUTO-APRESENTAÇÃO

Alessandra Vannucci

*A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores no teatro brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 2014. 324 pg. Prefácio de Tânia Brandão. Apoio do Istituto Italiano di Cultura (SP) e FAPEMIG.

Nas minhas andanças transoceânicas, percebi que os artistas viajantes ou emigrantes dificilmente dispersam seus arquivos. Nas malas e baús que carregam consigo, recolhem objetos diversos, aparentemente insignificantes, papéis avulsos, fotografias rasgadas, bilhetes e flores secando nas páginas de um diário de anotações; são provas documentais necessárias à conservação na memória, testemunhas únicas de sua vida naquele outro lugar de outra forma perdido na distância geográfica e no passado. Testemunhas indispensáveis à reconstrução autobiográfica pois os viajantes, ao passo que sua geração se esvai, faltando o nexos contínuo com a memória coletiva, vão perdendo ouvintes interessados em sua vivência extraordinária, até que ela arrisca não fazer mais qualquer sentido. No caso dos diretores teatrais italianos (Celi, Jacobbi, Salce, Bollini, Ratto e d'Aversa) que viveram no Brasil na década de 50, do qual tratei no livro *A missão italiana* (2015), a dispersão das fontes entre os dois continentes estava ao ponto de se tornar uma definitiva perda, em ausência de estudos que resgatassem esta memória documental. Precisava de alguém disposto a fuçar literalmente em baús, estantes, velhas caixas, sótãos e bolsos de figurinos encardidos.

Acontece que eu sou um rato de biblioteca, um bichinho que dá em arquivos. Não resisto a um porão úmido, um fichário encardido de poeira, um armário do qual se perdeu a chave, um palco vazio com figurinos pendurados, chapéus, narizes postiços, roteiros amarrotados. A tara tem a ver com minha profissão: sou uma diretora teatral. Gosto de anotar instruções que só eu decifro, guardar segredo, ruminar ideias. Por anos. Décadas. O tempo é parceiro. Noite dessas, uma vela que deixei acesa torrou o desmesurado arquivo que constituía o registro dos episódios que aqui narro, recolhido durante minha pesquisa para o Doutorado, em 2003-2004. Margens de cadernos, meias fotografias, levíssimos bilhetes arderam; no dia seguinte, feliz pela sobrevivência dos gatos, me pus a contemplar as sobras. Extinto o sentido rigoroso da catalogação, vários outros surgiam no

quebra-cabeça dos fragmentos que, como na montagem de um espetáculo, fulgiam seus possíveis nexos em um relâmpago efemero. Ecos e sombras, indecifráveis anexos, arestas misteriosas de papéis incinerados evocavam sua inteireza perdida; rostos desbotados, objetos desusados, esquecidos toques, cores, perfumes, clamavam por serem postos em evidência. Palco, luz, diálogo, ação. Nada exalta mais a vida, dizia Tadeusz Kantor, do que a sua ausência. Comecei a escrever a história, a deles e também a minha. Lembrei, desviei, induzi, porque sei que quem viaja anota somente o fato extraordinário, nunca o óbvio. Tirei algumas falas, imperativas, do fundo do meu depósito de personagens; inventei, sabendo que qualquer artista faz isso quando jura contar verdades. Cruzei tudo: vidas, velhos fatos, inúmeras conversas, esquinas que, de tanto ouvir, eu vi. Não resisti à tentação: preenchi os nomes de corpos, olhares, cores e perfumes. Das palavras fiz adeuses, desejos, amores, traições, saudades. Editei o fim.

Acontece que, diversamente de quanto se poderia supor, os diretores que voltaram para a Itália levaram quase tudo consigo, para guardar durante décadas, com obsessão; enquanto os que ficaram deste lado do oceano, como Gianni Ratto, dispersaram seus arquivos com fúria não menos obstinada. Imaginem um ou outro, descido em uma sonolenta tarde de domingo para buscar uma garrafa de tinto no porão, a deparar-se com o esquecido baú brasileiro, com aquela incôgrua coleção de objetos quem, diversamente empilhados, dariam diversíssimas hierarquias de importância, hora sentimental, hora artística, hora de sucesso e hora de irremediáveis incompreensões e desperdícios. E ficar ali horas, sozinho, a montar e desmontar com fúria esse teatrinho da memória, murmurando palavras em uma língua ininteligível a qualquer um dos familiares lá em cima, sentados à mesa, à espera do vinho: é um pouco o que eu fiz.

