

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

***O DOENTE IMAGINÁRIO, DE MOLIÈRE, ENCENADO PELO TEATRO
DO ORNITORRINCO (1989)***

ANDRÉA ANGOTTI FERREIRA

São Paulo
2008

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

***O DOENTE IMAGINÁRIO, DE MOLIÈRE, ENCENADO PELO TEATRO
DO ORNITORRINCO (1989)***

ANDRÉA ANGOTTI FERREIRA

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Teoria, Prática, História e Ensino, sob a orientação do prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
2008

FICHA CATALOGRÁFICA

FERREIRA, Andréa Angotti.

O doente imaginário, de Molière, encenado pelo Teatro do Ornitórrinco (1989).

São Paulo, 2008 – 246 folhas.

Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

Palavras-Chave: 1. Teatro do Ornitórrinco, 2. Teatro Brasileiro, 3. Comichidade e 4. Riso

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (Orientador)

Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima (membro)

Prof^a. Dr^a. Neyde Veneziano (membro)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pela oportunidade de concretizar um sonho e por manter a minha total sanidade. À minha mãe, Mirian, meu pai Cláudio, meu irmão Marco Aurélio e a minha irmã Ariadne, pelo amor, apoio, incentivo e compreensão em todos os momentos da minha vida. Ao meu namorado, Rafael, pelos momentos de risos e companheirismo. Aos meus grandes, verdadeiros e impagáveis amigos: Patrícia Olini, Carla Oliveira, Thaís Accorsi, Roseli Refulia, Leslye Revely, Ivanildo Piccoli, Annibal Montaldi, Paulo Cavalcante e Ailton de Alcântara pela força, gargalhadas, respeito, companheirismo, inspiração e infinitas e preciosas ajudas. À eterna Mestra, Eleusa Molinari, pelos meus primeiros livros de teatro e pelas aulas divertidas, repletas de poesia e sabedoria. Ao estimado Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima pelos riquíssimos ensinamentos e por ter acreditado no meu potencial. À Profa. Dra. Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira pela contribuição na qualificação e pelos preciosos contatos que foram imprescindíveis para a realização deste trabalho. Aos funcionários do Instituto de Artes da Unesp. Aos artistas entrevistados que, por meio de seus preciosos e importantes relatos, contribuíram para a concretização deste trabalho. Àqueles não tão dispostos a compartilhar seus conhecimentos e experiências profissionais, e que colaboraram para que eu batalhasse, ainda mais, pelos meus ideais. Ao meu orientador, Mario Fernando Bolognesi, pela oportunidade do crescimento profissional.

Muito obrigada.

“Quando os deuses se encontraram e riram pela primeira vez, eles criaram os planetas, as águas, o dia e a noite. Quando riram pela segunda vez, criaram as plantas, os bichos e os homens. Quando gargalharam pela última vez, eles criaram a alma”.

(de um papiro egípcio)

RESUMO

Este trabalho aborda a maneira como o Teatro do Ornitórrinco utilizou a linguagem cômica em suas produções, tendo como enfoque a montagem de *O doente imaginário*, de Molière, realizada pelo grupo em 1989. Fundado no final da década de 1970, este grupo paulistano propunha a reteatralização.

No primeiro momento, esta pesquisa refaz, de maneira cronológica, a trajetória do Ornitórrinco ao abordar as encenações realizadas pelo grupo ao longo de seus trinta e um anos. Para isso utiliza documentos oficiais, matérias jornalísticas (reportagens e críticas), e entrevistas semi-estruturadas com os artistas que participaram do Teatro do Ornitórrinco.

Em seguida (Capítulos 2 e 3), procura-se compreender a forma como o Ornitórrinco adaptou o texto *O doente imaginário* e o transpôs para a cena, de acordo com as propostas e os objetivos iniciais trazidos pelo grupo, desde a sua formação. As Considerações Finais enfatizam as contribuições trazidas pelo Teatro do Ornitórrinco para o teatro brasileiro.

Palavras-Chave: **Teatro do Ornitórrinco; teatro brasileiro; comicidade; riso.**

ABSTRACT

This work approaches the way as the Teatro do Ornitórrinco used the comic language in its productions, having as approach the assembly of *The imaginary sick*, of Molière, carried through for group 1989. Established in the end of the decade of 1970, this paulistano group considered the re-teatralization.

At the first moment, this research remakes, in chronological way, the Ornitórrinco's trajectory when approaching the stages carried through for the group through its thirty-one years. For this, it uses official documents, journalistic substances (critical news and articles) and interviews half-structuralized with the artists who had participated of the Teatro do Ornitórrinco.

After (chapters 2 and 3) try to understand the form as the Ornitórrinco adapted the text *The imaginary sick* and he transposed it to the scene in accordance with the proposals and the initial objectives brought by the group, since its formation. The Final Consideration emphasize the contributions brought for the Teatro do Ornitórrinco for the brazilian theater.

Key-Words: **Teatro do Ornitórrinco; brazilian theater; comicity; laugh.**

SUMÁRIO

Introdução.....	14
Capítulo I - O Teatro do Ornitorrinco: história e percurso.....	22
Capítulo II - A comicidade das palavras na adaptação do texto <i>O doente imaginário</i>.....	74
Capítulo III – A comicidade na encenação: gestos e situações.....	88
Considerações Finais.....	121
Referências Bibliográficas.....	126
Anexos	
Anexo A – Entrevistas.....	135
Anexo B – Fichas técnicas dos espetáculos.....	198
Anexo C – Premiações.....	221
Anexo D – Programas e materiais de peças encenadas pelo Teatro do Ornitorrinco.....	223

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotos

Foto 1	Primeira foto do grupo em 1997	22
Foto 2	Peça <i>Os mais fortes (O pária)</i>	28
Foto 3	Peça <i>Os mais fortes (Simun)</i>	30
Foto 4	Peça <i>Os mais fortes (A mais forte)</i>	31
Foto 5	Peça <i>Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill</i>	32
Foto 6	Peça <i>Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill</i>	32
Foto 7	Peça <i>Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill</i>	33
Foto 8	Elenco da peça <i>Mahagonny songspiel</i> (1ª versão)	35
Foto 9	Elenco da peça <i>Mahagonny songspiel</i> (2ª versão)	35
Foto 10	Elenco da peça <i>Mahagonny songspiel</i> (3ª versão)	35
Foto 11	Peça <i>Mahagonny songspiel</i>	36
Foto 12	Peça <i>Mahagonny songspiel</i>	36
Foto 13	Peça <i>Mahagonny songspiel</i>	37
Foto 14	Peça <i>O belo indiferente</i>	38
Foto 15	Elenco da peça <i>Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais</i> (1985; 1ª versão)	39
Foto 16	Peça <i>Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais</i>	39
Foto 17	Peça <i>Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais</i>	39
Foto 18	Peça <i>Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais</i>	40
Foto 19	Peça <i>Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais</i>	40
Foto 20	Peça <i>Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais</i>	41
Foto 21	Peça <i>Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais</i>	42
Foto 22	Peça <i>Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais</i>	43
Foto 23	Peça <i>Teledium</i>	44
Foto 24	Peça <i>Teledium</i>	45
Foto 25	José Celso Martinez Corrêa em apoio ao Ornitorrinco contra a censura da peça <i>Teledium</i>	45
Foto 26	Adesão do público contra a censura da peça <i>Teledium</i>	46
Foto 27	Peça <i>A velha dama indigna</i>	48
Foto 28	Elenco e equipe técnica da peça <i>O doente imaginário</i>	49
Foto 29	Peça <i>O doente imaginário</i>	49
Foto 30	Peça <i>O doente imaginário</i>	49
Foto 31	Peça <i>O doente imaginário</i>	50
Foto 32	Elenco da peça <i>O doente imaginário</i> em frente ao Teatro Municipal de São Paulo	52
Foto 33	Peça <i>Sonhos de uma noite de verão</i>	53
Foto 34	Peça <i>Sonhos de uma noite de verão</i>	53
Foto 35	Peça <i>Sonhos de uma noite de verão</i>	54
Foto 36	Peça <i>Sonhos de uma noite de verão</i>	55
Foto 37	Peça <i>Sonhos de uma noite de verão</i>	56
Foto 38	Elenco e equipe técnica do espetáculo <i>Amor de Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim</i>	57
Foto 39	Peça <i>Amor de Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim</i>	57
Foto 40	<i>The comedy of errors</i> – Delacorte Theatre – agosto de 1992	59

