



**INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE E CULTURA
FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS**

**MARIA LUCIA RICHÁ FERREIRA VALLE
(MALU VALLE)**

**A MULHER CARIOCA AOS 22 ANOS:
VIAGENS E ESTAÇÕES DO ROMANCE AO ROMANCE-EM-CENA**

Rio de Janeiro
2015

MARIA LUCIA RICHA FERREIRA VALLE

**A MULHER CARIOCA AOS 22 ANOS:
VIAGENS E ESTAÇÕES DO ROMANCE AO ROMANCE-EM CENA**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado ao curso de Teatro da
Faculdade Cal de Artes Cênicas, como
parte das exigências para a obtenção do
título de bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carolina Pucu

Rio de Janeiro
2015

para Flávio Antônio
(*in memoriam*)

“A gratidão é a memória do coração”
Anônimo

Para que este trabalho pudesse existir, quero agradecer:

à Carol Pucu, que me incentivou e orientou a mergulhar nessa memória com especial inteligência e carinho;

à Gustavo Ariani, especial parceiro nas artes, pelo incentivo e confiança, sempre;

à CAL – Casa das Artes de Laranjeiras, minha casa da música e do teatro, que me abriga, inspira, e possibilita caminhar;

à Faculdade CAL de Artes Cênicas, em especial à Hermes Frederico e a todos os meus professores, que me permitiram a realização desse sonho antigo, a graduação em teatro;

à Cristina Maria Flores Ribas, Maria Izabel Cruz, e Sérgio Nazar, especiais amigos e parceiros, interlocutores importantes nesta pesquisa;

à Vera Macedo e Beatriz Ferraz, por iluminarem meu caminho;

às minhas fiéis escudeiras, Belinha Anchieta Sá Muniz e Lara Martiniano Ibrahim Miranda;

à Aderbal Freire-Filho, meu mestre maior, que me deu a oportunidade de compartilhar com ele a criação de *A Mulher Carioca aos 22 Anos*;

aos meus colegas na jornada, os atores Cândido Damm, Duda Mamberti, Gillray Coutinho, Marcelo Escorel, Orã Figueiredo, Suzana Saldanha, e Thiago Justino;

e a todos os profissionais envolvidos na criação de *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, em especial à Rossella Terranova e à Luiz Antonio Barcos (*in memoriam*).

(...) mas, não é mentira dizer que nunca me arrependi de ter dedicado tanto tempo da minha vida a ficar sentado, num teatro, olhando para o palco. Creio que em nenhum outro lugar eu teria sido tão ajudado, e de maneira tão envolvente, a entender melhor o Mundo e os Homens.

Yan Mischalski

RESUMO

Investiga a feitura do primeiro *romance-em-cena*, *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, linguagem criada pelo diretor brasileiro Aderbal Freire-Filho, a partir do romance homônimo do autor, também brasileiro, João de Minas. Analisa o impacto na época causado pela montagem e seus desdobramentos até os dias de hoje. Apresenta uma pesquisa histórica, um estudo de caso a partir da memória de seus fazedores, um deles a autora deste trabalho, de documentação impressa, de entrevistas com o diretor, com dois dos atores e de uma espectadora assídua. Está dividida em seis etapas que visam esclarecer e ilustrar quem são os principais agentes da história e suas motivações. Disserta sobre a linguagem utilizada para a criação do tema em questão, o narrativo e o dramático. Apresenta um anexo documental com matérias e críticas dos principais periódicos da época. Por fim, questiona a possibilidade de tal ação, a criação de uma linguagem feita durante um processo de dezoito meses, ser feita nos dias de hoje, pós revolução tecnológica.

Palavras-chave: *A Mulher Carioca aos 22 Anos. Romance-em-cena. Aderbal Freire-Filho. João de Minas. Narrativo. Dramático.*

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	O ROMANCE DE JOÃO DE MINAS: Um autor esquecido.....	10
3	ADERBAL FREIRE-FILHO: O artesão teatral e seu solo fértil.....	13
4	VIAGENS E ESTAÇÕES: O narrativo e o dramático.....	20
5	O ROMANCE-EM-CENA: A mulher carioca aos 22 anos.....	26
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	31

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ANEXOS DOCUMENTAIS

DVD

INTRODUÇÃO

O teatro é uma arte efêmera e só existe se um faz e outro assiste, em um momento simultâneo.

Quem viu, viu, quem não viu, imagina, mesmo que haja um documento visual do espetáculo. Imagina. Tem ideia do que possa ter sido.

Sabemos quem foi a grande Cacilda Becker mas quem não teve a felicidade de ver a atriz em cena, imagina. Quantos fenômenos teatrais gostaríamos de ver caso tivéssemos o poder de viajar no tempo e estar presentes, por exemplo, em um teatro grego assistindo Antígona, de Sófocles.

Tendo a oportunidade de ter participado da criação de um gênero teatral, passo a passo, tendo o enorme desejo de que a memória teatral brasileira possa de alguma maneira colaborar para a imaginação dos que tiverem curiosidade sobre ela, *A Mulher Carioca aos 22 Anos* foi naturalmente se apresentando como o mote para esta monografia.

Há 25 anos atrás, um dos mais importantes diretores brasileiros, trabalhando com oito atores e um diretor assistente, durante dezoito meses, sem alteração ou adaptação nenhuma, transformou o romance de um autor brasileiro, na época totalmente desconhecido, em um *romance-em-cena*, um espetáculo teatral onde quem fechasse os olhos estaria escutando um romance literário por inteiro.

O livro saltou para o palco e hoje *A Mulher Carioca aos 22 Anos* têm inspirado espetáculos e estudos sobre o épico e o dramático; sobre o ator “boneco e bonequeiro”, sobre levar para a cena a prosa literária. Este salto também devolveu à cena artística seu autor, João de Minas, nome artístico de Ariosto Palombo, que certamente homenageava João do Rio ao se automear. Esse terreno constituiu o solo fértil para a criação de um grupo de pensamento e ação teatral, o *Centro de Demolição e Construção do Espetáculo*, que ocupou durante quatro anos o reconstruído Teatro Gláucio Gill, em Copacabana, o edifício dramático que sediou todo o acontecimento teatral, tema desse trabalho.

A presente pesquisa tem por objeto a criação do primeiro *romance-em-cena*, linguagem criada por Aderbal Freire-Filho, considerada inovadora, em um processo iniciado em maio de 1989, no Rio de Janeiro, tendo como local de ensaios o espaço praticamente em ruínas do Teatro Gláucio Gil, em Copacabana.

O primeiro *romance-em-cena*, *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, teve como texto o romance homônimo de João de Minas, autor mineiro com vários outros títulos publicados, entre os quais *Jantando um Defunto*, *A Prostituta no Céu*, *Nos Misteriosos Subterrâneos de São Paulo*. É autor até da bíblia de uma igreja, ambas criadas por ele, a igreja e a bíblia.

A história dessa montagem tem início a partir do encontro de Aderbal Freire-Filho, na época, Aderbal Junior, diretor cearense, nascido em 1941, radicado no Rio de Janeiro desde 1971, com o autor João de Minas, em uma das habituais perscrutadas de Freire-Filho em sebos. José Wilker, um dos seus primeiros parceiros no Rio de Janeiro, havia presenteado seu compadre¹ com um dos livros de João de Minas, *A Prostituta no Céu*, que desde então passou a procurar outros títulos do autor por sebos do Brasil inteiro. Hoje, certamente, Freire-Filho possui a maior biblioteca de títulos do autor, como o próprio nos relata no posfácio da terceira edição de *A Mulher Carioca aos 22 Anos*: “Ao longo de mais ou menos dez anos, consegui juntar em sebos do Rio mas também de São Paulo, Recife, Porto Alegre e Fortaleza, o que suponho seja a obra completa de João de Minas.”

Apaixonado e instigado por *A Mulher Carioca*, Freire-Filho iniciou os trabalhos de leituras e ensaios em maio de 1989, com o assistente Marcos Vogel, e com os atores Suzana Saldanha, Cândido Damm, Gillray Coutinho, e a autora desta monografia, Malu Valle. Em setembro, o ator Thiago Justino passou a integrar o elenco; em janeiro de 1990, o ator Duda Mamberti; por fim, dois meses depois, os atores Orã Figueiredo e Marcelo Escorel. Para que se formasse um coro capaz de sustentar a tarefa de apresentar na cena dramática um romance, somente dez meses depois de iniciado o processo, o elenco ficou completo.

Será apresentada aqui uma pesquisa histórica a partir do estudo de caso sobre a feitura de um estilo teatral, o *romance-em-cena*. Pesquisa realizada a partir de um importante arquivo documental; de um acervo pessoal, que estará nos Anexos; de entrevistas com o diretor Aderbal Freire-Filho, com os atores Gillray Coutinho e Orã Figueiredo, e com Cristina Maria Flores Ribas, que foi uma assídua espectadora.

Está disponível, anexado aqui, um DVD contendo os primeiros trinta e três minutos do espetáculo *A Mulher Carioca aos 22 Anos*.

¹ Freire-Filho é padrinho da filha de José Wilker com a atriz Renée de Vielmond

² Trecho de entrevista para este trabalho. Freire-Filho. 25/08/2015

Este trabalho, além de investigar a memória dessa feitura cênica, recuperar, resgatar um pensamento acerca da experiência de seus fazedores e espectadores, discutir a possibilidade de ser feito nos dias de hoje, quer dissertar sobre a relação dessa arte artesanal, que é o teatro, com os tempos pós revolução tecnológica.

O ROMANCE DE JOÃO DE MINAS: Um ator esquecido

“Angélica tinha dezoito anos.
Ela se fizera mulher numa noite aziaga,
de tempestade. Ela se lembrava do
susto pudico que tivera, pela manhã,
ao erguer-se do leito. O lençol e as
suas calças de seda tinham pétalas de
sangue. A rosa da sua puberdade se
desfolhara na sua carne pálida, nessa
noite comunista, nessa noite cheia de
murros.

João de Minas

Uma obra inteiramente desconhecida, um autor inteiramente desconhecido.

No primeiro dia de trabalho, vinte de maio de 1989, no Teatro Gláucio Gill praticamente em ruínas, quando teve início a primeira leitura, a natureza do texto não era clara. Um texto meio pornográfico, carregado de personagens, com nuances e gradações próprias a um romance, ou seja, um texto não propriamente de teatro, e que a partir daquele momento, teria o palco como destino.

À medida em que avançávamos na leitura do romance sua matéria se revelava inabarcável, bem humorada, sarcástica, crítica e irônica como só *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues poderia ser na dramaturgia brasileira, naquele momento.

Para Freire-Filho, Nelson Rodrigues pode ter bebido nas mesmas fontes de João de Minas, e mais ainda, o próprio João de Minas pode ter sido uma fonte para Nelson Rodrigues:

(...) o que me confirma até hoje que o Nelson Rodrigues não é um fenômeno isolado como nada é um fenômeno isolado, então o Nelson Rodrigues, se você pensar numa literatura brasileira dos anos vinte e trinta, você vai encontrar muita coisa que é um certo terreno onde germina o gênio do Nelson Rodrigues. Que Nelson Rodrigues é genial é fora de dúvida, mas que o Nelson Rodrigues tirou do nada a sua linguagem, a sua poética, isso não existe, e a vinculação com o João de Minas é enorme.²

Essa comparação de João de Minas a Nelson Rodrigues era parte do pouco que se sabia desse autor naquele momento da partida para a transformação do romance em peça de teatro, em romance posto em cena. O que serviu mesmo de base para tudo o que foi feito, foi a própria escrita do autor, seus personagens todos

² Trecho de entrevista para este trabalho. Freire-Filho. 25/08/2015

canalhas em volta de Angélica, a única personagem crédula, de bom coração, a heroína da história.