Talvez poucos de vocês saibam que, na Itália, lamenta-se o que é considerado um buraco historiográfico provocado pela partida rumo ao Brasil de parte significativa da geração responsável por implantar na Itália o paradigma moderno da direção, a chamada “geração dos diretores”, considerando que atrás deles vieram cenógrafos, músicos, roteiristas e até atores. Como se viu pela leitura anterior, certa altura quase se mudou para cá Vittorio Gassman que certamente teria deixado marcas, não somente na arte brasileira como no campeonato das aventuras galantes. Não deixaram a desejar os outros, que emigraram e por aqui viveram, além de uma viagem de ideias e projetos, uma viagem de toques e perfumes, paisagens deslumbrantes, encontros marcados, amores,

traições e separações, cigarros americanos um pouco amargos, *ronron* de ventiladores, sapatos desusados, dias mal-humorados enfim, uma vida. Glamorosos, bonitos em algum caso, festejados e ainda amados pelas mais lindas atrizes, esses jovens homens de teatro se tornaram, em breve, protagonistas da cena moderna brasileira, naquela frenética e fascinante arena da modernização das artes que foi a década de 50, especialmente em São Paulo. Sua ação entre cinema, teatro, televisão e jornais, mesmo na variedade das vocações e ideologias (pois a nacionalidade pareceu manter a turma dos italianos bastante compacta em volta do Teatro Brasileiro de Comédia, com seu lendário empresário Franco Zampari) foi uma aventura artística de alto impacto experimental, incomparável seja ao tranquilo desenvolvimento da turma de origem e seja ao preguiçoso mercado do espetáculo brasileiro da época. Em um telão de amplidão intercontinental, o que hoje se chamaria global, cujo contorno é ditado pelo fim da II Guerra, vivenciaram um capítulo sem precedentes na história das artes cênicas, passando de uma Itália em escombros, que tentava prudentemente se reconstruir em bases artesanais e associativas, para uma América em que o *business* do espetáculo já se organizava em bases industriais, com empresários loucamente otimistas investindo em fundos acionários e visando um público de massa.

E talvez ninguém ainda saiba que, medidas as reciprocas ambições, os que ficaram a ver navios em Roma começaram a alcinhar os amigos “brasileiros” (que haviam feito de uma destinação um destino) de “quinta coluna” da geração, no sentido romano dos soldados que exploram e armam alianças nos postos avançados, para abrir lugar à armada. “Queremos ou não estender entre Roma e São Paulo”, escrevia Gassman, “um mapa de ideais e trocas e distribuir entre nós, como *quadrumviri*, as tarefas para refundar o nosso império?”

A vontade de poder ditava lances bandeirantes, um eufórico pioneirismo teatral, sem inicialmente atentar nos equívocos embutidos em toda ideologia cosmopolita: o Brasil julgado artisticamente virgem, por comodidade, como um Novo Mundo à espera dos que o fecundassem; sua missão, uma proposta cênica moderna embasada no legado europeu, principalmente mas não exclusivamente francês, centrada no texto e no domínio da direção sobre o estrelismo dos atores, validada como internacionalmente eficiente. À ânsia por novidade, entendendo por moderno tudo que estivesse na moda das grandes

capitais, portanto, algo globalizado e um tanto homogêneo, opunha-se uma preocupação de autenticidade, ou até mesmo de sucesso, uma dimensão local que atendia a resistência do público às mudanças. Afinal, teatro é arte de mercado, que envolve hábitos de consumo; e hábitos não mudam com a mesma velocidade com que mudam as ideias; por isso o teatro chega atrasado em todas as revoluções culturais.

No caso brasileiro, a estreia do moderno nos palcos se deu com quase trinta anos de atraso em relação à Semana de Artes Moderna; mas ao seguir os percursos dos nossos viajantes logo se percebe que tal atraso marcou também a história do teatro italiano. Os nossos jovens, diplomados diretores na Accademia d'Artes Drammatica de Roma, viam-se empurrados pelos seus mestres a empunhar chicotes para domar a fúria dos velhos *mattatori*, que há cento e cinquenta anos dominavam a cena italiana em sua dimensão intercontinental, cristalizando seu estilo de geração em geração. A luta geracional contra o teatro à antiga, travada nos anos da formação, na Itália se estendia por sobre o Atlântico, com uma extravagante vantagem brasileira, porque a juventude era a razão de ser das tramas daqui, a vontade de novo como moderno *tout court*, em uma aparente ausência de tradições locais que fazia pensar como possível uma fundação do zero do teatro nacional. A vantagem tropical era a exuberância pura e simples, a irreverência dos renovadores, o privilégio de poder trabalhar na base da *tabula rasa*.