Foto 41	Elenco e equipe técnica da peça <i>A comédia dos erros</i>	59
Foto 42	Peça <i>A comédia dos erros</i>	59
Foto 43	Elenco da peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicais</i> (1996; 2ª versão)	62
Foto 44	Elenco da peça <i>O avaro</i>	63
Foto 45	Peça <i>O avaro</i>	63
Foto 46	Elenco e equipe técnica da peça <i>Scapino</i>	64
Foto 47	Peça <i>Scapino</i>	65
Foto 48	Elenco e equipe técnica da peça <i>O marido vai à caça!</i>	66
Foto 49	Peça <i>O marido vai à caça!</i>	67
Foto 50	Peça <i>O marido vai à caça!</i>	67
Foto 51	Peça <i>A megera domada</i>	70
Foto 52	Peça <i>A megera domada</i>	71
Foto 53	Peça <i>O doente imaginário</i> , momento que antecede o início do espetáculo	89
Foto 54	Peça <i>O doente imaginário</i> . Prólogo	89
Foto 55	Peça <i>O doente imaginário</i> . Prólogo	90
Foto 56	Peça <i>O doente imaginário</i> . Prólogo	90
Foto 57	Peça <i>O doente imaginário</i> . Prólogo	90
Foto 58	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do carnaval	91
Foto 59	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena V	94
Foto 60	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena V	95
Foto 61	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena V	95
Foto 62	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena VI	96
Foto 63	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena VII	97
Foto 64	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena VII	97
Foto 65	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena VII	97
Foto 66	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do primeiro intermezzo	99
Foto 67	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do primeiro intermezzo	99
Foto 68	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do primeiro intermezzo	99
Foto 69	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do primeiro intermezzo	99
Foto 70	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do primeiro intermezzo	99
Foto 71	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do primeiro intermezzo	99
Foto 72	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do primeiro intermezzo	100
Foto 73	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do primeiro intermezzo	100
Foto 74	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena IX	100
Foto 75	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XIII	101
Foto 76	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XIII	102
Foto 77	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XIV	102
Foto 78	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XIII	103
Foto 79	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XVII	106
Foto 80	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do segundo intermezzo	107
Foto 81	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do segundo intermezzo	107
Foto 82	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do segundo intermezzo	107
Foto 83	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do segundo intermezzo	107
Foto 84	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do segundo intermezzo	107
Foto 85	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do segundo intermezzo	107
Foto 86	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do segundo intermezzo	108
Foto 87	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XXIV	111
Foto 88	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XXIV	111
Foto 89	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XXVII	112

Foto 90	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena da platéia	113
Foto 91	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena da platéia	113
Foto 92	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XXIX	114
Foto 93	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena XXXI	114
Foto 94	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do terceiro <i>intermezzo</i>	116
Foto 95	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do terceiro <i>intermezzo</i>	116
Foto 96	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do terceiro <i>intermezzo</i>	117
Foto 97	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do terceiro <i>intermezzo</i>	117
Foto 98	Peça <i>O doente imaginário</i> . Cena do terceiro <i>intermezzo</i>	118
Foto 99	Cacá Rosset	135
Foto 100	José de Anchieta	145
Foto 101	Cássia Venturelli	148
Foto 102	Victor Nosek	150
Foto 103	Christiane Tricerri	154
Foto 104	Mônica Monteiro	156
Foto 105	José Rubens Chachá	159
Foto 106	Rubens Caribé	164
Foto 107	Rosi Campos	167
Foto 108	Tereza Freire	170
Foto 109	Eduardo Silva	173
Foto 110	Guto Vasconcelos	176
Foto 111	Maria Alice Vergueiro	179
Foto 112	Augusto Pompeo	182
Foto 113	Mário Cesar Camargo	184
Foto 114	Paulo Contier	187
Foto 115	André Caldas	189
Foto 116	Guy Corrêa	193
Foto 117	Ana Eliza Colomar	195

Imagens

Imagem 1	Maquete do cenário da peça <i>O marido vai à caça!</i>	67
Imagem 2	Programa da peça <i>O marido vai à caça!</i>	68
Imagem 3	Programa da peça <i>Os mais fortes</i> (1977)	223
Imagem 4	Primeiro programa da peça <i>Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill</i> (1977)	223
Imagem 5	Programa da peça <i>Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill</i> (1978) ..	224
Imagem 6	Programa da peça <i>Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill</i> , no Rio de Janeiro/RJ	224
Imagem 7	Programa da peça <i>Mahagonny songspiel</i> (1982)	225
Imagem 8	Parte externa do primeiro programa da peça <i>Mahagonny songspiel</i> (1982)	225
Imagem 9	Parte interna do primeiro programa da peça <i>Mahagonny songspiel</i> (1982)	225
Imagem 10	Parte externa do programa da peça <i>O belo indiferente</i> (1983)	226
Imagem 11	Parte interna do programa da peça <i>O belo indiferente</i> (1983)	226
Imagem 12	Programa da peça <i>O belo indiferente</i> encenado no MASP (1984)	227
Imagem 13	Convite da peça <i>O belo indiferente</i> encenado no MASP (1984)	227
Imagem 14	Programa da peça <i>O belo indiferente</i> encenado no Teatro SENAC, Rio de Janeiro/RJ	227

Imagem 15	Programa da peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicas</i> (1985)	228
Imagem 16	Programa da peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicas</i> (1996)	228
Imagem 17	Convites da peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicas</i>	228
Imagem 18	Programa da peça <i>Teledeum</i> (1987)	229
Imagem 19	Programa da peça <i>A velha dama indigna</i> (1988)	229
Imagem 20	Programa da peça <i>O doente imaginário</i> (1989)	230
Imagem 21	Convite da peça <i>O doente imaginário</i> (1989)	230
Imagem 22	Parte externa da programação cultural do Teatro Municipal de Santo André/SP. Peça <i>O doente imaginário</i> (1990).....	230
Imagem 23	Parte interna da programação cultural do Teatro Municipal de Santo André/SP. Peça <i>O doente imaginário</i> (1990).....	230
Imagem 24	Parte externa do panfleto de divulgação das atividades realizadas pelo Teatro do Ornitorrinco na Oficina Cultural Três Rios, referente à peça <i>O doente imaginário</i>	231
Imagem 25	Parte interna do panfleto de divulgação das atividades realizadas pelo Teatro do Ornitorrinco na Oficina Cultural Três Rios, referente à peça <i>O doente imaginário</i>	231
Imagem 26	Programa da peça <i>Sonho de uma noite de verão</i> (1992)	232
Imagem 27	Convite para a festa de comemoração da 500ª apresentação da peça <i>Sonho de uma noite de verão</i> (1993)	232
Imagem 28	Programa da peça <i>A comédia dos erros</i> (1994)	232
Imagem 29	Programa da peça <i>O avaro</i> (1998)	233
Imagem 30	Programa da peça <i>Scapino</i> (2000)	233
Imagem 31	Programa da peça <i>O marido vai à caça!</i> (2006)	234
Imagem 32	Programa da peça <i>A megera domada</i> (2008)	234
Imagem 33	Programa da peça <i>A pororoca</i> (1984)	235
Imagem 34	Programa do SESC que contém informações sobre a peça <i>Medéia</i> (1990)	236
Imagem 35	Programa da peça <i>Medéia</i> (1990)	236
Imagem 36	Programa da peça <i>Amor de Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim</i> (1992)	237
Imagem 37	Programa da peça <i>La Chunga</i> (1995)	237
Imagem 38	Programa da peça <i>Quintuplos</i> (1996)	238
Imagem 39	Participação no Festival Latino de Nova Iorque, com a peça <i>Mahagonny</i> (1994)	238
Imagem 40	Participação no VII Festival Internacional de Manizales, com a peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicas</i> (1985)	239
Imagem 41	Participação no Encontro com o Brasil, na Alemanha, com a peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicas</i> (1988)	239
Imagem 42	Participação no Encontro com o Brasil, na Alemanha, com a peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicas</i> (1988)	239
Imagem 43	Participação no Festival Internacional de Teatro de La Laguna, com a peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicas</i>	240
Imagem 44	Participação no Festival Internacional de Teatro de Cadiz, com a peça <i>Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicas</i>	240
Imagem 45	Participação no Festival Internacional de Teatro da Cidade do México, com a peça <i>O doente imaginário</i> (1989)	241
Imagem 46	Participação no Festival Internacional de <i>San Jose por La Paz</i> , com a peça <i>O doente imaginário</i> (1989)	241

Imagem 47	Participação no Festival Latino de Nova Iorque, com a peça <i>O doente imaginário</i> (1990)	242
Imagem 48	Participação no Festival Latino de Nova Iorque, com a peça <i>O doente imaginário</i> (1990)	242
Imagem 49	Participação no Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz, com a peça <i>O doente imaginário</i> (1990)	242
Imagem 50	Participação no <i>New York Shakespeare Festival</i> , com a peça <i>Sonho de uma noite de verão</i>	243
Imagem 51	Participação no <i>New York Shakespeare Festival</i> , com a peça <i>Sonho de uma noite de verão</i>	243
Imagem 52	Apresentação da peça <i>A comédia dos erros</i> no <i>Delacorte Theatre de New York</i> , com o elenco norte-americano (1992)	243
Imagem 53	Participação no VII Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, com a peça <i>Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim</i> (1992)	244
Imagem 54	Participação no VII Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, com a peça <i>Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim</i> (1992)	244
Imagem 55	Participação no V Festival Iberoamericano de Teatro, com a peça <i>Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim</i> (1993)	245
Imagem 56	Participação no V Festival Iberoamericano de Teatro, com a peça <i>Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim</i> (1993)	245
Imagem 57	Participação no XVIII Festival Internacional de Teatro de Vitória-Gasteiz, com a peça <i>Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim</i> (1993)	245
Imagem 58	Participação no X Festival Internacional de Teatro Hispano, com a peça <i>La Chunga</i> (1995)	246

Introdução

Esta pesquisa surgiu de uma necessidade profissional de investigar o sentido artístico a que se propõe a comicidade.

Ao utilizar a linguagem cômica em inúmeros trabalhos, percebi a riqueza contida nesse gênero, capaz de instigar o pensamento crítico a respeito de uma sociedade acostumada a não refletir e a não contextualizar seu cotidiano.