A curiosidade a respeito do autor só aumentava em nós todos, e a decisão de concorrer a uma Bolsa da Fundação Vitae foi o caminho encontrado para que pudéssemos revelar quem era aquele gênio que nos movia.

A Bolsa foi conseguida e a partir de então a presença do Historiador Maurício Lissovsky, assistido por Gillray Coutinho, passou a ser decisiva.

Seguindo a pista que Freire-Filho conseguiu em um encontro com Luis Carlos Prestes:

(...) eu falei sobre João de Minas nesses primeiros tempos, e um foi com o Prestes, porque o primeiro João de Minas publicado foi o *Jantando um Defunto*, que são as crônicas que ele escrevia no jornal *O País* esculhambando com a Coluna Prestes. (...) Consegui que o Prestes me recebesse, fiquei espantado com a sua jovialidade aos mais de 90 anos, (...) e aí conversei sobre o João de Minas. Ele lembrava tudo, riu muito, disse que lia *Jantando um Defunto*, e que era uma loucura, que ele fazia acusações tão despropositadas que ficavam engraçadas, com um tom de exaltação incrível. Então ele me indicou um amigo, em Juiz de Fora, que era quem podia me dar notícias do João de Minas, porque conhecia o João de Minas.³

Vale aqui destacar que João de Minas foi censurado por ocasião da ditadura de Vargas, que se estabeleceu tendo como mote a Intentona Comunista de Prestes:

Edições inteiras de livros foram apreendidas nas livrarias de todo o Brasil, tanto pelo conteúdo considerado comunista, como os livros de Jorge Amado, quanto pela imoralidade, a exemplo do romance de um escritor hoje desconhecido, João de Minas, intitulado *A Mulher Carioca aos 22 Anos*.⁴

O título de “hoje desconhecido”, usado pela reportagem em *A Carta Capital*, já não se aplicaria. Todo o trabalho de recuperação da história de João de Minas, feita a partir do interesse de Freire-Filho pelo autor, certamente o colocou de volta no cenário literário brasileiro, e a citação acima só comprova essa afirmação.

A quem interessar um mergulho mais profundo na história dessa figura instigante pode satisfazer plenamente sua curiosidade lendo o posfácio de Freire-Filho na terceira edição de *A Mulher Carioca aos 22 Anos*.

³ Trecho de entrevista para este trabalho. Freire Filho. 25/08/2015.

⁴ IN: Carta Capital. História. Silêncio Ensurdecedor.

O que teria a mulher carioca propriamente dita a ver com o título do livro? É o que define seu autor, João de Minas, no prefácio do romance:

Este livro é um hino de louvor à mulher carioca. E é a realidade sexual brasileira, nos grandes centros do país. Nele tudo se diz com a franqueza da boa verdade, aquela que é o suporte da vida viva, da vida vivida. Faço nestas páginas, com o escândalo de hoje, aquilo que daqui a talvez vinte anos os escritores farão com a maior naturalidade. A maneira de escrever, hoje, essa maneira escandalosa – amanhã será uma modalidade vulgar. (1999:10)

João de Minas estava sendo profético:

A censura foi abolida pela Constituição de 1988. De 1990 em diante, a política brasileira se democratizou e o comunismo deixou de representar uma ameaça real ao capitalismo triunfante. Para arrepio dos moralistas à moda antiga, a partir daí corpos quase nus conformados a um rígido padrão de beleza, aludindo ao ato sexual, são veiculados cada vez mais abertamente nas mídias de massas, com o objetivo de vender mercadorias ou cativar a atenção do público. Para desgosto dos mais libertários, o fim da censura não significou necessariamente uma liberação da representação dos corpos, mas sua prisão nas malhas anônimas e difusas de outra interdição.⁵

A obra de João de Minas é descrita por Lionel Fischer⁶, na sua crítica no *Jornal Última Hora*, dias após a estreia do espetáculo:

A mulher carioca aos 22 anos é uma obra devastadora, que satiriza de forma impiedosa o comércio, a justiça, a política, a imprensa e, sobretudo, aquilo que se costuma chamar de valores morais. Tendo como principal personagem a jovem Angélica, seu pai (Anfrísio) e sua mãe (Anica), o livro atravessa três décadas demolindo os mais sagrados pilares da nossa sociedade. Um fantástico criador de tipos - cerca de 80 - João de Minas impõe à narrativa um ritmo eletrizante, fragmentado, como um roteiro cinematográfico.

⁵ IN: Carta Capital.

⁶ Crítico teatral.

3 ADERBAL FREIRE-FILHO: O artesão teatral e seu solo fértil

Claudia tinha se transformado num homem, e bem servido. Aproximou-se, e ficou diante da cama, mostrando o membro triunfante e duro. Foi informando: - Isto, meu bem, é a última palavra...É um aparelho de borracha, devido ao gênio dos argentinos, e se ajusta tão bem que qualquer mulher pode ser realmente um homem... No escuro, nem se percebe a diferença. – É o Sexo Masculino Mecânico!

João de Minas

Peter Brook, um dos maiores nomes do teatro mundial, “peça-chave para a compreensão do teatro no século XX”, como assinala Antonio Mercado na “orelha” da edição de *A Porta Aberta*, parece nos esclarecer a opção de Aderbal Freire-Filho ao escolher o Teatro Gláucio Gill, em ruínas, como local de criação de seu *romance-em-cena*:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebe-la. (1990:4)

Ao final dos anos 80, Freire-Filho estava em profundos questionamentos com o fazer teatral, com a ética do fazer teatral, como descreve no primeiro número de *A Máquina de Pensar*⁷:

É uma questão de ponto de vista: quem procura o Municipal, encontra na encruzilhada de Copacabana uma ruína. Mas quem procura um espaço para um teatro novo, contemporâneo, experimental, encontra o paraíso. Claro que é um galpão que precisa de obras. Mas quem começar pelo dinheiro vai conceber um teatro imaginário, de uso impreciso e improvável.

Naquele espaço em ruínas, abandonado, sem estrutura, Aderbal encontrou o solo inspirador para o novo em amplo sentido, não só para a criação de um estilo teatral mas também para um estilo de ocupação artística que unisse ação e pensamento.

⁷ Boletim do Centro de Estudos e de Criação Teatral que se instala no Teatro Gláucio Gill. 1990.

Para um diretor com uma trajetória importante no panorama teatral, premiado, tendo dirigido expoentes da cena brasileira e internacional, o momento era de profundos questionamentos: o fato de o Brasil não ter uma companhia estável de teatro; nenhum movimento capaz de garantir a montagem de repertório clássico e repertório nacional; a forma irregular de ocupação dos teatros; o lugar em que se encontrava o teatro chamado “comercial”. Freire-Filho, diretor consagrado nesse chamado “teatro comercial”, não estava com suas queixas desejando o fim da existência dele, ao contrário, estava sendo profético naquele 1990, naquela mesma primeira edição de *A Máquina de Pensar*:

Ao mesmo tempo, longa vida para o teatro comercial! Livre das condições asfixiantes, e, sobretudo, da culpa, o teatro comercial pode retomar o fôlego e construir um verdadeiro mercado de espetáculos, onde o preço dos ingressos corresponda ao custo. E aí o espectador vai pagar caro como deve para atender a seu capricho de ver as estrelas da tv em carne e osso, para ver as versões nacionais dos grandes sucessos da Broadway, para ter os musicais e rir com a bem cuidada produção das comédias de boulevard.

Tais queixas e inquietações, somadas ao encontro daquele desconhecido João de Minas, moveram o artista, então Aderbal Junior, como ele próprio descreve na apresentação do livro *Estudos sobre Teatro*, em direção à afirmação do palco como propriedade natural do ator:

O palco que pode tudo, que não tem limites expressivos, precisa, em primeiro lugar, ser o palco do ator. Isto é, precisa confiar plenamente no ator para a exploração de suas infinitas possibilidades. E, em seguida, precisa reconhecer Brecht, pois com ele o ator criou uma atitude nova, que faz dele, ator, simultaneamente boneco e bonequeiro. Este é o salto mortal que o teatro deve a Brecht.(2005:17)

Uma questão se apresentava antes de tudo: como contar aquela história cenicamente, sem adaptação do texto? O desafio era instigante e necessitava de muito trabalho e tempo. Como bem assinala Maria Thais, diretora da *Companhia Balagan de Teatro*: “Se dedicar à pesquisa é se dar tempo para ficar na ignorância”.⁸

De todas as ignorâncias possíveis naquele momento inicial de criação, de uma certeza o artesão Freire-Filho partia:

⁸ Palestra proferida no SESC Ginástico em 5/4/2015 por ocasião da temporada carioca de *Prometheus e Recusa*.

Se algum bom autor tentasse fazer uma adaptação para teatro de A MULHER CARIOCA AOS 22 ANOS ia escrever inevitavelmente uma peça póstuma de Nelson Rodrigues. Então decidi montar o romance, isto é, não pedir antes uma transposição literária, de um gênero a outro, de romance a drama, para só depois levar ao palco. Fui direto, abrindo o livro e jogando tudo o que tinha dentro dele no palco.⁹

Com essa declaração o diretor nos permite um contato com aquilo que o moveu para a criação do espetáculo *A Mulher Carioca aos 22 Anos*.

Após à primeira leitura, a ideia que se revelou, foi não uma adaptação literária do romance, mas uma transposição direta para a cena. Assim começava a trajetória de criação do primeiro *romance-em-cena*.

Os ensaios duraram 18 meses. Inicialmente no Teatro Gláucio Gill, em ruínas. Depois, em salas de instituições como a UNIRIO, na época em que o Teatro Gláucio Gill finalmente pôde ser reconstruído.

Sem patrocínio, nem elenco nem equipe recebiam por seu trabalho, excetuando a época da vigência da Bolsa Vitae, dada pela Fundação Vitae, que Freire-Filho compartilhou com seu elenco, além de usar para suprir as necessidades com a busca de informações sobre quem era João de Minas.

O estímulo era a criação de algo considerado novo. Os ensaios por vezes duravam 12 horas, eram os chamados “mutirões”. Como destaca Néstor García Canclini¹⁰, “o precário é condição predominante na criação”.

A linguagem cênica exigiu, em primeiro lugar, a presença de uma preparação corporal mais específica. As diversas personagens apontavam para um conjunto de traços e gestos e atitudes que permitissem seu reconhecimento nos diversos atores que as representassem. Rossella Terranova assumiu essa missão na Preparação Corporal. Na Direção Musical, Marco Antônio Barcos, e depois o maestro Ubirajara Cabral. A arquitetura do espaço cênico, que se estendia sem fronteira aos bastidores, permitindo ao público o acesso às movimentações laterais que contribuía para a construção das cenas, foi concebida pelo Cenógrafo José Dias. Bem como o projeto de reconstrução do próprio Teatro Gláucio Gill. Biza Viana se encarregou da criação dos cento e cinquenta figurinos, que foram doados pela atriz Tônia Carreiro. Somou-se ainda à equipe, como Diretor de Pesquisa, o Historiador,

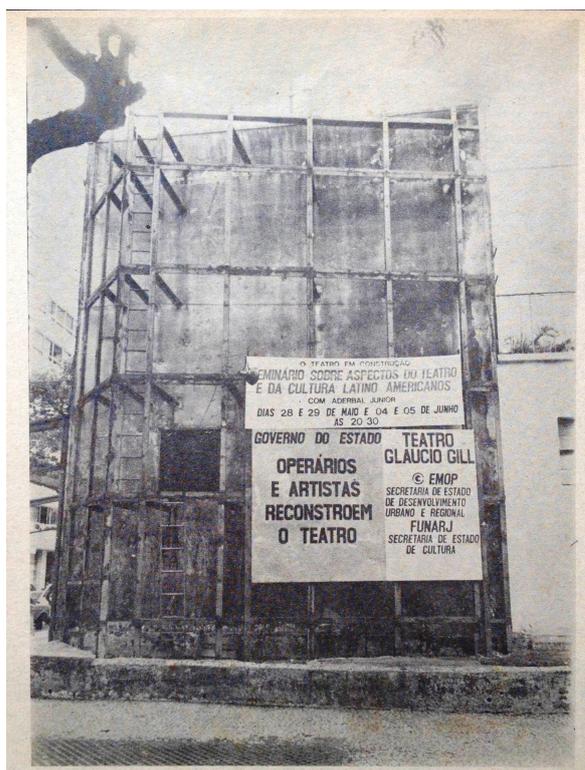
⁹ CULT-RIO, Jornal editado mediante convênio entra a Funarj e a Acet (Associação Carioca de Empresários Teatrais), no Projeto Rio Rua. 1990. Nº 1

¹⁰ Antropólogo argentino radicado no México, pesquisador da pós-modernidade.