Mas o mesmo inimigo, guardadas as devidas proporções, rondava as gerações teatrais dos dois países: o grande ator histriônico e tirânico, bem pouco disponível aos encantos de uma poética que combatia seus truques e seus poderes. A reforma cênica agenciada pelos italianos, uma fase heroica de ruptura com as poeirentas práticas tradicionais, que ficou conhecida como Renovação, provocou uma sua dialética de negação que obrigou as companhias renovadas a uma oscilação de repertório entre peças serias e peças inconsequentes, aliás peças "para pensar" e peças "de bilheteria" isto é, a vivenciar a transição estética (entrando e saindo do moderno) como algo necessário em vista da conquista de um público amplo, em falta de fomento institucional. O Estado Novo interpretava a desordem eufórica dos tempos alimentando o fetichismo do herói bandeirante e promovendo-se como demiurgo de milagres quinquenais: no país do futuro, bastaria ordenar os impulsos para que o progresso acontecesse como um destino congênito da nação. Porém, sustentando-se em estruturas não desancoradas do passado

imperialista e escravagista, mais cedo ou mais tarde este superinvestimento na ideia de nação futura e global (América) dever prestar contas diante da persistência daquelas estruturas (Brasil), inclusive, com suas tradições de consumo.

O país que havia sido cosmopolita na década de 50 elaborou preclusões xenófobas na sucessiva; quando o parâmetro nacional por naturalidade se tornou garantia de brasilidade e articulou um cânone hegemônico tão afirmativo e exclusivo quanto o anterior. Nesta fase, para ser breve, o que pouco antes era considerado o suprassumo da novidade (a Renovação, o TBC, os diretores italianos) foi redesenhado como uma alienação importada, um desvio, enfim, um ulterior atraso. Nem bem tinha terminado a década, que os atores abandonaram as cansativas normas de produção em equipe e de obediência devida ao texto e ao diretor para, na primeira oportunidade, “saírem cada um para a sua tenda (Fernanda Montenegro), isto é, se auto-impresariarem e se auto-dirigirem, como na tradição.

Nesta altura, não só os diretores, como todo o conceito de moderno entrou em crise; Celi chegou tristonho à conclusão que no Brasil, definitivamente, seria impossível fazer teatro; nenhuma modernidade seria possível. Mas será que o conceito de atraso, tão enrustido nos estudos culturais das sociedades periféricas, radiografa implacavelmente uma lógica de dependência? Ou não será que, mudando de lente, o atraso diz respeito ao necessário amadurecimento (após a ruptura, uma transição necessária) de instâncias subjacentes, podendo então ser compreendido como um movimento orgânico e típico do teatro nacional? Uma anomalia, até mesmo uma feliz anomalia capaz de oferecer uma plataforma dinâmica para uma específica sensibilidade, a nossa *brasileira*, não periférica ou atrasada mas, como a chamava Jacobbi uma “segunda Europa” onde talvez houvesse uma chance de reelaborar de forma irreverente a herança humanista ocidental, onde se poderia fazer todo o possível (errando, procurando, desviando) para reparar a barbárie do século? Uma segunda chance, uma utopia à portada de mão, uma plataforma pós-moderna *ante literam*?

Vejamos: a inclusão da geração dos diretores gringos na Renovação, atribuível, à primeira vista, às coincidências que motivaram a sua emigração após o fim da II guerra e às promessas efêmeras emanadas pelas políticas de prosperidade da época, instalou o cânone moderno brasileiro a cavalo de um fenômeno de generosa deformação que se

mantém até hoje, em mudadas condições: a modernização cumprida. Por um instante (uma década de inovação tecnológica à disposição da produção teatral e cinematográfica, sem limites para a experimentação) a Renovação encarnou o país do futuro, como feliz anomalia somente possível na terra abençoada por deus, onde em se plantando tudo dá. E consagrou-se como cânone moderno hegemônico, capaz de contagiar todos os equilíbrios anteriores (à luz da qual até mesmo o *forfait* teatral modernista fez sentido) e sucessivos, após o fim das ilusões alimentadas pela ideologia da prosperidade e já na sensação de crise que infiltrou a produção cultural no fim da década, quando a modernidade *tout court* foi suspeita de ser uma ideia importada, um cânone imposto precisando ser mastigado, rejeitado e digerido por uma segunda onda de Renovação, a nacional. Por outro lado, a cena moderna sobreviveu, entre acertos e fracassos, intuições geniais ou desperdiçadas, oscilando entre sua alma filosófica e sua alma comercial, enfrentando o simultâneo desenvolvimento do mercado de massa atrelado a fenômenos industriais avançados, como a precoce estruturação de mídias aptas ao amplo consumo de bens simbólicos (cinema e televisão).