Capaz de oscilar entre as mais sublimes e harmoniosas das sensações até as mais terríveis das humilhações, o riso sempre despertou a curiosidade e o interesse de inúmeros estudiosos de diversas áreas do conhecimento humano, seja no campo da Sociologia, da Filosofia, das Artes, da Antropologia, dentre outras.

A escolha pelo Teatro do Ornitórrinco como objeto de estudo decorreu da forte presença do gênero cômico utilizado em suas produções, seja por meio do repertório selecionado, bem como pela diversidade dos elementos pertinentes à comicidade contidos nas suas encenações. O circo, o teatro de revista, o *clown*, a *commedia dell'arte*, a farsa francesa e a comédia latina são exemplos do uso de procedimentos cômicos nas montagens do grupo.

A maneira como o Ornitórrinco se apropriou da linguagem cômica em seus trabalhos suscitou inúmeras controvérsias e discussões que, quando retomadas, ainda é motivo de muita polêmica. Portanto, tais apontamentos merecem um olhar investigativo sobre o assunto.

Compreender se os escassos registros, estudos e investigações a respeito do Teatro do Ornitórrinco decorreram da maneira como esse grupo utilizou a linguagem cômica e se essa forma de apropriação contribuiu para que esse gênero seja visto e entendido como uma arte vulgar e de efeitos fáceis, são questões que busquei esclarecer no decorrer desta pesquisa.

Posto isso, o objetivo deste trabalho é propiciar ao meio acadêmico e à comunidade artística em geral a oportunidade de ampliar o repertório em relação ao gênero cômico e contribuir para a realização de novos estudos e procedimentos artísticos acerca desse tema.

Pretendi refletir, também, sobre a função a que se propõe a comicidade ao tomar como referência uma das montagens realizadas pelo grupo Ornitorrinco, *O doente imaginário*, de Molière, relacionando o texto dramático e a encenação dessa peça com os recursos cômicos apontados por dois estudiosos do gênero: Vladimir Propp e Henri Bergson.

O estudo de Propp¹ a ser utilizado no desenvolvimento desta pesquisa está contido em sua obra **Comicidade e riso** (1992). O autor estabelece uma tipologia do cômico ao tomar como referência a literatura e a cultura popular, sem atribuir uma atenção especial à categoria do cômico enquanto linguagem filosófica e estética. As principais fontes literárias e culturais são de origem russa, mas há, ao mesmo tempo, uma abordagem sistematizada de fontes alemãs.

Para a elaboração de seus estudos em torno da comicidade, Vladimir Propp levou em consideração não apenas as obras estritamente literárias, como também o circo, o teatro de variedades, a comédia cinematográfica e as conversas ouvidas em diferentes lugares.

Já no início do trabalho, ele menciona a necessidade da teoria em qualquer campo do conhecimento humano e a necessidade de se fazer um estudo sério e imparcial dos fatos, a partir de elementos concretos, e não de abstrações, como fizeram, segundo ele, outros teóricos (como Bergson). Assim, ele afirma a importância decisiva que o método pode ter em uma pesquisa.

¹ Vladimir Iákovlevitch Propp (29/4/1895 – 22/8/1970), filósofo e etnólogo russo, trabalhou como professor de alemão e folclore na Universidade de Leningrado, de 1938 até 1970, ano em que faleceu. No decorrer de sua vida acadêmica, dedicou-se a resgatar os valores da tradição oral e do folclore na literatura.

O teórico tece uma crítica em relação à maioria das ciências contemporâneas que se constroem apenas com base nas formulações de hipóteses, característica presente na maioria das estéticas do século XIX e início do século XX. Para ele, são os exemplos que mostram quais são “os fatos” e quais “categorias de fatos” levam a uma determinada conclusão. Propp afirma que o método dedutivo parte de hipóteses e só colhe os exemplos capazes de ilustrar e demonstrar a veracidade dessas. Tal método só se justifica quando os fatos são insuficientes, quando não podem ser observados diretamente e/ou quando não são passíveis de explicação por outro caminho.

Ele opta, portanto, por utilizar o método indutivo, pois acredita que somente assim permitirá um estabelecimento confiável de verdades ao evitar a abstração e suas conseqüências, por não partir de teses apriorísticas, mas sim de um cuidadoso estudo comparativo e de uma análise dos fatos para chegar a uma conclusão.

Na análise do cômico, além de recusar qualquer definição abstrata, como citado anteriormente, rejeita o enquadramento do gênero como problema estético ou filosófico.

Os objetivos almejados por Propp em **Comicidade e riso** são os de revelar a natureza da comicidade em sua especificidade, em suas diversas manifestações. O autor se propõe a investigar os diferentes aspectos da comicidade que levam aos diversos tipos de riso, tais como o riso alegre, o riso cínico, o riso de zombaria, dentre outros.

Ele aponta que uma das questões mais difíceis e controversas da estética é o caráter estético e extra-estético da comicidade. Relata que o extra-estético seria qualquer tipo de riso que não se origina de obras de arte, e que as formas “baixas” do cômico também não são habitualmente consideradas pertencentes ao domínio da estética.

O autor deixa claro que, ao investigar o cômico, a psicologia do riso e suas formas de percepção, não levará em consideração a teoria dos dois aspectos da comicidade. Essa teoria refere-se à comicidade de ordem “superior”, “alta” ou “fina” e à comicidade de ordem “inferior”, “baixa” ou “vulgar”, oriunda no século XIX, pautada em uma estética burguesa. Essa diferenciação entre “alta” e “baixa” ocorre também no campo social, em que o aspecto superior da comicidade se faz presente nas pessoas cultas, nos aristocratas de espírito e de origem, enquanto que o aspecto inferior está reservado à plebe, ao vulgo e à multidão. Além disso, discorda da contraposição do cômico em relação ao trágico e sublime, defendida por Aristóteles.

O fato de desconsiderar a teoria dos dois aspectos da comicidade e de se posicionar contra a concepção aristotélica do cômico em contraposição ao trágico, reforça o conceito segundo o qual esse gênero possui a sua particularidade e, portanto, deve ser pensado e investigado levando em consideração a sua especificidade.

Para Propp, os conceitos atribuídos ao cômico pelos filósofos idealistas como Hegel, Vischer e Schopenhauer, dentre outros, são exclusivamente negativos e depreciativos, pois discorrem sobre o cômico como algo baixo, insignificante, oposto ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual, ao belo, além de ressaltar a incapacidade intelectual daqueles que fazem uso dessa linguagem.

Do estudo realizado por Propp, utilizei em minha pesquisa a definição dos diferentes aspectos da comicidade e a sistematização dos diversos tipos de risos para, assim, refletir e compreender o texto *O doente imaginário*, de Molière, adaptado e encenado por Cacá Rosset. Na pesquisa, procurei apontar em que momento e de que maneira esses elementos estão presentes, bem como a sua finalidade cênica.

Outra obra utilizada como referencial teórico para o desenvolvimento desta pesquisa é **O riso** (2004), de Henri Bergson². A obra é a reunião de três artigos publicados em 1900, na *Revue de Paris*, e no mesmo ano editada em livro. A publicação da primeira edição portuguesa ocorreu somente em 1960.

O essencial do pensamento desse filósofo consiste na idéia de que o riso tem uma função social ao visar ao aperfeiçoamento do homem e, por essa razão, o seu meio natural é a sociedade. Lembra ainda que o objetivo da comicidade não seria apenas o de condenar, mas igualmente reformar, segundo a antiga fórmula latina do *ridendo castigat mores*³.

Embora Bergson afirme não se preocupar com a definição do cômico, o faz em sua análise com frequência. As noções do movimento, da rigidez, do automatismo, do mecânico, da distração e da insociabilidade dão a tônica de seu pensamento e da sua filosofia.

Em um conceito mais amplo, o Autor aborda em seus estudos o cômico em seus diversos aspectos: a comicidade da forma, dos movimentos, de situação, de palavras e de caráter.

A teoria bergsoniana torna-se importante e decisiva para o desenvolvimento desta pesquisa justamente por apresentar a idéia do cômico nos moldes ideológicos do século XVII, época em que o texto de Molière foi escrito. Permitirá, portanto, que a pesquisadora estabeleça um paralelo entre o tempo e as implicações em que o texto foi redigido e a encenação realizada pelo Teatro do Ornitorrinco, no final da década de 80.

Ao utilizar como referência a visão de Bergson acerca da comicidade, em que as noções do movimento, da rigidez, do automatismo, do mecânico, da distração e da

² De família judaica, o filósofo Henri Bergson nasceu em Paris no ano de 1859 e faleceu em 1941. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1927, com o livro **A evolução criadora**, mas não pôde ir buscá-lo, devido a problemas de paralisias em seu corpo.

³ “Rindo se castigam - ou criticam - os costumes”.

insociabilidade são instrumentos desencadeadores do riso, possibilitará refletir e compreender a comicidade presente no texto e na encenação de *O doente imaginário*, segundo a concepção do Ornitorrinco.

São muitas as semelhanças e as divergências entre as teorias desenvolvidas por Bergson e Propp a respeito do gênero cômico. Para maior elucidação, tomei como exemplo a visão de ambos relativamente à função do riso. Se, para Bergson, o riso possui uma finalidade social, de correção de hábitos e costumes, para Propp há a possibilidade da existência de um humor *tout court*⁴. Essas possíveis divergências servirão para somar e contribuir em torno da investigação a ser realizada acerca do objeto de estudo aqui proposto.