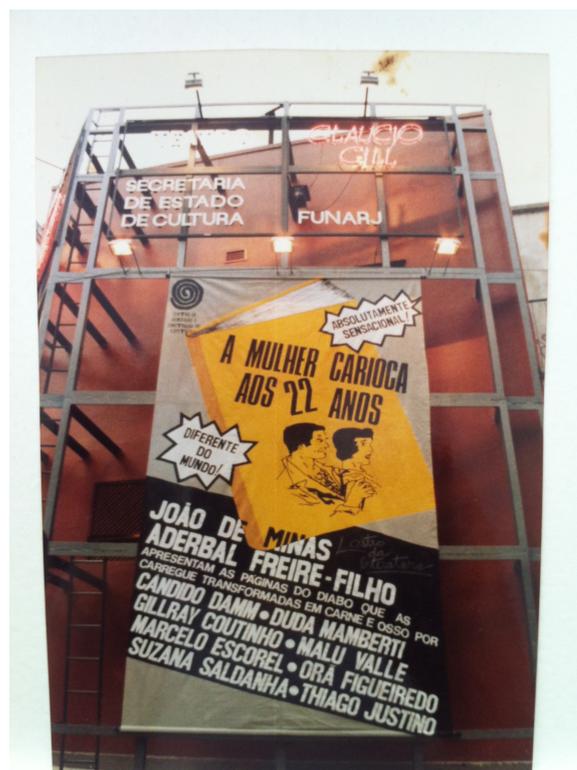
Doutor em Comunicação pela ECO/UFRJ, Maurício Lissovsky, presença fundamental no trabalho, pois além de contextualizar amplamente a história que iríamos contar, seguiu pessoalmente as pistas que tínhamos viajando para Minas Gerais e trazendo fitas gravadas com muito que se levantou sobre esse especial autor, o João de Minas.

A equipe do espetáculo se completou com os seguintes artistas e técnicos: na assistência de figurinos, Marcia Disitzer e Alexandre Ferreira; na execução de adereços, José Maçaira; na programação visual, André Villas Boas; na divulgação, Ivone Kassu; na administração do Centro, Beatriz Penna; e na direção de produção, José Carlos Simões.

ILUSTRACÃO 1



ILUSTRACÃO 2



Teatro Gláucio Gill antes e depois. Arquivo pessoal.

ILUSTRAÇÃO 3

A MULHER CARIOCA AOS 22 ANOS

ROMANCE SEXUAL E SOCIOLOGICO DE JOÃO DE MINAS

'A MULHER CARIOCA AOS 22 ANOS', PRIMEIRO ESPETÁCULO DO CENTRO DE DEMOLIÇÃO E CONSTRUÇÃO, É DEDICADO A LUIZ ANTÔNIO BARCOS E REALIZADO PELOS SEGUINTE ARTISTAS E TÉCNICOS:

Atrizes e Atores	CANDIDO DAMM DUDA MAMBERTI GILLRAY COUTINHO MALU VALLE MARCELO ESCOREL ORÁ FIGUEIREDO SUZANA SALDANHA THIAGO JUSTINO
Cenógrafo Figurista Assistentes de Figurinos	JOSÉ DIAS BIZA VIANA MARCIA DISITZER ALEXANDRE FERREIRA JOSÉ MAÇAIRA
Execução de Adereços	ANDRÉ VILLAS BOAS IVONE KASSU BEATRIZ PENNA JOSÉ CARLOS SIMÕES
Programador Visual Divulgadora Administradora do Centro Diretor de Produção	ROSSELA TERRANOVA UBIRAJARA CABRAL MAURÍCIO LISSOVSKI MARCOS VOGEL ADERBAL FREIRE-FILHO



O CENTRO DE DEMOLIÇÃO E CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO AGRADECE
AO GOVERNADOR MOREIRA FRANCO
A SECRETÁRIA ASPASIA CAMARGO
AO PRESIDENTE DA FUNARJ RODRIGO FARIAS LIMA
AO SUPERINTENDENTE DOS TEATROS ROGERIO FRÖES
E AOS ARQUITETOS, ENGENHEIROS, TÉCNICOS E OPERÁRIOS RESPONSÁVEIS
PELAS OBRAS NO TEATRO GLAUCIO GILL,
PELA SENSIBILIDADE PARA ENTENDER UM PROJETO DE TRANSFORMAÇÃO E A
CORAGEM PARA APOIÁ-LO; PELA DEMONSTRAÇÃO DE QUE É PRECISO ROMPER COM
OS VELHOS E VICIADOS ESQUEMAS DE RELAÇÃO ENTRE O ESTADO E A CULTURA;
PELA OBSTINAÇÃO EM FAZER AS OBRAS DE RECONSTRUÇÃO DO TEATRO; PELA
DEFESA DO PROJETO DE REFORMA ADEQUADO; PELA DEDICAÇÃO E COMPETÊNCIA
COM QUE AS OBRAS FORAM REALIZADAS.

Ficha Técnica completa em página de *A Máquina de Pensar*.11/1990.

O romance, jogado todo em cena, apenas suprimindo dele o que foi considerado desnecessário, resultou em um espetáculo de quatro horas e quarenta minutos de duração (sem contar os três intervalos), sem camareiro, sem operador de luz ou som, sem contrarregra, onde os oito atores eram os donos do palco. Representavam os oitenta personagens, com a especificidade de que todos os atores se revezavam nessa feitura, independente do sexo ou idade das personagens. Em uma cena um ator era Angélica, a crédula mulher carioca do título,

e na seguinte, o mesmo ator já era o pai de Angélica. Na próxima cena, esse ator já representava a mãe de Angélica, e assim por diante.

Os atores também se revezavam na operação da luz, cuja mesa ficava em cena, em uma das laterais do palco.

Depois que o espetáculo iniciava, os atores permaneciam todos em cena o tempo todo; ou literalmente, fazendo um dos personagens do romance, ou trocando de figurino em uma das araras de roupas, estas também à vista, ou simplesmente sentados em cadeiras nas laterais do palco, assistindo a cena e aguardando a vez de atuar. Não havia coxia. Tudo acontecia às vistas do expectador. Como diz o outro mestre do teatro brasileiro, Amir Haddad, “magia sem mistério”.

Os mesmos atores também eram os músicos, formando uma banda de piano, violão, flauta e percussão, tocando valsa ou chorinho, fosse num entreato ou mesmo durante uma cena.

Outra especificidade desse espetáculo era a maneira com que os atores se relacionavam com a plateia. Os textos eram narrados diretamente aos espectadores, não só na direção deles mas diretamente aos olhos do espectador. Como um diálogo do ator com aquele espectador para quem o ator olhasse durante a cena.

O ator Orã Figueiredo, em entrevista feita para este trabalho, declara sobre Freire-Filho:

(...) A sensibilidade dele em achar atores que entendiam essa linguagem. Eu, por exemplo, me sinto assim como a mão na luva. Eu me achei com essa linguagem que foi desenvolvida na *Mulher Carioca*. Desenvolvi um trabalho pessoal a partir disso. (...) Sou muito grato a essa pesquisa. Uma linguagem é um aparelhamento do ator.

E o ator Gillray Coutinho na mesma ocasião, completa: “Para o ator era um puta trabalho, meses, um exercício de criação de personagens o tempo todo, muitos personagens numa cena só. Difícil.”

Para Peter Brook “o trabalho no teatro é o de buscar uma realidade que o ultrapasse” (2011:57). Cristina Maria Flores Ribas durante entrevista para este trabalho, ratificou: “Para mim o Aderbal é mais do que um inovador, é alguém que força a própria arte a se distender. O que ele fez foi desafiar os limites do teatro.”

ILUSTRAÇÃO 4

Foto de Frida Richter. Despedida das poltronas. De baixo para cima, da esquerda para a direita: Aderbal, Suzana, José Carlos, Gillray, Cândido, Alexandre, Escorel, Thiago, Malu, Vogel e Duda.

A edição extra de novembro de 1990 de *A Máquina de Pensar* anunciava: Poucos dias antes do começo das obras, à meia-noite de uma sexta-feira, fizemos um concerto para piano (o nosso saudoso e querido Luiz Antonio Barcos!) e andaimes. Com texto de Adorno, ligeiramente esculhambado por mim, os mesmos atores que agora representam *A Mulher Carioca aos 22 Anos* despediam-se das velhas poltronas amontoadas na velha plateia e exortavam os fantasmas dos personagens que maravilhosos atrizes e atores representaram aqui a que, mesmo saindo os velhos trastes continuassem impregnando estas paredes. Aderbal Freire-Filho.

4 VIAGENS E ESTAÇÕES: O narrativo e o dramático

“- Olha, Angélica: eu, eu... aqui o seu pai, eu nunca fui um santo. Você costuma dizer que o seu pai é o homem mais puro do mundo. Sim, minha filha, sei do seu incomparável amor filial. Mas eu nunca dei para santo. Isso, Deus me livre! E o bom homem aprofundou-se, com o dedo duro para frente: - Não há talvez ser humano algum alfabetizado que possa confessar a sua vida diante... diante... já não digo de Deus, mas... do Código Penal. Todos temos as nossas culpas. Todos!”

João de Minas

Neste capítulo podemos desenvolver o que seja o cerne do teatro de Aderbal, o épico ou narrativo, e o dramático, e entender porque Aderbal precisou procurar a possibilidade da poética cênica a partir de um texto literário:

Passamos por todas as experiências dramatúrgicas e chegamos ao teatro ilimitado. Olho para o teatro ilimitado pelo aspecto que me levou até ele: o teatro que hoje faz a síntese da dialética brechtiana, isto é, que encontra o equilíbrio perfeito entre narrativo e dramático. É minha obsessão. Quando faço um romance sem adaptação – o que chamei de romance-em-cena: *A mulher carioca*, *O que diz Molero* e *O púcaro búlgaro* – não faço qualquer adaptação literária (de narrativa a drama), o que me obriga à construção de uma dramaturgia na cena, a uma profundíssima adaptação cênica desses romances originais. Um ponto de partida é pedir aos atores que atuem em primeira pessoa, mesmo falando em terceira pessoa. Ou seja: usando originalmente o texto narrativo, dou a ele uma forma dramática.¹¹

Pode parecer, visto depois de vinte e cinco anos do primeiro *romance-em-cena*, que essa ideia seria óbvia e natural, mas no início do século XX:

Em 1905 Craig já avistava “o teatro do futuro” e colocou sua ideia nos seguintes termos:

(...) Eis os elementos com os quais o artista do teatro do futuro comporá as suas obras primas: com o movimento, o cenário, a voz. Não é simples? Entendo por movimento o gesto e a dança, que são a prosa e a poesia do movimento. Entendo por cenário tudo que se vê, isto é, os figurinos, a iluminação e os cenários propriamente ditos. Entendo por voz, as palavras ditas ou cantadas em oposição às palavras escritas; e as palavras para

¹¹ IN: SBAT. Explosão Poética do Palco – O teatro para todos os autores.

serem lidas e as palavras escritas para serem faladas são de duas ordens inteiramente distintas. (Apud GARCIA, Gabriel, 2008)¹²

Aqui deste século XXI, Cristina Maria Flores Ribas¹³, expectadora de *A Mulher Carioca aos 22 Anos* por doze vezes, afirma:

Quando Aderbal propõe a entrada do épico dentro de um espaço que é, por excelência, do drama, ele está desafiando o ator a ser mais do que um ator que interpreta um personagem, a ser também um ator narrador.