Paradoxalmente, o atraso constituiu um privilégio, pois liberou experimentações inéditas e um fantástico hibridismo entre meios, repercutindo a sensação de se estar em perpétuo ponto de mudança; as mesmas condições excepcionais também motivaram, em contrapartida, a sensação de fracasso do fim da década. Como uma feliz anomalia, a Renovação conseguiu vestir as máscaras da academia e da vanguarda internacional, simultaneamente. Em segundo lugar, será que o conceito de nação embutido no batidíssimo repertório nacionalista, no sentido de algo que é próprio à determinadas fronteiras e capaz de condicionar naturalidade, linguagem, arte, ideias etc., com seus equívocos conceitos corolários (como o do atraso e da incessante busca pela “brasilidade”) na dialética cultural da dependência, no caso de países pós-coloniais, é categoria cônica para a história das artes, especialmente no caso do teatro, arte viajante por excelência já que seus artistas viajam necessariamente com ela?

Ao analisar o discurso público entorno das artes cênicas no Brasil nos últimos cento e cinquenta anos, percebe-se que a própria ideia de nacionalidade – a opinião que o país faz de si mesmo e de sua civilização – afina-se a combinadas alquimias de visões estrangeiras, em alguns casos configurando uma mera invenção cultural política a serviço

de negócios. A troca de informações que, no século XIX ainda depende da mobilidade de nomes consagrados nos centros do velho continente, como por exemplo os grandes atores italianos em turnê pela América Latina, carregando a bandeira da Itália unida nos baús; já no século XX, motiva a criação de comunidades transacionais imbricando projetos gêmeos de modernidade, como, por exemplo, os barracões de arte italiana financiados pelo regime fascista, que Bragaglia conduzia à América Latina, ou o “teatro de arte” de Luis Jovet refugiado em 1941 aos trópicos às custas do ministro Capanema; e o neorealismo, a direção, o teatro de equipe etc., sem entrar em detalhes conceituais, como produtos “modernos” que, refluindo de outros cenários de consumo, poderiam ser introduzidos com eficiência em mercados inexplorados, na perspectiva global que é própria do capitalismo tardio.

Se o sonho moderno desde a década de 20 apelava para uma ação intelectual de ruptura, a modernização na década de 50 provava que qualquer ideia funcionaria se suportada por uma troca expansiva de modas, formas, hábitos, conteúdo em uma escala de referência vinculada, não mais à distinção, mas ao consumo. Seria o consumo e não a distinção e nem mesmo o pertencimento a organizar a hegemonia, superando qualquer sensação catastrófica de atraso pela certeza do refluxo dos mesmos produtos, pouco tempo depois, no circuito internacional. De fato, foi a estagnação do mercado lotado na Itália do pós-guerra que estimulou a missão dos diretores, com seu tópico essencial da direção como emblema de modernidade, em território virgem, individuado no Brasil. Neste sentido, a Renovação não pode ser reduzida a ideia fora do lugar, surgida na cabeça de meia dúzia de diretores importados, alienada da realidade nacional e rejeitada em seguida como “atraso”; parece ser, ao contrário, uma ideia viajante cuja adequação ao específico território paulista da década de 1950 significou um impacto de inovação, integração e transformação grávido de consequências.

Como podemos prová-lo? Perguntou-me uma vez meu primeiro provocador e mestre no ofício da pesquisa, o prof. Claudio Meldolesi (Università di Bologna). Tentei responder-lhe, dez anos depois, narrando uma história, aliás, com licença dos meus leitores, um monte, uma teia de histórias já removidas ou mistificadas pelo caos das representações contemporâneas e sucessivas. Por mais que o fato teatral seja sempre local, ele pode ser estudado de um ponto de vista transnacional; no nosso caso, o ponto de vista dos

viajantes, suas projeções de identidade, suas invenções do outro como algo produzido antes pelos delicados laços entre desejos, memória e imaginário, e por um emaranhado de mínimos encontros e fatos pessoais. Sempre fez todo sentido, para mim, viajante também, a graça estupefata de um veneziano de passagem (Jacobbi) que, no último dia do janeiro de 1948, do calçadão decorado com a marca impalpável das ondas do oceano onde costumava ler as notícias, registra: “Os jornais contam o assassinato de um bailarino sueco, residente em São Paulo e filho de uma italiana, por parte de um músico alemão, casado com uma portuguesa, em uma pensão de propriedade de uma senhora turca”

FIM