Ao fazer um breve histórico do Teatro do Ornitorrinco, abordei a visão que o grupo possui a respeito da comicidade, bem como a sua finalidade e o seu propósito acerca dessa linguagem artística.

Contribuir para mostrar a importância do gênero cômico não só como forma de expressão artística, mas como valor histórico, social e político, sempre pautado na visão do Ornitorrinco, foi a mola propulsora que permeou o decorrer de todo este trabalho.

Com base nos dados mencionados, optei por utilizar o método qualitativo para que pudesse observar, descrever e compreender meu objeto de estudo, efetuando um estudo de caso.

Como não tive a oportunidade de acompanhar a todos os espetáculos realizados pelo Ornitorrinco⁵, recorri, para esse estudo de caso, primeiramente, ao material iconográfico e

⁴ Sem mais; só isto; sem haver nada a acrescentar; simplesmente; somente. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Porto Editora, 2003. Tipo de humor que se encerra em si, simplesmente festivo e alegre. O oposto daquele defendido por Bergson, que possui “a função de reprimir as tendências separatistas” (2004, p. 132).

⁵ Exceto as montagens de *O marido vai à caça!* (2006) e *A megera domada* (2008).

documental produzido pelo próprio grupo e pela Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

Utilizei, também, registros fotográficos e fonográficos, artigos de jornais, textos dramáticos, roteiros, programas, cartazes, *releases* para, posteriormente, concretizar as entrevistas semi-estruturadas com os profissionais que, de certa maneira, estiveram ou ainda estão envolvidos nas diversas montagens realizadas pelo grupo Ornitorrinco.

A dissertação está distribuída em três capítulos. No primeiro, procurei investigar as possíveis razões que levaram o Ornitorrinco a utilizar, predominantemente, a linguagem cômica em suas encenações. Para isso, foi necessário descrever o percurso do grupo, bem como compreender a proposta trazida por ele frente ao teatro paulista do final da década de 70 (a fundação do grupo é de 1977) até os anos da década de 80. A importância de contextualizar o Ornitorrinco no período em que surgiu se tornou necessária para não discorrer a respeito do grupo sem levar em consideração as possíveis implicações de pertencer a uma determinada época, bem como na influência que essa acarretou na formação artística e intelectual de seus fundadores. Ao investigar o contexto em que o Ornitorrinco surgiu, pude compreender as propostas e as idéias trazidas por ele frente ao panorama teatral brasileiro.

No segundo capítulo, busquei relacionar o texto dramático de Molière, adaptado por Cacá Rosset, com as teorias desenvolvidas por Henri Bergson e por Vladimir Propp acerca da comicidade. O capítulo se volta à análise da dramaturgia, ou seja, na forma como o cômico foi trabalhado na comédia de Molière, especificamente no texto de *O doente imaginário*, cujo objetivo foi o de refletir sobre a comicidade, intelectual, enfim, literária, das palavras.

Por fim, o terceiro e último capítulo consiste em apontar e descrever a comicidade dos gestos, da situação, da ação e do movimento, ou seja, os elementos cômicos presentes na encenação de *O doente imaginário*.

Capítulo I

O Teatro do Ornitorrinco: história e percurso

A formação do Ornitorrinco inicia-se no ano de 1977. Fundado por Luiz Roberto Galízia⁶, Maria Alice Vergueiro⁷ e Carlos Eduardo Rosset⁸, o grupo trouxe para a cena teatral uma boa dose de humor, de irreverência e de criatividade. Sobre a fundação do grupo, Maria Alice comenta:

Quando o Ornitorrinco nasceu, que foi em vinte dias, fizemo-lo nós três, por um entusiasmo. Tínhamos um texto de Strindberg que, na verdade, eram três peças: *A mais forte*, *O pária* e *Simun* e a sensibilidade do Galízia em juntá-las em uma única peça de três atos, o que resultou na montagem de *Os mais fortes*. Também tínhamos um espaço e a nossa afinidade. (...) Nós nos juntamos também, não foi por acaso. Eu e o Cacá já tínhamos tido uma relação, eu como professora dele. É um fenômeno de encontro. O Galízia, na faculdade, estava fazendo Ionesco, e eu e o Cacá estávamos fazendo Brecht. Eles eram considerados os melhores alunos e eu era professora de lá. Deu uma química, tanto é que, em vinte dias, estávamos fazendo as coisas para ver se dava e deu. (VERGUEIRO, 2008, ver anexo).



Foto 1 – Maria Alice Vergueiro, Cacá Rosset e Luiz Roberto Galízia. Primeira foto do grupo. Fonte: **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 12 de abril de 1997, p. D4.

⁶ Galízia era graduado em direção teatral pela ECA. O mestrado e o doutorado em Berkeley, Califórnia, versaram sobre o norte-americano Robert Wilson. Galízia faleceu no ano de 1984.

⁷ Maria Alice Monteiro de Campos Vergueiro foi professora de Cacá Rosset desde os tempos em que ela lecionava no Colégio Aplicação. Também ministrou aulas de teatro-educação na ECA e participou de inúmeros trabalhos com o Oficina. Recentemente, popularizou-se com o vídeo intitulado “Tapa na Pantera”.

⁸ Carlos Eduardo Zilberlicht Rosset começou a fazer teatro no fim da década de 70. Formado em direção, atuava e dirigia peças na graduação. Com o Ornitorrinco, participou de várias turnês e festivais internacionais de teatro na Europa, Estados Unidos e América Latina e recebeu inúmeros prêmios (Prêmios recebidos, ver anexo).

Nos anos 70, quando ainda se vivia no Brasil sob o regime ditatorial, houve a retomada do teatro de grupo⁹. Naquela década, destacaram-se o Pod Minoga, o Asbrúbal Trouxe o Trombone, o Ventoforte, o Mambembe e o Ornitorrinco.

No início, as atividades teatrais aconteciam por meio de produções isoladas, sem maiores predisposições para que ocorresse um trabalho em grupo, cujo enfoque pudesse se pautar na pesquisa teatral ou mesmo na experimentação cênica. Somente a partir de meados dos anos 70 é que ocorre uma mudança, à medida que as companhias teatrais começam a se organizar como cooperativas de produção.

Ao refletir sobre o teatro desse período, Cacá Rosset declara considerar a sua geração “um pouco órfã” devido ao esfacelamento das principais companhias teatrais em decorrência do período da ditadura militar:

(...) Quando comecei, a palavra de ordem era “O teatro morreu”. O teatro tinha se transformado numa experiência de vida. Era o tempo do *Living [Theater]*. Ao mesmo tempo, minha geração não teve contato com o teatro anterior a esse. Os grandes grupos estavam desfeitos, muita gente estava exilada. Assim, não houve uma passagem natural. Houve um truncamento. E nós tivemos de começar tudo de novo. (GIOBBI, 1985, p. 14).

Conforme a pesquisadora Sílvia Fernandes Telesi (1987, p. 6), os grupos teatrais que surgiram neste período podem ser divididos em duas categorias. A primeira é intitulada, por eles mesmos, como independentes, por apresentarem em seus trabalhos um teor político além de um afastamento do circuito comercial de produção e veiculação do teatro. Buscavam desenvolver uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política. Alguns grupos que seguiam essa filosofia eram: o União e Olho Vivo e o Truques, Traquejos e Teatro.

⁹ Os anos 60 foram marcados pelo trabalho de inúmeros grupos teatrais como o Arena, o Oficina e o Opinião e que acabaram por se desfazer mediante as dificuldades e as impossibilidades geradas pelo regime militar. A retomada do trabalho em grupo se deu de maneira lenta, mas progressiva, a partir da década de 70, quando surgiram novas companhias de teatro.

A segunda categoria buscava uma pesquisa de linguagem ao abordar o teatro enquanto manifestação artística, mas distante de expressar uma vinculação política. Faziam parte dessa vertente os grupos Ventoforte, o Pod Minoga, o Mambembe, o Asdrúbal e o Ornitorrinco.

Embora o Ornitorrinco se enquadrasse na segunda divisão, ele apresentou, desde o início de sua formação, características diferenciadas e peculiares que se contrapuseram às propostas dos demais grupos pertencentes à mesma categoria. Tais diferenciações foram observadas por Telesi (1987, p. 11), ao afirmar que o Ornitorrinco segue o caminho inverso do Asdrúbal.

No grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, o processo criativo é baseado em improvisações e está ancorado na experiência pessoal dos criadores, prescindindo do amparo de uma técnica tradicional ao desenhar um percurso de aquisição de linguagem em que o ator é o elemento central do processo, cabendo à direção efetuar anotações a partir das idéias e estímulos improvisados pelo grupo, de onde surgem, conjuntamente, texto, cenário, figurinos e interpretação. Já o Ornitorrinco ancora-se em pressupostos teóricos, estéticos e metodológicos decorrentes da visão, da experiência e do repertório particular de cada um de seus criadores:

Para o Ornitorrinco (...) o trabalho é experiência que deve basear-se em conhecimento e pesquisa de métodos e teorias. O ponto de partida para seus espetáculos é sempre um projeto estruturado, uma proposta fundamentada no conhecimento anterior da obra de um dramaturgo ou diretor.