Ainda contrariando Craig e suas previsões lembramos o passado distante, a origem do teatro, os gregos para os quais não havia distinção entre palavra e ação. Palavra para os gregos era igual a ação.

O romance de João de Minas foi trabalhado de maneira poética. Para isso, o romance foi tratado como a imagem de um trem, parado ou em movimento. Às partes onde havia diálogos, nomeou-se *Estação*, “está ação”, “há ação”, o trem está na estação e ali algo acontece. Às partes narrativas, quando o romance descreve um personagem, descreve uma situação, nomeou-se *Viagem*, trem em movimento. Dessa maneira, o romance foi dividido em *Viagens* e *Estações*, subtraindo-se dele o que foi considerado sublitteratura, ou seja, partes que nada acrescentavam, ou faziam alguma digressão desnecessária ao entendimento da história.

Dessa maneira, em *Viagens* e *Estações*, caminhou o romance na direção do *romance-em-cena*, durante os dezoito meses de ensaio, da primeira leitura em 20 de maio de 1989 até 10 de novembro de 1990, quando o romance foi finalmente posto em cena.

É o próprio Freire-Filho quem declara essa outra característica do trabalho, seu peculiar tempo dedicado à pesquisa e à criação teatral:

“Un año y medio de ensayos, el período más largo para preparar un espectáculo en toda mi vida de diretor de teatro, que empezó a principios de los años 70.” (2010:215).

É preciso registrar que o romance com o qual se trabalhava era o livro de João de Minas, transformado em 98 páginas totalmente datilografadas pelo próprio Aderbal. Quem conheceu o apreço de Aderbal pelo seu achado, pode facilmente

¹² IN: Palavra, Imagem, Narração: A questão do teatro contemporâneo.

¹³ Doutora em Filosofia e Professora da Especialização em Arte e Filosofia, PUC/RJ.

imaginar que para ele seria muito difícil ver sua raridade dobrada dentro de uma máquina de xerox. Assim, podemos dizer que houve uma poética terceira edição de *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, bem antes da oficial editada pela Dantes em 1999, distribuída para poucos, e datilografada pelo seu descobridor, esse arqueólogo de novos autores.

Divisão feita, o romance resultou em 35 *Estações* e 20 *Viagens*.

O espetáculo, o *romance-em-cena* propriamente dito, iniciava com uma pequena *Viagem* que dizia: “Angélica tinha dezoito anos”. A atriz que, cruzando a boca de cena parava no meio do palco e dizia a tal frase, era eu!

É necessário esclarecer que essa divisão do romance em *Viagens* e *Estações* aconteceu ao longo de várias leituras e estudos do texto, e que nem sempre alguma descrição de personagem fazia parte de uma *Viagem*, mas sim de uma *Estação*. A decisão de nomear partes do romance em um ou outro dependia da visão teatral com que o diretor ia descobrindo novas possibilidades do *romance-em-cena*, enquanto estimulava seus atores na complexa criação das personagens.

“Eu sou contra a autoridade do diretor na comunidade de criadores de um espetáculo de teatro, assim como sou contra toda a autoridade. Mas isso não significa que o diretor deva recusar as tarefas do seu ofício.” (1987:37)

Os atores tinham, sob a batuta do maestro Freire-Filho, corroborado pela sua postura revelada no texto acima, uma imensa liberdade de expansão na criação.

O ator criava seus personagens com a liberdade de falar ora como narrador da história (épico), ora como o próprio personagem (dramático), podendo ainda por meio de uma única palavra fazer a transposição de um a outro; é como se houvesse uma régua para a interpretação, onde o ponto de partida fosse o próprio João de Minas, e o ponto de chegada fosse o personagem.

Um texto narrado em terceira pessoa poderia ser dito pelo ator em primeira pessoa e pronto, aquela narração transformava-se em ação. Aquela narração se tornava o próprio drama. Como na cena abaixo, onde o ator Cândido Damm faz a Angélica, dizendo em primeira pessoa o texto que está na legenda da Ilustração 5:

ILUSTRAÇÃO 5

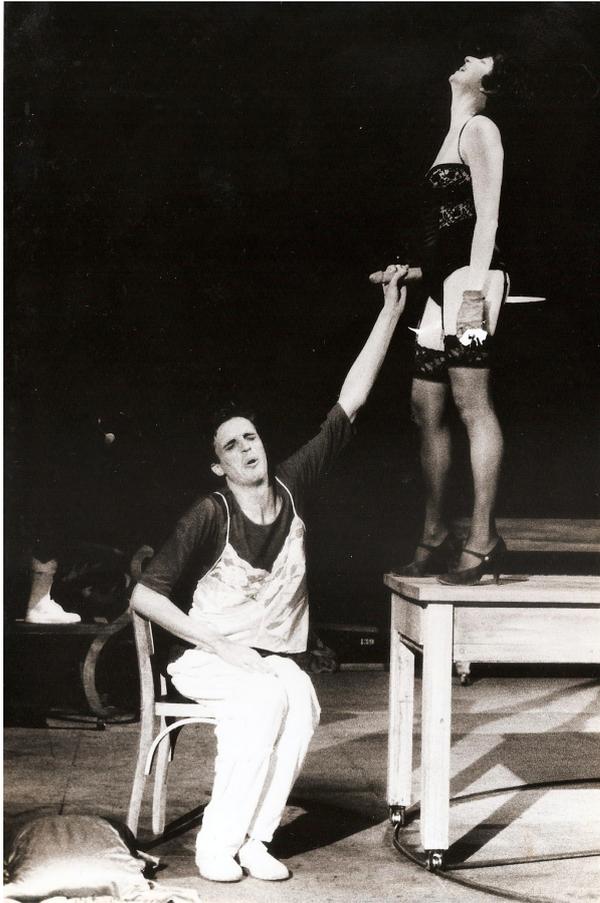


Foto de Claudia Ribeiro. Cândido Damm /Angélica e Malu Valle/Claudia Bill.

“Angélica, devagarinho, sentindo uma água ancestral na boca, um apetite hereditário de devassidão, pegou religiosamente no falo científico. O bruto parecia do legítimo, e latejava, estava quente e convidativo.”

Voltando ao texto de *A Mulher Carioca*, a tal “poética” terceira edição com a qual a autora desta pesquisa trabalhou durante os dezoito meses de ensaios e criação do *romance-em-cena*, podemos observar orientações dadas pela direção, tais como *Viagens* – cenas estáticas, e *Estações* – cenas dinâmicas. É preciso esclarecer que essas definições eram nortes que iam surgindo para a criação do trabalho. A fim de esclarecer tais orientações, transcrevemos abaixo algumas anotações nas páginas do texto e as respectivas datas em que foram feitas.

- a) Ensaio de 19/6/1989, quase um mês após à primeira leitura
- O narrador tem que estar contaminado pelo personagem sobre o qual fala;

Essa orientação de Aderbal indicava que a narração não deveria ser feita de uma maneira neutra, asséptica, mas sim pelo próprio personagem que a narrava, seguindo a orientação da régua, assinalada anteriormente.

- O físico é sempre do personagem;

A mesma orientação. Não havia necessidade de “secar” a personagem. A personagem era sempre soberana. O ator não se despia da personagem em momento nenhum, ratificando aqui que, vestido sempre da personagem o ator poderia estar mais ou menos contaminado pelo autor.

- Cada personagem é uma parte de João de Minas;

Essa orientação ratifica o estilo que estava sendo criado. Tudo partia do autor, do pensamento crítico do autor, desse modo, não havia em cena atores com pensamentos que não fossem contaminados pela visão do João de Minas, relembrando o modelo da régua: mais João de Minas ou mais personagem, mas sempre com o espírito crítico do autor em questão.

- Dar às personagens quando narram, a inteligência de João de Minas, e quando falam,

têm a inteligência delas;

Aqui é possível perceber o andamento da criação. É como se essa nota fosse de alguma maneira um resumo das notas assinaladas acima. A “inteligência” das personagens era sempre contaminada pela inteligência de João de Minas. O referido modelo da régua partia da “inteligência” das personagens, personagens essas totalmente imbuídas da visão do autor, e tinha como ponto de chegada a “inteligência” do autor, ou seja, a visão ácida de João de Minas.

- A personagem quando fala, fala de forma exagerada conforme João de Minas a vê;

A fidelidade ao estilo de João de Minas era o grande norte de Aderbal.

b) Ensaio de 26/6/1989

- O narrador não pode sair da personagem;

O personagem é feito de vários tipos, por isso é um tipo social; se for feito por um só tipo, é psicológico.

c) Ensaio de 10/7/1989

- Dados sociológicos: viagens

- Dados psicológicos: estações

d) Ensaio de 25/7/1989

- Malu: cortar o tom narrativo clássico;

Em entrevista para esta pesquisa, Freire-Filho esclarece a questão com a seguinte dissertação:

Diziam que Artaud era contra a palavra. Eu acho que Artaud era contra a palavra literalizada, que eu vejo muitos atores fazendo isso mesmo em peças de vanguarda; literalizando as palavras como se fossem declamadores do século XIX. Eu acho que isso é que devia irritar o louco do Artaud.

e) Ensaio de 27/11/1989

- O personagem quando fala de si está tirando a máscara. Quem a tira é João de Minas.

ILUSTRAÇÃO 6

Foto de Pedro Carvalho. Malu Valle/Anica.

“Quem seria essa amante shakesperianamente trágica?”

5

O ROMANCE-EM-CENA: A mulher carioca aos 22 anos

“Angélica? Era uma coitada, uma romântica, uma boba. Era o tipo da mulher carioca aos 22 anos, uma trouxa! Honesta, pura, acreditando no amor, quando o amor morreu...”

João de

Minas

A Mulher Carioca aos 22 Anos estreou em 10 de novembro de 1990, marcando a reabertura do Teatro Gláucio Gill, em Copacabana, com quatro atos, que somavam quatro horas e quarenta minutos de duração. Incluindo os três intervalos, o espetáculo iniciava às 18:30h e terminava às 23:50h. A temporada de quinta a domingo se dava de uma maneira diferente do normal, outra especificidade do espetáculo. Sábados e domingos o público podia assistir ao espetáculo completo, ou, quem não desejasse a jornada inteira, poderia assistir às quinta os dois primeiros atos, e às sextas os dois últimos atos.

Os oito atores se revezavam nos oitenta personagens para contar a história de Angélica.

Naquele sábado, dez de novembro de 1990, o crítico Macksen Luiz escrevia em matéria de capa do Caderno B do Jornal do Brasil:

Hoje, às 23 horas, quando os espectadores estiverem aplaudindo a cena final de *A mulher carioca aos 22 anos*, no reformado Teatro Gláucio Gill, uma curiosidade estará satisfeita: quem foi João de Minas? O romance *A mulher carioca aos 22 anos*, escrito em 1931 por esse temperamento criativo de traços um tanto extravagantes, chega ao teatro pelas mãos de Aderbal Freire-Filho (ex-Aderbal Jr) que empreendeu verdadeira arqueologia literária para restabelecer “a relação do teatro com a palavra, restabelecendo um vínculo inseparável que está sendo recusado”. (...) Não há uma adaptação, mas fidelidade ao que se lê em pouco mais de 100 páginas desse “romance sexual”, cuja edição original da Marisa, em 1934, trazia a recomendação de “proibido para senhoras”.

Em um teatro Gláucio Gill reconstruído, na presença dos principais críticos de teatro da época, de uma plateia curiosa, Freire-Filho apresentou, com seus atores e

sua equipe, uma nova linguagem teatral, como anunciaria poucos dias depois o crítico Marcos Ribas de Farias: “O romance posto em cena e não tornado peça”.¹⁴

ILUSTRAÇÃO 7

A MULHER CARIOCA AOS 22 ANOS Texto de João de Minas. Direção de Aderbal Freire Fº Com Cândido Damm, Duda Mamberti, Gillray Coutinho, Malu Valle e outros. *Teatro Gláucio Gill*, Pça. Cardeal Arco Verde, s/nº (237-7003) 5ª, às 21h (1ª parte); 6ª, às 21h (2ª parte); e sáb. e dom., às 18h30. Ingressos a Cr\$ 1.500

Cademo B, JB, 10/11/90, p.07.

As críticas dos principais jornais da época estão nos Anexos.

Abaixo, alguns títulos das mesmas:

“*Ousadia e aventura, com muito humor*”.

Marcos Ribas de Faria, *Tribuna da Imprensa*

“*Cinco horas de carioquice*”.

Lionel Fischer, *Última Hora*

“*Um sopro de alegria no palco*”.

Barbara Heliadora, *O Globo*

“*Mulher de muitas palavras*”.

Maksen Luiz, *Jornal do Brasil*

A primeira temporada se estendeu até o dia 22 de dezembro de 1990.

Em fevereiro de 1991 o espetáculo voltou a ocupar o Teatro Gláucio Gill, mais compacta, com três horas de duração. Essa diminuição pretendia atender às queixas sobre a longa duração, mas ainda assim, havia quem tivesse reclamado do corte de cenas.

¹⁴ Teatro/Crítica. *O Globo*.

Em maio, o espetáculo ocupou as ruas do Rio de Janeiro, dentro do projeto Cenas Cariocas, da Rio Arte, então com seu menor formato, contando a saga de Angélica em apenas vinte e sete minutos.

Na entrevista realizada para esta pesquisa, Freire-Filho resume esse desejo que tanto o moveu e que resultou nesse estilo teatral:

Eu quis mostrar um teatro, e que o teatro podia tudo; como fiz *A Mulher Carioca* para mostrar que o teatro pode tudo. Era um debate que havia entre a palavra e a imagem, como se eles fossem opositores. Eu queria mostrar que um teatro de muitas palavras podia ter muitas imagens.

Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre o que hoje o movia, entre tantas respostas existencialistas e poéticas, uma destaca aqui: “Ser ator me move.”

A Mulher Carioca produziu muitos seguidores, e até hoje, incentiva estudos sobre o narrativo e o dramático, como descreve Adriana Gonçalves Maia¹⁵:

Ao longo dos meus trinta anos dedicados ao ofício teatral, a teatralização de obras literárias não dramáticas é parte considerável do meu currículo como atriz, produtora e diretora de teatro. Quando participei do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, grupo que é referência quando se fala sobre encenação de prosa literária, tive a oportunidade de travar contato estreito com essa forma de trabalhar a cena teatral. (2012:5)

Esse estudo atinge não só pessoas que tiveram uma ligação artística direta com o seu criador, como também inspira e instiga outros artistas e intelectuais:

Não é mais a dramaturgia que oferece possibilidades à linguagem cênica, mas o teatro que instala sua teatralidade e demanda a incorporação de seus princípios à escrita. Porquanto o encenador assume a autoria da obra, aproxima-se e assume o ofício da dramaturgia, em casos em que ele opera a escrita cênica.¹⁶

Hoje, 25 anos depois, *A Mulher Carioca aos 22 anos* confirma seu lugar de destaque no panorama do teatro brasileiro, não só por ter sido o objeto inspirador de uma nova linguagem teatral, o *romance-em-cena*, mas também por ter alavancado a reconstrução do Teatro Gláucio Gill, que se tornou um foco de pensamento e criação teatral. Esse edifício dramático em Copacabana, o Teatro

¹⁵ Professora Doutora Adriana Gonçalves Maia

¹⁶ Juarez Guimarães Dias – Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, dramaturgo, diretor e integrante da Cia. Pierrot Lunar.

Gláucio Gill, abrigou, por quatro anos, a sede do *Centro de Demolição e Construção do Espetáculo*, grupo criado em torno de Freire-Filho, e que também se deu a partir da união com os atores de *A Mulher Carioca*.

O registro da peça, gravado¹⁷ em Super VHS pelo cineasta brasileiro, Miguel Przwodovski fez parte da programação da *Mostra de Teatro Brasileiro Filmado*, no *3º Encontro – Questão de Crítica de 2015*¹⁸, acompanhada do registro completo ou fragmentos de outras cinco peças: *Macunaíma*, do diretor Antunes Filho; *A bao a qu – um lance de dados*, da Cia dos Atores; *Apocalipse 1,11*, do Teatro da Vertigem; *Artaud!* de Rubens Corrêa; e fragmentos de *O Balcão*, de Victor Garcia, cuja importância na cena teatral brasileira ratifica mais uma vez a posição histórica de *A Mulher Carioca aos 22 Anos*.

Ilustração 8



Foto de Alexandre David da projeção da peça. 5/5/2015.
Marcelo Escorel/Asdrúbal e Orã Figueiredo/Angélica.

¹⁷ Gravação feita nos dias 21 e 22 de dezembro de 1990, no Teatro Gláucio Gill, Copacabana/RJ.

¹⁸ Evento bienal realizado pela equipe da revista eletrônica *Questão de Crítica*, 3ª. edição.

6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, através da memória impressa, procurei recuperar o impacto que teve a montagem na época, deixando um depoimento da importância que *A Mulher Carioca aos 22 Anos* teve, não só na minha formação artística e profissional, como seus reflexos na classe artística e intelectual; deixar registrado, através de novas entrevistas, os pensamentos do diretor Aderbal Freire-Filho, dos atores Gillray Coutinho e Orã Figueiredo, e de Cristina Maria Flores Ribas, especial espectadora pois assistiu à montagem por doze vezes, sobre o *romance-em-cena*, 25 anos depois.

O mergulho nessa memória só confirmou sua relevância e a conclusão de que a matéria é farta, merece especial atenção, e a continuidade da pesquisa poderá resultar em artigos e teses de suma importância para o resgate da cultura teatral brasileira.

Ainda como consideração final deste trabalho gostaria de lançar a seguinte questão: seria possível pensar, hoje, como realidade prática do teatro, oito atores e um diretor trabalharem durante 18 meses, sem salários, incentivados unicamente pela ideia de criar uma nova linguagem?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**; apresentação Aderbal Freire-Filho; tradução Fiama Pais Brandão, São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**; tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BROOK, Peter. **Avec Grotowski**; tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**; tradu o Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1994.
- CASTILLO, Rubén. **Aderbal Junior: conversas com diretores de teatro**. Rubén Castillo e Aderbal Junior. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**; tradu o Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2012. 24 ed.
- FREIRE-FILHO, Aderbal. **El sue o de um teatro ilimitado**. In: Osorio, Ramiro (org). Caminos teatrales 7. México: Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas. A. C., 2010. pp 203-223.
- MAIA, Adriana Gonçalves. **Narratividade, teatralidade e fazer teatral**. 2012. 226 f. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro, Pós-gradua o em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. 2012.
- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encena es**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- MINAS, João de. **A Mulher Carioca aos 22 anos**. Rio de Janeiro: Dantes; 1999. 3 ed.
- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**; colabora o Lorna Marshall; tradu o Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produ es Culturais, 1999.

Outras Referências

Carta Capital. Educa o. [internet]. **Silêncio Ensurdecedor** . [acesso em 26 de agosto de 2015]. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br>

Jornalismo Cultural – Teatro [internet]. **O Romance-em-cena de Aderbal Freire-Filho**. [acesso em 1 de março de 2015]. Disponível em: <http://www.jornalismocultural.com.br>

Scribd. [internet]. **A Palavra Encenada**. [acesso em 27 de agosto de 2015]. Disponível em: <http://www.scribd.com>

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT [internet]. **Explosão Poética do Palco – o teatro para todos os autores**. [acesso em 8 de março de 2015]. Disponível em: <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br>

Ensaio Críticos Blogspot – [internet] . **Palavra, imagem, narração: A questão do teatro contemporâneo**. [acesso em 8 de março de 2015]. Disponível em: <http://ensaioscriticos.blogspot.com.br/2008/07/palavra-imagem-narrao-questo-do-teatro.html>

Jornais

CANCLINI, Néstor García. **Segundo Caderno**. *O Globo*, RJ, 14/4/2015.

FARIA, Marcos Ribas. **Teatro/Crítica**. *O Globo*, RJ, 11/1990.

FISCHER, Lionel. **Crítica/Teatro**. *UH Revista. Última Hora*, RJ, 21/11/1990.

LUIZ, Macksen. **Caderno B**, *Jornal do Brasil*, RJ, 10/11/1990.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	16
Figura 2.....	16
Figura 3.....	17
Figura 4.....	19
Figura 5.....	23
Figura 6.....	25
Figura 7.....	27
Figura 8.....	29

ANEXOS

ANEXO 1

Rio de Janeiro — Sábado, 10 de novembro de 1990

JORNAL DO BRASIL

NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

Como vive Orlando Orfei, o famoso domador de leões. Página 10

Os melhores fabricantes e as melhores mesas de Nova Frisburgo. Pág. 5

Como foi a estréia no novo show de Gal Costa. Página 10

B

Fúria verbal de João de Minas

Romance de autor esquecido estréia hoje no novo Teatro Glauco Gill

MACKSEN LUIZ

HOJE, às 23 horas, quando os espectadores estiverem aplaudindo a cena final de *A mulher carioca aos 22 anos*, no reformado Teatro Glauco Gill, uma curiosidade estará satisfeita: quem foi João de Minas? O romance *A mulher carioca aos 22 anos*, escrito em 1931 por esse temperamento criativo de traços um tanto extravagantes, chega ao teatro pelas mãos de Aderbal Freire-Filho (ex-Aderbal Jr.) que empreendeu verdadeira arqueologia literária para restabelecer "a relação do teatro com a palavra, questionando um vínculo inseparável que está sendo recusado". A montagem de Aderbal tem a duração de quatro horas (a encenação continua, aos sábados e domingos, começa às 18h e deve se estender por mais uma hora, em consequência dos intervalos) e reproduz, rigorosamente, a narrativa do romance. Não há uma adaptação, mas fidelidade ao que se lê em pouco mais de 100 páginas desse "romance sexual", cuja edição original da Marisa, em 1934, trazia a recomendação de "proibido para senhoras".