A pesquisa exaustiva de Brecht que precedeu e acompanhou as montagens do Ornitorrinco é um exemplo dessa postura, que se ampara em minucioso e elaborado estudo de mesa, onde se desenvolve, em última instância, não apenas um projeto de encenação, mas as diretrizes básicas que nortearão até mesmo o trabalho do ator.

Do mesmo modo, as investigações sobre Strindberg ou as discussões e o ciclo de conferências que envolveram a montagem de Ubu, servem como amostragem da pesquisa científica que subsidia as encenações. (TELESI, 1987, pp. 400-401).

A irreverência do Ornitorrinco pode ser constatada logo de início pela escolha do nome do grupo. Proposto por Cacá Rosset, o nome surgiu em decorrência de discussões sobre darwinismo¹⁰, durante a preparação do espetáculo teatral *Os mais fortes*.

O ornitorrinco, segundo Cacá Rosset (2006, ver anexo), é uma espécie de terceira via na escala evolutiva. Quando foi descoberto, os cientistas encontraram dificuldades para classificá-lo devido às suas características atípicas. Animal híbrido de mamífero e ave, que bota ovo, de esporões venenosos, com estranhos hábitos noturnos, de visão aguçada e eficaz, quando dirigida para longe e para o alto, fadado à extinção e que, apesar das adversidades, consegue sobreviver¹¹. Ao mesmo tempo esquisito e engraçado, que parece composto por partes de outros bichos, assim como o grupo criado por Rosset, Galízia e Maria Alice: engraçado e até esquisito, já que pouco se enquadrava dentro daquilo que se via no teatro brasileiro.

¹⁰ Discussões realizadas para a montagem do primeiro espetáculo do grupo *Os mais fortes*.

¹¹ Nome Científico: *Ornithorhynchus anatinus*; Filo: *Chordata*; Classe: *Mammalia*; Ordem: *Monotrêmata*; Família: *Ornithorhynchidae*. Características: Período de incubação: 10 dias; Ovos: 2 ou 3 de cada vez; Maturidade: 1 ano; Tempo de Vida: 15 anos. “O ornitorrinco é um mamífero, endêmico, existente na Austrália, Nova Zelândia e na Tasmânia. De tamanho médio e gênero masculino (...). Em diferença das aves, o bico do Ornitorrinco está coberto por uma membrana dotada de eletroreceptores tão sensíveis que servem para locomoção e percepção do alimento. O bico é constituído de um filtro que permite ao ornitorrinco separar a água das substâncias comestíveis e ir acumulando-as em suas bolsas maxilares que se estendem ao lado da cabeça, quando mergulha mantém os olhos, orelhas e fossas nasais fechados, sendo então o bico seu principal órgão sensor.

Constrói seus abrigos nas margens dos rios em forma de toca, de duas maneiras, um usual e outro destinado à reprodução. Na primeira vive tanto o macho como a fêmea, e na segunda só a fêmea. Ambas se encontram totalmente fora da água, incluindo a entrada, que é escavada nas partes baixas e bordas, a entrada é coberta em caso de inundações.

É um animal semi-aquático e noturno que habita rios e cursos de água. Alimenta-se de girinos, crustáceos, vermes e peixes. Embora seja um mamífero, o ornitorrinco, em vez de dar à luz, põe ovos que são parcialmente chocados no interior do corpo.

Apesar de se alimentarem de leite, os filhotes não mamam, pois as fêmeas do ornitorrinco não possuem tetas. O leite escorre das glândulas mamárias que ficam no peito da fêmea, e os filhotes o lambem ao se acumular nos pêlos do peito da mãe.

A pata do ornitorrinco é constituída de cinco unhas, sendo que nas detrás há uma sexta, uma espécie de garra venenosa que serve de autodefesa podendo ferir algum animal que o ataque, enfiando o esporão no opositor.

Os cientistas supõem que se originou há cerca de 150 milhões de anos, perto da extinção dos dinossauros.

Disponível em: http://www.museu.ucdb.br/index.php?menu=noticia&cod_not=106. Micael C. Andrejzowski.

Ornitorrinco: O animal que tem quatro patas e um bico, 28 outubro de 2005 - 14:25 – Webmaster

Para Maria Alice Vergueiro, a escolha do nome do grupo não poderia ser mais apropriada e adequada em se tratando de uma companhia teatral brasileira. Segundo a atriz, “(...) o Brasil é uma terra das minorias (...) é a terra onde se dá toda a miscigenação. E depois, como o ornitorrinco, o teatro sempre esteve sob ameaça de extinção e não morreu até hoje”. (FILHO, 1997, p. D4).

As características excêntricas desse animal fizeram com que o diretor e ator Cacá Rosset estabelecesse um paralelo com o nome do grupo ao considerar o Teatro do Ornitorrinco também como uma espécie de terceira via dentro do teatro brasileiro.

(...) o quadro cultural da época, e eu acho que até hoje, não só no teatro, mas na cultura em geral, era uma coisa meio que maniqueísta. Ou você tinha o teatrão, o teatro comercial, o teatro televisivo ou você tinha um teatro alternativo que começava a surgir, mas que ainda era confinado em certos guetos culturais, que era uma coisa muito fechada. A gente tinha uma perspectiva de configurar uma terceira posição dentro disso, de poder fazer do nosso jeito, com a nossa cara, com o nosso humor, com as nossas idéias, mas que a gente pudesse ampliar essas platéias, quer dizer, eu achava que poderia ter um ponto, uma terceira via realmente. Não é possível que não tivesse espectadores interessados em ver outro tipo de coisa que não essa coisa de televisão no teatro, uma coisa mais interessante, mais radical, mais provocativa (ROSSET, 2006, ver anexo).

O Teatro do Ornitorrinco propunha para o cenário teatral um teatro não-psicológico, não-aristotélico, antinaturalista e longe de se pautar na estética televisiva. Segundo Cacá Rosset (2006, ver anexo), no teatro dos anos 70, predominava uma linguagem novelística, que ia desde o cenário ao estilo de representação dos atores¹².

Atualmente, ao pensarmos no nome que foi atribuído ao grupo, conseguimos estabelecer uma bem sucedida alusão às inúmeras dificuldades enfrentadas por um grupo teatral, diante da política cultural brasileira. Tais paralelos foram estabelecidos ao longo do tempo e, com mais maturidade, o grupo passou a detectar as possíveis metáforas existentes no nome do grupo (Rosset, 2006, ver anexo).

¹² Convém ressaltar que muitos grupos atuantes na década de 70, não se enquadravam no perfil de teatro televisivo e naturalista descrito por Cacá Rosset como, por exemplo, o Ventoforte, o Asdrúbal, o Mambembe e o Pod Minoga.

Podemos notar, também, a presença da versatilidade do grupo quanto à seleção de textos de autores consagrados, de várias épocas (Molière, Shakespeare, Alfred Jarry, Bertolt Brecht), com liberdade e irreverência, mas sem alterar as idéias essenciais de cada dramaturgo, usando procedimentos interdisciplinares e intertextuais. Não há como deixar de observar que os trabalhos realizados pelo grupo pautaram-se na encenação de textos e autores reconhecidos e que carregam um forte traço de comicidade. Cacá declara:

(...) Eu, pessoalmente, gosto de fazer rir, eu gosto da comédia, eu gosto de fazer as pessoas rirem no teatro. Acho que sou um *clown*, um bufão. Tanto como ator, como diretor, como idealizador eu sempre tive uma predileção, talvez até mais talento para fazer comédia. Há certas peças que me interessam como espectador, mas que não têm nada a ver comigo e que, dificilmente, eu faria ou, talvez, não fizesse bem. (ROSSET, 2006, ver anexo).

A escolha do repertório não tinha razões explícitas ou objetivas. A decisão sempre partiu muito mais de um gosto pessoal e da vontade de dialogar com as idéias do autor do que de algum motivo apriorístico, de um tema específico a ser discutido. Portanto, a escolha dos textos recaía mais na paixão do que na razão.

O Ornitórrinco, desde seu primeiro trabalho, *Os mais fortes*, realizava estudos minuciosos por meio de pesquisas e discussões teóricas em torno de seus autores e de suas obras. Procurava, também, aproveitar o repertório de cada integrante para somar e acrescentar as experiências e visões – muitas vezes diferenciadas – em seus espetáculos. Isso só foi possível mediante a permanência de uma equipe, favorecendo não somente a experimentação, como o desenvolvimento de uma linguagem própria.

Outra característica marcante desse grupo encontra-se na metodologia de trabalho. Como mencionado, o foco principal não estava nos ensaios tradicionais e nos exercícios de improvisação, mas sim na pesquisa teórica e nas discussões sobre as idéias do autor. De maneira democrática, os integrantes do grupo compunham e repensavam os espetáculos na busca de melhores soluções cênicas, tornando-se, a certa altura, co-autores.

Para Telesi (1987, p. 395), o Ornitorrinco apresenta quatro pontos de partida como procedimento de trabalho. Seriam eles: a roteirização, a essencialização, o teatro em progresso e o ator como *performer*. Segundo a autora, a roteirização permitiria atualizar o texto e criar, a partir dele e dos ensaios, cenas-chave para o desenvolvimento do espetáculo. A peça se desenvolveria a partir do roteiro. A essencialização consistiria no respeito à idéia original do autor. As obras sofrem um processo de enxugamento, mas sempre visando conservar a idéia original dos autores. Os atores, por sua vez, tinham a oportunidade de demonstrar e utilizar suas potencialidades particulares não de maneira exibicionista, mas sim com o intuito de enriquecer o espetáculo.