O próprio João de Minas — seu verdadeiro nome era Ariosto Palombo — é que conta que *A mulher carioca aos 22 anos* nasceu por sugestão do acadêmico João Ribeiro na crítica do *JORNAL DO BRASIL* sobre o seu livro de estréia *Jantar de um defunto*, em 1929. "João Ribeiro, escreve João de Minas no prefácio da *mulher*

carioca aos 22 anos, admitindo a minha "prodigiosa imaginação", achava que eu aplicava mal essa "imaginação", não a queimando nas luxúrias de um romance..." E dentro do "campo do analfabetismo nacional", João de Minas decidiu fazer "nestas páginas, com o escândalo de hoje, aquilo que daqui a talvez 20 anos os escritores farão com a maior naturalidade. A minha maneira de escrever, hoje essa maneira escandalosa, amanhã será uma modalidade vulgar."

A mulher carioca aos 22 anos não deixa de ser um romance espantoso, passados quase 60 anos da primeira edição. A história da ingênua Angélica é contada quase como um folhetim que pode ser confundido com as publicações populares que apelam à vulgaridade. Cercada de todo tipo de hipocrisia e venalidade, a crédula Angélica descobre que a moralidade é mercadoria de uso externo na vida brasileira. Impiedoso com as instituições, sobra muito pouco de pé. A imprensa é transformada num depósito de chantagem e de tráfico de influência. Não é sem motivo que o jornal descrito no romance ganha o nome de *A Honra Nacional*. Os políticos também são alvo das ironias indignadas de João de Minas.

"Este livro, escreve ele, é uma ponte entre a República velha e a nova. Nesse sentido, é o único. Este romance romancia (sic), mudando os nomes dos bois, os últimos tempos da República do PRP. E passa para os primeiros tempos da República nova, ao redor de um moço bonito que acaba interventor de Alagoas." Nada mais premonitório.

O interesse de Aderbal pelo romance se vincula muito mais à possibilidade de explorar "a carga furiosa de palavras", do que a semelhança com o diálogo (e eventualmente o universo) de reformado, com sala Yan Michalski, sala de ensaios, camarins bem equipados e biblioteca (banco de peccas teatrais brasileiras). E inicia o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo que importará grupos internacionais já nessa temporada, funcionando como possibilidade de aglutinar ideias sobre a prática do teatro. Aderbal resumiu em recente artigo a sua perspectiva na criação teatral, que de certa maneira é a base de ação do centro. "Admiro muitos dos construtores do teatro contemporâneo, acompanho de perto algumas correntes, mas não devo filiação ortodoxa a qualquer dos ramos da árvore que se planta agora. Estou mais interessado, porque quero trabalhar com as forças da incompatibilidade, que são as forças que vão criar a nova definição." E João de Minas é, sem dúvida, uma força da incompatibilidade.

reprodução

reprodução

O autor João de Minas

reprodução

Capa da edição original (1934)

Os atores interpretam os 80 personagens do romance *A mulher carioca aos 22 anos*

reprodução

Matéria da Estréia, 10/11/1990. Macksen Luiz. Caderno B. O Globo.

ANEXO 2

2º DIA, RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 16/2/91

FIQUE DE OLHO

Hoje

O espetáculo **A Mulher Carioca aos 22 Anos** volta hoje ao palco do Teatro Gláucio Gil. A peça é um espetáculo único. Pela primeira vez um romance é levado à cena, sem nenhuma adaptação. Ao mesmo tempo, este romance é puro teatro. **A Mulher Carioca aos 22 Anos** faz parte da coleção que seu autor, o escritor João de Minas, chamou *Revolução Sexual Brasileira*.

Escrito e publicado na década de 30, o livro conta a história de uma jovem carioca pura e inocente cercada pelo mar de pulhas brasileiros. Com um humor delirante, retrata a cidade e a formação da "melhor" sociedade brasileira. João de Minas foi advogado, escritor, aventureiro, jornalista, publicitário e terminou seus dias como chefe supremo de uma religião que ele mesmo criou.

O espetáculo entrou na lista dos 10 melhores apresentados no Rio e em São Paulo no ano passado. A direção é de Aderbal Freire Filho. A temporada que começa hoje só termina no dia 21 de



Divulgação

A Mulher Carioca aos 22 Anos, do escritor João de Minas, volta ao palco do Teatro Gláucio Gil

abril. Esta é a sua segunda encenação no Rio. A cenografia é de José Dias. Biza Vianna é a responsável pelos figurinos. O elenco é formado por oito atores e atrizes. A duração da peça foi reduzida. E **A Mulher Carioca aos 22 Anos** pode ser vista de quinta a sábado às 20h30 e, aos domingos, às 19h. O ingresso custa Cr\$ 1 mil e 500. O Teatro Gláucio Gil fica na Praça Cardeal Arcoverde, Copacabana.

Matéria sobre a estreia da segunda temporada. 16/02/1991. O Dia.

ANEXO 4



Capa Cult Rio. Novembro/1990

ANEXO 5



Convite para a reinauguração do Teatro Gláucio Gill.

ANEXO 6

CRÍTICA/TEATRO

Cinco horas de carioquice

LIONEL FISCHER

De autoria de João de Minas — jornalista, publicitário, escritor e fundador de uma religião —, o romance *A mulher carioca aos 22 anos*, escrito nos anos 30, foi a obra escolhida pelo diretor Aderbal Freire-Filho (ex-Aderbal Júnior) para reinaugurar o Teatro Gláucio Gil, fechado há vários anos. Primeira produção do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, a montagem não é uma adaptação do livro, mas sua transposição quase que literal para o palco, o que explica as cinco horas de duração do espetáculo (aí incluindo-se os três intervalos).

Um dos mais talentosos encenadores brasileiros — Apareceu a Margarida, A morte de Danton e O vôo dos pássaros selvagens, entre muitos outros espetáculos de sucesso —, Aderbal Freire-Filho sempre pautou seu trabalho no sentido de não se tornar um parasita de suas próprias conquistas, jamais abdicando de encarar o exercício teatral como uma inesgotável fonte de pesquisa. Após passar os últimos anos dirigindo espetáculos na Argentina, Uruguai e Holanda, Aderbal volta a trabalhar no Rio, e seu regresso merece ser saudado com entusiasmo, cabendo registrar, igualmente, que o Teatro Gláucio Gil só foi reativado graças ao inconformismo do diretor ante a aparentemente irremediável perda de um dos mais importantes espaços cênicos da cidade. Por outro lado, tanto o retorno de Aderbal quanto a reabertura do Gláucio Gil correm o risco de não serem prestigiados como deveriam, pois além do teatro ter sido reformado segundo critérios discutíveis — a platéia superior foi abolida e todas as poltronas substituídas por arquibancadas, que, embora acolchoadas, impõem razoáveis sofrimentos à coluna —, o espetáculo possui um tempo de duração proibitivo, ainda que os espectadores pudessem assisti-lo estendidos em confortáveis divãs.

A mulher carioca aos 22 anos é uma obra devastadora, que satiriza de forma impiedosa o comércio, a justiça, a política, a imprensa e, sobretudo, aquilo que se costuma chamar de valores morais. Tendo como principais personagens a jovem Angélica, seu pai (Anfrísio) e sua mãe (Ana), o livro atravessa três décadas demolindo os mais sagrados pilares de nossa sociedade. Um fantástico criador de tipos — cerca de 80 —, João de Minas impõe à narrativa um ritmo eletrizante, fragmentado, como um roteiro cinematográfico. Transposta para o palco, esse tipo de construção se revela igualmente eficiente, embora o diretor pudesse ter suprimido algumas passagens narradas e que em seguida são encenadas. Mas Aderbal conssegue — pelo menos até o momento em que os primeiros sintomas

de exaustão por parte da platéia começam a se tornar evidentes — manter intacto o charme e a contundência do romance, mediante a utilização de marcações tão divertidas quanto irreverentes.

Quanto ao elenco, totalmente identificado com as propostas criativas e hilariantes do diretor, o mínimo que se pode dizer é que apresenta um rendimento notável. Revezando-se nos 80 personagens, os atores evidenciam uma gama de recursos interpretativos incomum, sobretudo quando se leva em conta a juventude da maioria. Assim, destacar algum trabalho seria injusto. Entretanto — e por mais paradoxal que possa parecer — aqui serão cometidas não uma, mas duas injustiças, pois os desempenhos de Cândido Damm e Malu Valle merecem ser incluídos entre os melhores de uma temporada que vem se revelando pródiga em atuações inesquecíveis.

QUARTA-FEIRA, 21 DE NOVEMBRO, 1990 ■ 3

Crítica de Lionel Fischer. 21/11/1990. Última Hora.

ANEXO 7

Teatro/Critica

Marcos Ribas de Faria

Ousadia e aventura, com muito humor

Olhando com a devida atenção o histórico do diretor Aderbal Freire Filho, quando somente um Junior acompanhava seu nome, vamos ver que quase todos os seus melhores espetáculos, de uma forma ou de outra, representavam um desafio. Este desafio surgia como um mergulho na ousadia e na celebração apaixonada do espírito da aventura da criação, ainda que a partir de elementos muitas vezes de uma simplicidade cênica desconcertante. Não seria este um bom caminho para acompanhar sua instigante versão da *Morte de Danton*, de Buchner, ou sua requintada leitura da amorosa *Mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho, roteiro para uma *mise-en-scène* de impecável acabamento e absoluta compreensão do espaço no teatro? A nosso ver, é também o caso de seu *Gardel*, o ato teatral criado em cima de um tênue roteiro de Manuel Puig de ressonâncias com os dramalhões argentinos, filmes B e melodramas mexicanos.

Por isso, o melhor de Aderbal vem sempre quando consegue investir no processo de direção não apenas produzindo um ato teatral mas, no fundo, recriando um verdadeiro fato teatral. Se esta recriação será bem sucedida ou não, já é um outro problema, de importância, porém, bem menor: O teatro, para ele, vive, entre outras coisas, da infinita possibilidade da palavra, da magia do ator, da paixão de uma recusa ao facilmente esperado e mais tranquilamente consagrável. Errar, para Aderbal, não é uma questão fundamental. Para ele, a questão fundamental seria ousar.

A *mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas, sua recente reencursão aos palcos após quase três anos parado - e que marcou a reinauguração do Teatro Gláucio Gil (um acontecimento que, por si só, já justificaria a empreitada) - funciona exemplarmente para se tentar compreender a criação de Aderbal e o mundo do teatro segundo sua visão e sua ação. Na transposição rigorosamente literal do romance praticamente desconhecido de nossa literatura dos anos 30, assumindo a teatralização do absolutamente literário e, ao inverso, a literalização é absolutamente teatral. Aderbal, mais uma vez, preferiu o duvidoso ao certo, enfrentou o desafio, acionou sua ousadia e, com muito humor, mergulhou, de corpo inteiro, na aventura da criação. O resultado não poderia ser mais interessante, inclusive por seus inúmeros possíveis erros (cada olho é uma realidade, cada público, formado de inúmeros olhos, é uma série de realidades). E uma visão desse seu novo trabalho finca-se no obrigatório.

Sem ser o signo mais evidente, o espetáculo de quatro horas, e mais uma de intervalo (para muitos, nesta questão do tempo repousa a aventura do espetáculo, o que é enganoso mais do que ledor, pois não está na sua essência mas relacionado aos seus possíveis acessórios), perfeitamente, ao mesmo tempo, a arqueologia do romance de João de Minas e a arqueologia do teatro da época de João de Minas (na iluminação, isso se faz claro), nunca, porém tipificando-os ou estratificando-os. Não é uma leitura crítica tanto do romance (cujas virtudes e defeitos são exibidos da mesma

forma) quanto do modo de fazer e pensar teatro naquela época.

No discurso da realização de Aderbal, são precisos elementos de referência, pontos de aproximação para se compreender a direção e o seu resultado final. Na avalanche de palavras e ações (praticamente ininterruptas, contando com as idas-e-vindas das tramas), construídas por João de Minas, Aderbal pegou seu dado estável e sobre ele construiu sua encenação tendo poucos elementos cênicos (uma mesa, algumas cadeiras e poucos mais, que, durante a apresentação, com incrível simplicidade, transformaram-se em diversos outros elementos) e os oito atores, em sistema de rodízio, como os equivalentes à pena (não sabemos se a máquina de escrever) de João de Minas. Os personagens se desdobram, com fluência ou não e a clareza da história fica em segundo plano, sem com isso, esmaecer sua ironia ou empobrecer o interesse. Como se fossem várias histórias (ou tramas) convergindo para uma história (ou trama) principal, vê-se, cenicamente, *A mulher* como um mosaico cujas peças vão se encaixando à medida que a narrativa (e a narração) evolui. São blocos de cenas que, articulando-se entre si, têm, teatralmente, quase vida própria, formatando-se como sequências consubstanciadas e ciclos próprios que alimentam o ciclo geral que é o romance posto em cena (e não tornado peça).

A tudo isso, o espectador é dado a ver com inegável prazer. O humor do texto e da direção somam-se de modo bem harmo-

nioso ainda que se possa (e se deve) registrar uma certa repetição de soluções e um certo nivelamento das cores e matizes nas atuações dos atores, não só nos diversos personagens (todos fazem todos) mas no próprio João de Minas quando se apresentam como o narrador, tanto descrevendo uma situação ou ação, quanto antecipando as mesmas que, posteriormente, serão por eles interpretadas. Mas aqui volta o que falamos no início da crítica: o espírito do desafio, o embarque nas asas da ousadia, o não medo de errar. E ele erra. Desse erro, porém, surgem muitas das principais qualidades desta experiência. O jogo do seu teatro está claro. Cabe à plateia participar do mesmo, tendo *A mulher carioca aos 22 anos* como veículo. Tudo, então, se completa do mesmo modo que alguns atores conseguem driblar as armadilhas do nivelamento e da repetição de soluções (conferir Cândido Damna e Duda Mamertti) e se comunicar com muita empatia com o público, o riso ou a gargalhada, desenhados em cima de um exacerbado espírito farsesco (talvez, alimentando os citados nivelamento e repetição), surgindo com a maior naturalidade.

As quase cinco horas (o ideal é ver tudo em um mesmo dia como um verdadeiro espetáculo *floure*), contando o intervalo maior e os dois menores, estes, a nosso ver, dividindo internamente os dois grandes segmentos, a rigor desnecessários, não devem ser vistas como um empecilho. O espetáculo é muito mais rápido do que muitos que andam por aí, de pouco mais de uma hora (e até menos).



Crítica Marcos Ribas de Faria. 28.11.1999. Tribuna da Imprensa.

ANEXO 8

TEATRO/ 'A mulher carioca aos 22 anos' / Ricardo Serpa



A mulher carioca aos 22 anos, no Teatro Glauco Gill, revela um autor

Mulher de muitas palavras

MACKSEN LUIZ

A mulher carioca aos 22 anos, o romance que João de Minas escreveu há quase 60 anos, não pode deixar de ser visto como uma curiosidade literária. Há qualidades que transpõem o exotismo de um autor que em 1934 tratava o sexo como um simulacro de hipocrisia e que na sua obra literária incorporava gêneros tão estranhos à época (como a ficção científica). Mas *A mulher carioca aos 22 anos* está longe de ser um romance com uma estrutura narrativa impecável. Há rupturas na seqüência de situações, com personagens que desaparecem ou fatos que se atropelam, mas que no livro, se não se tornam desculpáveis (afinal, essas interrupções estão longe de ser uma opção estilística), pelo menos são toleradas pelo ritmo imposto pela leitura. A transposição para o teatro deste romance peculiar obedece ao seu formato original. Aderbal Freire-Filho preferiu não adaptá-lo, mantendo toda a trama como no original: a narração folhetinesca. Os diálogos são circunstanciais e toda a trama se desenvolve a partir dos fatos narrados. Como Aderbal praticamente não alterou o romance (há apenas pequenos cortes, quase imperceptíveis), o diretor fez uma escolha exclusiva sobre o caráter literário da obra.

O espetáculo de Aderbal é a apropriação teatral de um fato literário. Como a narrativa se mantém romance, a teatralidade surge pela leitura cênica em que as imagens não se desprendem da palavra. A fala está no centro da encenação e o caudaloso volume de palavras se torna, assim, a

essência do espetáculo. A chave para que o espectador entre no código da montagem é a farsa. Os atores interpretam, através do tom farsesco, a sua própria narração. Antecipam o que vai acontecer, vivem aquilo que anunciam, sem modificar, em nenhum momento, essa linha interpretativa.

Mas essa intervenção de Aderbal no material literário acaba por ser um tanto restritiva. *A mulher carioca aos 22 anos* adquire ritmo uniforme, sem alterações de intensidades dramáticas que diferenciem as cenas. A palavra ganha, sem dúvida, uma relevância sobre toda a construção teatral, adquirindo uma presença avassaladora no espetáculo, mas são quatro horas de duração e a mão única da encenação provoca inevitável entorpecimento narrativo. Por outro lado, o público desprende a sua atenção por não encontrar alternâncias dramáticas no palco. Aderbal Freire-Filho insiste nesta linha, ao ponto de reduzir a iluminação a duas intensidades de luz, o que acentua ainda mais o monocórdio.

Como o romance *A mulher carioca aos 22 anos* tem uma estrutura anárquica e desordenada (é mais imaginativo e delirante quando a trama começa a se resolver), e o espetáculo não se constrói em escala, inexistem climas culminantes. A uniformização pela farsa — o rodízio de personagens (os oito atores interpretam 80 papéis) e a troca constante de figurinos — provoca ainda uma regularidade na interpretação. Dentro da linha de atuação, os atores compõem as situações, mais do que os personagens. Candido Damm mostra muita ironia ao narrar. Duda Mamberti explora com bons efeitos os personagens femininos. Gilray Coutinho tem figura clownesca. Malu Valle tira boas risadas da platéia com algumas entonações muito bem usadas. Marcelo Escorel e Thiago Justino estão menos à vontade do que Orá Figueredo e Suzana Saldanha que não estabelecem limites à exuberância.

A mulher carioca aos 22 anos talvez não amplie o romance de João de Minas com interferência dramática mais profunda. A obra desse autor tem valor histórico maior do que os seus méritos literários, mas a estranheza de seu universo (visão do Brasil absolutamente iconoclasta) é atraente. Aderbal Freire-Filho optou por valorizar a palavra, ainda que com isso possa ter enfraquecido outros aspectos do espetáculo (o caráter de *diversão*, por exemplo).

Crítica Macksen Luiz. 13/11/1990. Jornal do Brasil.

ANEXO 9

O GLOBO

Quinta-feira, 15 de novembro de 1990

TEATRO

■ A MULHER CARIÓCA DE 22 ANOS

BARBARA HELIODORA

Um sopro de alegria no palco

Foto de Antonio Nery

Depois de vários anos, é uma boa nova a reabertura do Teatro Glauco Gill. Para iniciar nova fase, estreou "A mulher carioca de 22 anos", transposição cênica do "romance sexual e sociológico" de João de Minas. O livro foi publicado em 1934, muito divertido e atraente mas, devemos reconhecer, um curioso porém desigual misto de crítica vitriólica à corrupção com um erotismo freqüentemente quase infantil, mesmo que muitas vezes hilário e, felizmente, jamais ponderoso ou teorizado. O quadro que João de Minas pinta é dolorosamente familiar porém, no caso, captado com uma pitoresca visão de humor que jamais perde de vista a denúncia cortante.

A proposta de Aderbal Freire-Filho, tudo indica que detonada pela memorável montagem de "Nicholas Nickleby" pela Royal Shakespeare Company, é a de colocar em cena a íntegra do breve romance, com a narrativa distribuída pelos vários atores, que executam as ações implícitas ou então primeiro as narram e depois repetem como ação. O resultado é um espetáculo de quatro horas de texto e mais uma de intervalos, que pode ser visto em duas sessões de duas horas e pouco (a primeira na quinta, a segunda na sexta) ou em cinco horas consecutivas (aos sábados e domingos), que tem a seu favor suficiente alegria e garra para criar uma espécie de jogo do qual a plateia se sente participante. Contra si o espetáculo tem a duração e certa desigualdade de rendimento, bem como toda uma série de repetições e alongamentos de situações perfeitamente podáveis; além disso, a nova



O elenco mantém gratificante homogeneidade e alterna os vários papéis

arquibancada não traz nada para a relação com o palco, a não ser um ângulo de visão desnecessariamente inclinado, mas traz grande diminuição de conforto em relação à antiga plateia do Glauco Gill.

Não há "adaptação" do romance: ele aparece tal como foi escrito e o trabalho do diretor, portanto, foi o de conceber a teatralização de uma narrativa. A opção, agora que está tudo pronto, revela-se acertada, mesmo que talvez fosse a mais difícil de sustentar, pois a escolha de um tom exacerbado e artificial paga o preço de certa limitação de possíveis variações de tom; mas nada talvez im-

pressiona tanto em "A mulher carioca..." do que a coerência de sua concepção cênica. A cenografia de José Dias é de perfeita eficiência e funcionalidade, enquanto que as rodas de bicicleta presas aos móveis para permitir sua movimentação são parte integrante do orgulho com que tudo proclama: "Olha, gente, nós somos uma produção pobre, tercelromundista e sem efeitos especiais (os próprios atores acendem e apagam as luzes), mas isso não quer dizer que nós não tenhamos imaginação ou não saibamos fazer teatro". Os figurinos de Biza Viana também entram nesse tom, com um ar de coisa arranjada, aproveitada, mas cenica-

mente válida e tudo isso casa direitinho com o tom e a intenção de João de Minas. A direção de Aderbal é imaginativa e gozadora, trazendo um sopro de alegria para nossos palcos de verão.

O elenco de "A mulher carioca..." tem, como qualquer outro, rendimentos desiguais, mas mantém gratificante homogeneidade na sustentação do tom dado pela direção. Como cada integrante desempenha vários papéis que, segundo a conveniência, também são desempenhados por vários, não será assim que se poderá dizer alguma coisa sobre o conjunto, todo com excelente preparação corporal de Rossela Terranova. Do lado positivo fica em primeiro lugar Candido Damm, cuja versatilidade, senso de humor e precisão de execução enriquecem tudo o que faz. Logo depois, Duda Mamberti, que também faz contribuição muito pessoal dentro da obediência ao todo; a seguir Gillray Coutinho e Marcelo Escorel e, em plano um pouco abaixo, Orá Figueiredo e, finalmente, Thiago Justino. O duo feminino não atinge o mesmo nível; Malu Valle tem vários bons momentos mas falta-lhe o brilho de algo realmente seu, enquanto Suzana Saldanha cai em exageros que fazem crer em uma preocupação maior com a exibição pessoal do que com o estilo do conjunto, destoando dos outros.

O Teatro Glauco Gill, portanto, volta com uma nota alegre e divertida, e até mesmo o pouco conforto da arquibancada deve ser enfrentado com bom humor em favor de um empenhimento teatral tão modesto e divertidamente ambicioso.

Crítica Barbara Heliodora. 11/11/1990. O Globo.