Os mais fortes, primeiro trabalho do Teatro do Ornitorrinco, foi um projeto idealizado por Galízia (ROSSET, 2006, ver anexo) e resultou de uma compilação de três obras do dramaturgo sueco August Strindberg: *A mais forte*, *O pária* e *Simun*. A estréia ocorreu no dia 21 de maio de 1977, no porão do Teatro Oficina. Nesse local funcionava o bar do teatro, que não era apropriado para a realização de uma montagem teatral devido à sua dimensão. Sobre o espaço físico, Cacá Rosset (2006, ver anexo) declara: “(...) era um barato, porque era um local que só cabiam vinte, trinta pessoas, mas tinha dia que havia cento e vinte pessoas, nem sei como”.



Foto 2 – *Os mais fortes* (*O pária*). Fonte: Acervo pessoal de Victor Nosek. Foto de Victor Nosek.

O fato de ser um local pequeno colaborou para que houvesse um contato maior entre os atores e a platéia. Essa integração é outro elemento muito presente e constante nos trabalhos desenvolvidos pelo grupo Ornitorrinco:

(...) então, você tinha uma proximidade física que, de certa maneira, foi também moldando a linguagem do grupo, sempre de uma coisa escancarada, muito jogada para o espectador. O espectador não apenas como um *voyeur*, olhando pelo buraco da fechadura, uma quarta parede de um teatro naturalista, de um teatro psicológico, mas de um teatro mais brechtiano em que o público é colocado como um personagem, quase que um co-participante da obra, mas não apenas a participação pela participação, o lúdico pelo lúdico, mas sim colocado dentro do jogo simbólico da representação. Nesse sentido, é uma coisa diferente, que tinha na participação dos anos 60 que, na minha opinião, era uma coisa mais autoritária. Se você não participasse, você era um “careta”, um reacionário, enfim, um “filho da puta”. A nossa aproximação com o público, a participação, que a gente sempre estabeleceu nos nossos espetáculos, sempre foi uma coisa mais lúdica mesmo, e não havia constrangimento do espectador (...). (ROSSET, 2006, ver anexo).

Outro motivo que impossibilitou o grupo de fazer uma divulgação da peça de maneira efetiva, ou seja, nos moldes tradicionais, decorreu do fato do Ornitorrinco não estar constituído como firma. Optaram, então, pelo recurso “boca a boca”¹³.

Na época em que Strindberg escreveu a peça *A mais forte*, Darwin apresentava a teoria da evolução, por intermédio de sua obra **A origem das espécies**. Strindberg resolveu trabalhar com essa idéia como uma metáfora, transportando-a em termos sociais.

Neste espetáculo, Cacá Rosset interpretava Strindberg e discutia o mais forte do ponto de vista darwiniano, social e intelectual. A concepção do espetáculo pode ser compreendida segundo declarações de Galízia:

Não nos preocupamos com um cenário realista, como seria de se esperar no caso de Strindberg, nem demos importância ao fato de os personagens terem de ser feitos por atores bem mais velhos do que nós. Colocamos na superfície da montagem as idéias, a compreensão que tínhamos do autor e isso passou a ser mais importante. (LANDO, 1982, p. 21).

¹³ O fato de ser em um porão – espaço teatral não convencional e ilegal – de ser feito sem as vias burocráticas normais de qualquer produção, de se fazer uma divulgação amadorística, de ser cobrado via “chapéu”, de ser realizado em horários atípicos, determinaram a própria estética do espetáculo.

Os recursos financeiros para a concretização dessa montagem foram mínimos para não dizer inexistentes, fator que não impediu a realização de um espetáculo de qualidade, uma preocupação constante dos fundadores do grupo. De acordo com Maria Alice Vergueiro,

(...) surgiu um trabalho barato. Nós mesmos fizemos as luzes no Porão do Oficina, não tínhamos dinheiro, mas não ficou aquela coisa pobrezinha, que demonstra que você fez um esforço suado. Era amador, porque tínhamos amor, não era comercial (...) havia um rigor de texto, um rigor de figurino e de encenação. Não havia aquela coisa de que estamos pobrezinhos e vamos aceitar qualquer coisa. Muito pelo contrário! (...). (VERGUEIRO, 2008, ver anexo).



Foto 3 – *Os mais fortes (Simun)*. Fonte: Acervo pessoal de Victor Nosek. Foto de Victor Nosek.

Outro fator característico do trabalho do Ornitorrinco é a ausência de hierarquia empresarial ou artística na equipe. Segundo Telesi (2000, p. 115), “Apesar de a concepção do espetáculo pertencer à Galízia, não existiu na criação uma direção tradicional. Os três atores trabalharam igualmente na preparação e produção da montagem (...)”. Aos poucos é que Cacá Rosset se incumbiu de traduzir e de adaptar os textos, bem como de atuar e de dirigir as montagens.

Embora esse espetáculo não fosse uma comédia, o grupo resolveu inserir o acerto cômico mostrando, desde o início de suas montagens, uma predisposição em trabalhar com a linguagem cômica nas suas encenações. Segundo Cacá Rosset,

(...) resolvemos inventar, no final de tudo, o avesso do que acontece na tragédia. Na tragédia, você tem sempre a falha trágica que leva o herói trágico à derrocada (...) como estávamos montando três dramas do Strindberg, no final, dávamos uma

quebrada nisso com o acerto cômico (...) era uma *gag* (...). (ROSSET, 2006, ver anexo).

O acerto cômico ocorre no momento em que a Senhora X, interpretada por Maria Alice Vergueiro, “conversa” com a Senhora Y, representada por Galízia, e entra o garçom, interpretado por Cacá Rosset, que diz uma piada imprópria para o momento de grande tensão entre as personagens. De acordo com Victor Nosek (2008, ver anexo), “era um *non-sense* reforçado no final com a entrada do Cacá vestido de garçom. Ele falava alguma coisa típica de garçom. Isso era engraçado”.



Foto 4 – *Os mais fortes (A mais forte)*. Momento em que ocorre o acerto cômico. Fonte: Acervo pessoal de Victor Nosek. Foto de Victor Nosek.

Ainda em julho de 1977, o grupo apresentou o *show* musical, também intitulado por Cacá Rosset como um *Show Cabaré, Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, com tradução e adaptação de letras e canções de várias peças de Bertolt Brecht, tais como *A ópera de três vinténs* e *Happy end*, além de algumas canções da fase americana de Kurt Weill. Ao todo, o grupo realizou três versões desse trabalho¹⁴.

¹⁴ Ver Anexo B: Fichas técnicas dos espetáculos.



Foto 5 – *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*. Fonte: Arquivo da **Folha de S. Paulo**/banco de dados, 20 de novembro de 1983. Foto de Sandra Adams.



Foto 6 - *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

Esse espetáculo era encenado à meia-noite, no mesmo porão do Teatro Oficina. O grupo, então, mantinha a divulgação “boca a boca” e o espírito de estar na “ilegalidade”, ao mesmo tempo em que acrescentava mais um elemento inusitado para os padrões teatrais existentes na década de 70: um teatro feito à meia-noite. Tudo isso despertou o interesse, a curiosidade e cativou um público diferenciado, adepto de uma linguagem nada convencional. Para Maria Alice Vergueiro,

(...) Quando você se apresenta ao público numa explosão, numa cumplicidade não-comercial, ele já está numa torcida a favor, porque é um público de “boca a boca”, que conhece você de uma outra maneira. Não tem aquela imparcialidade de alguém que compra e entra para ver um espetáculo e compara com a novela das oito (...). (VERGUEIRO, 2008, ver anexo).

Convidada a participar da montagem, Cida Moreira¹⁵ reuniu-se ao elenco para tocar piano e cantar. A estrutura cênica era extremamente simples. Contava somente com a presença de um piano, uma lua vermelha de papel e os atores em cena.



Foto 7 – *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*. Fonte: Arquivo da **Folha de S. Paulo**/banco de dados, 18 de novembro de 1987. Foto de Sandra Adams.

Desde a época em que cursava a faculdade, Cacá Rosset dedicava-se a estudar e a montar textos de Brecht. O humor do dramaturgo alemão sempre despertou grande interesse no diretor. Segundo Cacá, na encenação de *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, havia piadas brechtianas acerca do próprio Brecht, o que, em sua visão, possibilitou que a encenação fosse dialética com o próprio autor. Essas canções, além de serem muito teatrais, eram carregadas de erotismo, de humor e ironia, condizentes com a proposta e os objetivos trazidos pelo grupo.

O Ornitorrinco se firmava como uma companhia de teatro que permaneceu em cartaz, logo no primeiro ano, com dois espetáculos: *Os mais fortes*, realizado às segundas e terças-feiras; e *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, aos sábados.

¹⁵ Maria Aparecida Guimarães Campiolo nasceu em São Paulo/SP em 12 de novembro de 1951. Cantora, pianista e atriz, começou sua carreira na década de 70 trabalhando em teatro e musicais. O primeiro disco, "Summertime", independente e ao vivo, foi lançado em 1981 com clássicos do *blues* e do *jazz* norte-americano, além da versão censurada de "Geni", de Chico Buarque. Desde então gravou outros LPs e CDs, alguns dedicados a compositores, como "Cida Moreira Interpreta Brecht" e "Cida Canta Chico".