ANEXO 10

Rio de Janeiro – Quinta-feira, 19 de agosto de 1999 cadernob@b.com.br

JORNAL DO BRASIL

Dantes lança Babel literária

Coleção resgata autores e obras marginais das primeiras décadas do século, que o tempo tornou raridades

CILENE GUEDES

O passar dos anos fez de uma certa ficção ordinária das primeiras décadas do século raridade. Onde achar os desvarios sexo-regionais de João de Minas, por exemplo? Se é que alguém se lembra dele e dos elogios inacreditáveis que arrancou de Monteiro Lobato e Humberto de Campos... E que fim levou a fantasia folhetinesca de Lima Barreto sobre o tesouro que havia no Morro do Castelo? A cidade se desfez da parte mais obscura e popular da literatura da época com a mesma facilidade com que desmanchou seu morro-berço. É preciso fazer muito para encontrar coisa do gênero. Babel que o diga. Graças ao gosto – não exatamente literário – dessa cadela boxer albina pelos romances popularescos das primeiras décadas do século, parte dessas obras está de volta.

Babel, a cadela de caráter fictício que parece, ela mesma, saída de algum livro de bolso medíocre, vive no sebo Dantes, no Leblon, e, como todo cachorro hiperativo, não resiste a estraçalhar papéis. Prefere as tais histórias meio marginais, meio pornográficas – e não porque saiba ler. (Será pelo faro que as distingue?) Antes que a predadora acabe com o pouco que resta da tal curiosíssima literatura chinfirim, a Dantes Editora e Livraria a está resgatando. Hoje, às 19h, lança em formato de bolso *O subterrâneo do Morro do Castelo*, de Lima Barreto (1905), e *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas (1934), os dois primeiros livros da Coleção Babel.

Isso mesmo. Na fantasia que explica a origem da coleção, abocanhar papel bolorento rendeu à cachorra a honra de dar nome ao conjunto de volumes e selar todas as capas – criadas por Barrão e Fernanda Villa-Lobos no estilo das de antigamente – com a imagem de seu focinho carrancudo. “A Babel é minha cadela. Ela vive na livraria mesmo. Mas só andou comendo uns livros quando era filhote”, esclarece a editora e livreira Anna Paula Martins. “Quería resgatar o costume de

Reproduções





multas coleções de bolso terem um bicho como logomarca, e o nome da Babel é bom para isso.” Sem dúvida. Um primor. De ironia e gosto duvidoso.

Mas é mau gosto é da melhor qualidade. Quem duvida do paradoxo que encare títulos como *Jantando com um defunto* (1928), *Farras com o demônio* (1930), *A datilógrafa loura* (1934) ou *A prostituta do céu* (1935). Todos de livros escritos nos anos 20 e 30 pelo jornalista Ariosto Palombo, que assinou os romances com o pseudônimo João de Minas. O pseudônimo é quase um personagem, um grande mentiroso que não se levava muito a sério, mas fingia bem. Era seu marketing. De meados dos anos 30 em diante, até Ariosto Palombo passou a acreditar nisso tudo. Fundou uma seita com base nos imaginativos ensinamentos de João de Minas, convertido ao/no Mahatma Patiala. Morreu em 1993, aos 101 anos, esquecido.

Nos anos em que ele estava menos preocupado com as coisas do céu e mais interessado em vender seus livros mundanos, leu-se: “Pitigrilli, Eça, Vargas Villa, Euclides da Cunha, D’Annunzio, Shakespeare – esses gênios serenos da humanidade se esgueiram de longe em longe no estilo único, incomparável de João de Minas. Mas isso é de relance. Porque há um só João de Minas: único, imprevisível, maravilhoso.” As palavras são do próprio. O diretor teatral Aderbal Freire Filho as repete e a vários outros trechos da obra de João de Minas no posfácio da nova edição de *Mulher carioca aos 22 anos*, de 1934.

A curiosidade e a sorte fizeram de Aderbal um colecionador de livros de João de Minas, cujo estilo acha parecido com o de Nelson Rodrigues. Em 1990, Aderbal levou aos palcos a história da tal de 22 anos – “uma galeria extraordinária de crápulas, rodeando a doce protagonista Angélica, ‘hino de louvor’ (ou samba de uma nota só?) ‘à mulher carioca’”. Hoje, ele e parte do elenco da peça estarão no lançamento da Babel, lendo o melhor do pior que é essa confusão... Quer dizer, coleção toda.

“A modernidade de João de Minas impressiona. Ele não é moralista. Ninguém é inteiramente bom ou mau em seus romances”, diz Anna Paula, também colecionadora. “Ele ficou muito marginalizado, underground demais. Quem lê, acha maravilhoso, mas teve enormes dificuldades para achar um livro”, conta a editora, que imbuíu-se da missão de facilitar o acesso ao autor. Pela Coleção Babel, ainda pretende lançar estranhezas como o “romance policial-sexual” *Nos misteriosos subterrâneos de São Paulo*, de 1936.

João de Minas está bem acompanhado na lista de futuros lançamentos. A editora negocia editar *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de 1942, paródia ao gênero policial criada, sob pseudônimo, por Jorge Luis Borges e Byoy Casares. Théo Filho também deve entrar na coleção, mui dignamente representado por *Praia de Ipanema*, de 1927. No suspense marginal, desfia suas imaginações sobre uma tentativa de transformar Ipanema em Miami Beach.

Reeditar essas obras obscuras não é tarefa simples. “A Biblioteca Nacional não tem referências de quem tem os direitos sobre a obra de Théo Filho. Estamos procurando os herdeiros”, conta Anna Paula, não muito abalada pelo trabalho que isso pode dar. Já fez coisa pior. *O subterrâneo do Morro do Castelo*, primeiro título da Dantes e que volta para abrir a Coleção Babel, Anna cismou de editar quando viu uma referência à obra em uma biografia de Lima Barreto. O livro fora publicado em forma de folhetim em um jornal da época. “Encontramos o material na Biblioteca Nacional. Para editar, tivemos que copiar tudo.” Nisso, Babel não pode ajudar. É erudita, mas nem tanto.

A capa de Mulher carioca... segue a linha das criadas nos anos 30 para a obra de João de Minas

JOÃO DE MINAS

coleção babel

Matéria de lançamento da terceira edição do Romance pela Dantes Editora e Livraria. Cilene Guedes. 19/08/1999. Caderno B. Jornal do Brasil.

ANEXO 11

JORNAL DO BRASIL

segunda-feira, 29/10/90 3

B

OLHO NELES
Gente que ainda vai dar o que falar

Porlo Alegre — Mauro Mattos

APARECIDA MUNHOZ
Decisão arriscada

Ela mesma reconhece seu ato de coragem. O de ter trocado uma carreira de 14 anos, no mercado financeiro, pela instabilidade da vida de artista. Aos 36 anos, a ex-gerente de banco Aparecida Munhoz realiza sua primeira exposição de pinturas, reunindo 22 aquarelas sobre tela, na Casa de Leões Norma Machado, que também está estreando como galeria para novos artistas. São pinturas abstratas que começaram a ser feitas antes mesmo de Aparecida frequentar as aulas do Parque Lage. "Pinto desde 1985. Mesmo sem nunca ter exposto, já vendi muitos quadros diretamente em meu ateliê", diz ela. A nova pintora acha que deu um passo da maior importância em sua vida. "A coisa mais difícil que tem é viver de arte no Brasil. Mas eu senti que estava na hora de me decidir, passei um ano planejando minha saída do banco. Se eu deixasse para mais tarde, iria me frustrar. Mesmo com a crise, não me arrependo nem um pouco", garante.

Evandro Teixeira

MALU VALLE
Chuva de convites

Ela estreia profissionalmente com uma *overdose* de papéis. Como os outros sete atores da comédia *A mulher carioca aos 22 anos*, que reinaugura no próximo dia 10 o palco do Teatro Gláucio Gill, em Copacabana, a atriz Malu Valle, uma gaúcha de 33 anos, se alterna em quase todos os papéis da peça, dirigida por Aderbal Júnior. "Devo fazer uns 20 personagens, desde uma menina de sete anos a uma condessa de 50", diverte-se ela. Mas até se decidir a fazer parte do elenco das atrizes brasileiras, Malu tentou trabalhar em "50 milhões de coisas diferentes". De 1970 em diante, foi da engenharia à assessoria de marketing de grandes empresas, enquanto fazia teatro amador. "Para criar coragem e seguir o conselho dos amigos que diziam que eu devia ser atriz mesmo, me matriculei na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL)", conta. No ano passado, Malu se formou, atuando sob a direção de Amir Haddad, na montagem de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Foi o suficiente para receber uma chuva de convites para fazer teatro. Acabou ficando com de Aderbal Júnior, no Centro de Demolição e Construção de Espetáculos, que funcionará no novo Gláucio Gill. Há um ano e cinco meses, Malu está ensaiando a peça que vai reinaugar o teatro. *A mulher carioca aos 22 anos*, uma transposição cênica do romance de João de Minas, é a primeira peça profissional da atriz, sem a família da CAL. "E estou me sentindo maravilhosamente bem. Era isso o que eu queria. Essa peça vai dar o que falar."

Divulgação — Antonio Guerreiro

TOTONHO VILLEROY
Experimentalismo sonoro elogiado

O inquieto gaúcho Totonho Villeroi, um descendente de nobres franceses da corte de Luís XVI, está lançando seu primeiro disco (independente), cujo título leva seu próprio nome. Em algumas faixas, aparecem requintadas participações especiais de amigos deste versátil instrumentista-cantor-compositor. Comparecem ao seu lado a guitarra de Toninho Horta, a gaita de Borguetinho, o violino de Hique Gomes (da dupla Tangos e Tragédias), a guitarra de Ricardo Cordeiro (ex-Garotos da Rua) e o multinacional teclado de Fernando Corona. "Este é o ano mais fértil, artisticamente mais agitado da minha vida", proclama Totonho. Não é para menos, pois conseguiu montar um repertório de shows com os quais tem excursionado pelo interior do Rio Grande do Sul e estados vizinhos. Conquistou elogios unânimes com *Sim & Não*, um trabalho ousado que mistura teatro, música e dança concebido por Marcos Barreto, ex-assistente de Gerald Thomas. Depois, com o instrumentista Fábio Mentz, estracalhou no experimentalismo sonoro misturando fagote, guitarra e teclados com a insólita percussão de panelas, frigideiras e latas de diversos tipos e tamanhos espalhados pelo palco. Coordenador de oficinas na Escola Livre da Cooperativa dos Músicos Gaúchos (Cooppor), Totonho dirigiu o recém-estreado *Cantão sem palavras*, reunindo um elenco de 20 atores-instrumentistas que usam apenas os corpos seminus e vozes como sonoridade. "É um espetáculo muito instigante", define. Aliás, é o mínimo que dizem do concerto aqueles que o assistiram. "Criar é uma questão de sobrevivência, como o ar", diz ele.

Malu Valle
Carlos Meequita

MYTÓRIA RUDAN
Revelação musical

Juzipina Maria Gracia Vytória Gabriela Eduarda Frederica Manuela Rocha França Pierani é a abreviação do nome da mais nova revelação musical brasileira. Não é brincadeira. A este nome, grande o bastante para se batizar um orfanato de moças, se juntam alguns outros que a própria se esqueceu. Para facilitar, ela usa apenas um cognome Vytória Rudan. Carioca de 27 anos, a compositora é filha da cantora lírica Diva Pieranti, que a fez crescer mergulhada num oceano de lírias e *intermezzi*. A única coisa que Vytória escutava de popular era Ângela Maria, cuja voz desbragada a influencia até hoje. Depois de uma sólida carreira infantil na ópera, um violão que ganhou de presente estragou os planos maternos de ver a rebenta seguir seus passos. Perdemos uma nova diva e ganhamos uma compositora popular, tarimbada em festivais da canção pelo Brasil. Uma escolha sem volta. "Na música clássica, você sabe, tem que fazer silêncio e só depois aplaudir. Na popular o público vibra." Na sua agenda, até o final do ano está um show no Mistura Up.

Matéria sobre Malu Valle. 29/10/1990. Coluna Olho Neles. Caderno B. Jornal do Brasil.