Com o segundo espetáculo, o Ornitorrinco viajou para diversos lugares do país e para o México. Após sucesso de dois anos, o grupo entra em recesso no dia 17 de março de 1979 (LANDO, 1982, p. 21). Galízia volta aos Estados Unidos para concluir sua tese de doutorado, Maria Alice Vergueiro viaja para Paris¹⁶ e Cida Moreira segue carreira como cantora.

Na ausência dos outros integrante-fundadores do grupo, Cacá Rosset viu-se sozinho na empreitada de manter o Ornitorrinco no cenário teatral. Resolveu, então, dar início a mais um projeto, *Mahagonny songspiel*. O mérito da permanência e da existência do Teatro do Ornitorrinco deveu-se à coragem e à perseverança de Rosset¹⁷. Sobre o episódio, Maria Alice declara:

(...) O Galízia foi fazer um comercial no Japão e eu peguei meu prêmio Molière, que era uma viagem para Paris, e o Cacá segurou o Ornitorrinco. O Galízia já estava doente. Ele tinha uma urgência nas coisas... Então, quando o Cacá segurou o Ornitorrinco, a primeira coisa que ele fez foi montar *Mahagonny*. Ele até nem contou comigo, porque eu estava fora do país. Mas, veja, ele tocou o Ornitorrinco! O Galízia já estava fazendo tese de doutoramento em Berkeley (...). (VERGUEIRO, 2008, ver anexo).

A estréia ocorreu no dia 28 de maio de 1982, no Teatro Célia Helena. O espetáculo era uma continuação de um trabalho que se centrava na utilização do teatro e da música. Assim como na montagem de *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, ele também contou com três versões. Na última versão eliminaram-se as insinuações eróticas. O que era *top-less* virou nu frontal, o que sugeria consumo de bebidas tornou-se a ingestão real de conhaque. Rosset pretendia trazer para cena teatral brasileira “um Brecht mais anárquico e debochado, diferente do Brecht mais chato e militante que era montado no Brasil na década de 70”. (FILHO, 1997, p. D4).

¹⁶ Viagem decorrente ao prêmio Molière que ganhara como melhor atriz, com o espetáculo *Os mais fortes*.

¹⁷ A boa condição financeira do artista também o ajudou a levar adiante o projeto.



Foto 8 – Elenco da peça *Mahagonny songspiel* (1ª versão). Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto cedida por Victor Nosek.



Foto 9 – Elenco da peça *Mahagonny songspiel* (2ª versão). Fonte: Arquivo da **Folha de S. Paulo**/banco de dados. Foto de Sandra Adams.



Foto 10 – Elenco da peça *Mahagonny songspiel* (3ª versão). Fonte: Programa do espetáculo.



Fotos 11 e 12 – *Mahagonny songspiel*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Fotos cedidas por Victor Nosek.

Ao encenar *Mahagonny*, na abertura do 4º Festival Latino de Nova York, o Ornitorrinco gerou muita polêmica. O crítico Blase Michael Feingold, conhecido em seu país como “o amargo”, não poupou ataques ao grupo, embora não tenha chegado a assistir a todo o musical, tamanha indignação ocasionada pelos nus femininos. O crítico classificou a montagem como “espetáculo de colegiais feitos para chocar professores de Iowa”, uma cidade nos “fundilhos” dos Estados Unidos. (FILHO, 1984, p. 41). Alegava que o Teatro do Ornitorrinco tinha corrompido o texto e o público e tratou de providenciar, junto à Fundação Kurt Weill, a proibição da peça. Sobre o episódio, Cacá Rosset comenta:

(...) toda a crítica anglo-americana baixou o maior cacete, dizendo que era um espetáculo vulgar, pornográfico. A Fundação Weill chegou a proibir o espetáculo (...) Nossa visão do Brecht é totalmente diversa da visão européia ou americana, que dá importância ao ponto de vista acadêmico, universitário. O próprio Brecht viveu 15 anos nos Estados Unidos e sempre foi mal sucedido. Lá e na Europa é sempre muito difícil ser brechtiano com o próprio Brecht. Nosso *Mahagonny* era antropofágico, tropical (...). Mas acho que hoje em dia só existem dois caminhos para se montar Brecht: ou como guardião de museu ou você o utiliza como inspiração. Na concepção do Ornitorrinco, somos todos viajantes animados pelo signo que Brecht propõe. No teatro, as pessoas ainda ficam girando em torno de terras imóveis, estéticas, a ideologia dos autores, quando elas é que deveriam estar girando em torno dos homens. Essa a perspectiva que o Ornitorrinco teve em relação a Brecht.¹⁸

Nesse espetáculo, havia uma integração constante com o espectador. As moças que interpretavam as prostitutas da cidade serviam conhaque para o público. Segundo Rosset, muitos da platéia ficavam embriagados, motivo que levou a Fundação Kurt Weill a concordar com a visão do crítico Blase Michael, que dizia que o grupo havia corrompido o público.

¹⁸ O Estado de S. Paulo. Caderno 2, 11 de maio de 1986, p. 07.



Foto 13 – *Mahagonny songspiel*. Edith Siqueira (Prostituta) distribuindo bebida ao público. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

A proibição da peça e a polêmica gerada em torno dela tornam-se questionáveis na medida em que *Mahagonny* é a cidade dos prazeres, onde tudo é permitido, cujas leis são comer, beber, “trepar” e lutar, sendo que o único pecado capital é não ter capital. Portanto, a compreensão da obra por parte do Teatro do Ornitórrinco se fez presente de maneira despudorada e irreverente. Já não se poderia dizer o mesmo em relação à Fundação Kurt Weill, pois, ao proibir essa peça, demonstrou a falta de compreensão do significado contido na obra de Brecht e Weill; assumiu uma postura moralista em um texto amoral.

No Brasil, a encenação de *Mahagonny* recebeu inúmeros elogios da crítica. Segundo Jefferson Del Rios,

Estamos falando – em primeiro lugar – de um dos mais bonitos espetáculos teatrais da cidade, “Mahagonny Songspiel”. Em segundo lugar, estamos registrando que no mar de criações insossas, desvitalizadas, que tomam o tempo dos espectadores (irritando-os), a presente montagem traz de volta a ilusão, a verdade/mentira inteligente e (simultaneamente) a seriedade do teatro. (RIOS, 1982, p. 33).

Carlos Ernesto de Godoy resume a encenação ao afirmar que:

(...) Num cenário de extrema economia de elementos, Cacá Rosset consegue construir uma cidade fantástica, com seus tipos e esgares, com seus vícios e prazeres expressos em gestos de uma concisão providencial. Estabelece, ainda, um

relacionamento inteiramente brechtiano com o público, ao provocá-lo com as falas e convocá-lo muitas vezes a fazer parte do jogo. (GODOY, 1982, p. 8).

De regresso a São Paulo, o Ornitórrinco realizou a sua quarta produção, o monólogo *O belo indiferente*, de Jean Cocteau. A estréia ocorreu em 1º de julho de 1983, na Sala Paulo Emílio Salles Gomes, do Centro Cultural São Paulo, com Cacá Rosset no papel-título e Maria Alice Vergueiro.

Com *O belo indiferente*, escrito em 1940, Maria Alice buscou resgatar a discussão sobre o papel da mulher na sociedade. Segundo ela, “o texto é apenas uma metáfora para mostrar velhos conceitos, como as relações de opressão entre marido/mulher, ator/diretor, patrão/empregado etc. Enfim, a velha concepção da mulher na sociedade cristã”. (BRUST, 1985, s. p.).



Foto 14 – *O belo indiferente*. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

Para o crítico Jefferson Del Rios,

O Belo Indiferente mostra a dificuldade de Maria Alice Vergueiro em manter a interiorização e sustentar a alma do papel. Na simples tentativa de mostrar cansaço, respiração difícil, etc., a artificialidade fica evidente. A representação só cresce quando a atriz faz irreverências, mas aí já não é mais Cocteau, é pastiche. Uma gozação em cima do próprio público. Não fica nada belo. Se a intérprete não acredita no que faz, quem acreditará? (RIOS, 1984, p. 49).

A mesma impressão não é compartilhada pelo crítico Clóvis Garcia:

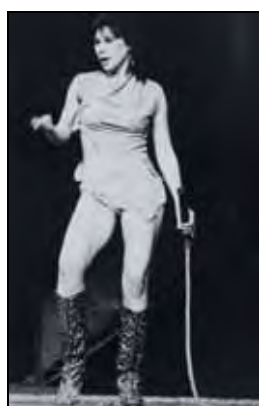
(...) o papel exige uma atriz de grande força expressiva, capaz de acompanhar as variações de sentimentos da personagem. Naturalmente, Maria Alice Vergueiro era a atriz indicada para esse tipo, com sua belíssima voz (...). Entregando-se, como sempre, ao papel, Maria Alice Vergueiro mantém o público preso a seu trabalho.

Cacá Rosset dirigiu sem pudor o espetáculo e comparece no silencioso amante. (GARCIA, 1984, p. 37).

O próximo espetáculo do grupo, *Ubu, folias físicas, patafísicas e musicas*, foi baseado no “Ciclo Ubu” de Alfred Jarry: *Ubu Rei*, *Ubu Acorrentado*, *Ubu Cornudo*, *Ubu sobre a Colina* e *Archéoptérix* e, ainda os *Almanaques Ubu*. Estreou no dia 25 de maio de 1985 e atraiu os jovens para o Teatro do Ornitórrinco em decorrência das linguagens diversificadas (teatro, música ao vivo, dança e circo). De acordo com Cacá Rosset, “(...) Nestes 20 anos, o Ornitórrinco formou uma platéia aqui em São Paulo e resgatou um público jovem que não ia ao teatro porque achava careta e chato (...)”. (OLIVEIRA, 1997, s. p.).



Foto 15 – Elenco da peça *Ubu, folias físicas, patafísicas e musicas* (1985; 1ª versão). Fonte: Programa do espetáculo.



Fotos 16 e 17 – *Ubu, folias físicas, patafísicas e musicas*. Fonte: Acervo pessoal da atriz Cássia Venturelli. Fotos de Ary Brandi.

O autor desenhou em sua personagem central o Pai Ubu com uma aspiral na barriga, o símbolo da ciência criada por ele, a Patafísica, responsável por tratar das soluções imaginárias

atribuídas às exceções do Universo. A peça aproxima essa personagem dos políticos corruptos e paternalistas. Com cenários e figurinos assinados pela arquiteta Lina Bo Bardi, a peça foi assistida por mais de 350.000 pessoas, com sessões lotadas por mais de dois anos¹⁹. Segundo Sílvia Fernandes:

(...) o processo de criação de *Ubu* foi repartido em três áreas distintas: o trabalho propriamente teatral, o circense e o musical, feito pela Banda Patafísica. (...) A divisão por setores específicos não se manteve durante o espetáculo. Teatro, circo e música acabaram permutando especialidades, pois os músicos interpretavam, os atores cantavam e tocavam instrumentos, os artistas de circo representavam, todos atuando como *performers* na exibição de suas habilidades. (FERNANDES, 2000, p. 123).



Foto 18 – *Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais*. Fonte: Acervo pessoal do circense André Caldas. Foto de Roberto Setton.



Foto 19 – *Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais*. Fonte: Acervo pessoal do circense André Caldas. Foto de Roberto Setton.

¹⁹ Dados obtidos por meio do programa do espetáculo *O marido vai à caça!*.

De acordo com Berenice Raulino (2006, pp. 87-93), Cacá Rosset se inspirou na concepção de encenadores e dramaturgos russos do início do século XX, particularmente, em Maiakóvski, Eisenstein e Meyerhold. Para as vanguardas russas, os espetáculos eram pautados pela idéia da montagem de atrações, que consiste na mistura de diversas linguagens artísticas, muitas delas até então consideradas menores ou menos importantes, tais como o circo, o cabaré, o teatro de variedades, o teatro de rua e as projeções visuais.

O Ornitórrinco mantinha o objetivo principal de realizar um teatro oposto ao naturalismo de Stanislávski. A idéia de realizar um “espetáculo total” fascinou Rosset, que buscava constantemente retomar a concepção da reteatralização e da quebra da quarta parede. *Ubu* foi inspirado na montagem de atrações. Por intermédio da reteatralização, da constante busca do lado espetacular do teatro, que o grupo conseguiria manter o interesse constante da platéia e a lucidez em relação à crítica contida no texto dramaturgico.

Poderíamos considerar que na montagem de *Ubu, Folia Physicas, Pataphysicas e Musicaes* os recursos circenses extrapolam o mero caráter ilustrativo; além de dar o tom geral do espetáculo, eles pontuam de modo significativo o desenvolvimento da trama. Os estados de espírito dos personagens eram várias vezes explicitados por meio de atrações circenses. A narrativa ali consubstanciada acentuava o caráter lúdico da ação e, ao mesmo tempo, sinalizava um certo sarcasmo. A livre associação entre os números circenses e circunstâncias objetivas potencializava a virtual reflexão sobre a realidade. (RAULINO, 2006, p. 93).



Foto 20 – *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto de Ary Brandi.

À medida que o Teatro do Ornitórrinco reafirma, com a encenação de *Ubu*, o objetivo de resgatar a especificidade da linguagem teatral corrompida pela estética televisiva, possibilita ao público “encontrar o teatro no teatro”²⁰. Para o ator José Rubens Chachá,

O público hoje está de saco cheio. Assiste sempre às mesmas propostas de espetáculo. O *Ubu* é uma peça com uma estética subvertida. Os atores se mostram mais inteligentes que os personagens. E, em contrapartida, a peça não tem nada de inédito; são antigos truques teatrais, nada mais. Na verdade, *Ubu* apenas subverte a lógica do teatro convencional. (FILIAGE, 1987, p. 27).

A proposta da quebra da quarta parede se intensificou com a montagem de *Ubu*. O jogo com o público era estabelecido antes mesmo de iniciar o espetáculo. Do lado de fora, na bilheteria, Chachá, vestido de general, fazia um número de improvisação com o público. No decorrer da peça, muitos eram os números na platéia. A dança do ventre realizada por Christiane Tricerri, a distribuição de moedas de chocolates, feitas por Cacá Rosset, e a cena das espirais da mãe Ubu. Segundo a atriz Rosi Campos,

Eu tinha uns espirais desenhados no rosto e, quando o cara vinha para beijar, eu levantava a roupa e apareciam os espirais na “bunda” e eles adoravam, o público adorava! Eles beijavam e ganhavam moedinhas. Brincávamos de agarrar os caras, era uma farra! Acontecia de um ou outro não querer, aí a gente ia para a platéia e escolhia outro e fazia aquela farra. O *Ubu* era todo divertido. (CAMPOS, 2008, ver anexo).



Foto 21 – *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto de Ary Brandi.

²⁰Expressão usada por Cacá Rosset para se referir à volta da especificidade da linguagem teatral nos palcos do teatro paulista da época (década de 80, especificamente).

Maria Thereza Vargas (2000), ao refletir sobre a encenação de *Ubu*, relata:

À teoria desenvolvida nesses anos todos, à criação lenta e objetiva acrescentou-se a idéia de um espetáculo mágico, valendo-se dos velhos truques pirotécnicos, utilização da caixa cênica em toda sua totalidade, acrobacias e efeitos-surpresa das antigas mágicas. (VARGAS, 2000, p. 10).

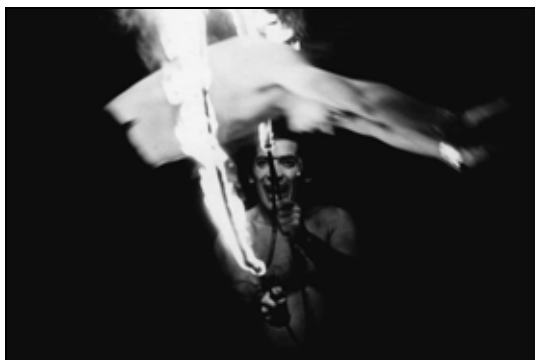


Foto 22 – *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

Embora cada linguagem artística tenha a sua especificidade, o circo, a dança e a música foram trabalhadas de maneira integrada no espetáculo e não isoladamente. Cumpriram o papel de colaboradoras, para um teatro que almejava ser divertido e ao mesmo tempo enriquecedor. Segundo o relato da atriz Cássia Venturelli,

(...) os tempos de cena e até os tempos de coxia acabavam tendo como fio condutor a música; porque a bateria, que o Toninho Batera fazia, ela comentava sons, barulhos, tempos dentro de cena e fora. As trocas eram muito rápidas e a gente também tinha referência da bateria e da música para conseguir trocar de roupa e entrar no tempo certo e aí ficava uma coisa já impregnada. Eu entrava em cena, meu trabalho era todo na base da mímica e da pantomima e era em cima da bateria que a gente se guiava, ela era um fio condutor. (VENTURELLI, 2007, ver anexo).

O Ornitorrinco sempre esteve atento às questões políticas e sociais do país. Ao lançar a personagem Ubu como candidato ao governo do Estado de São Paulo, cujo *slogan* era “horror por horror, Ubu governador”, o grupo angariou muitos desafetos. Rosset pretendia fazer um teatro fora do teatro. Dizia que na política há uma usurpação da linguagem teatral na medida em que os candidatos se maquiam, decoram frases de efeito, simulam brigas, ensaiam

e que, se a realidade usurpou o teatro, por que não o teatro usurpar a realidade? Após a encenação de *Ubu*, o Ornitorrinco passa a ser visado pela censura.

Em 1987, às vésperas da estréia de *Teledium*, de Albert Boadella, no governo do presidente José Sarney, o grupo vê a peça ser censurada pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal de São Paulo²¹, por considerá-la ofensiva à religião.



Foto 23 – *Teledium*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

A peça apresenta uma crítica corrosiva à Igreja Católica. Em uma das cenas, o grupo apresentava o “Ketchup Christ”, uma espécie de substituto para a hóstia cristã. A resposta para a alegação de que era um espetáculo ofensivo à religião surge com a justificativa de Cacá Rosset ao dizer que:

Teledium não é uma peça ofensiva nem anticlerical. *Teledium* discute o papel do rito na sociedade contemporânea e também como este é degradado após ser manipulado pelos meios de comunicação. *Teledium* não é um manifesto nem uma heresia, é apenas uma comédia de batinas. Afirmar que *Teledium* é uma peça que ofende a religião é tão absurdo quanto afirmar que *O Doente Imaginário*, de Molière, ofende a medicina.

Quando fui chamado pelo Departamento de Censura Federal de São Paulo, me informaram que a peça havia sido censurada por ser “polêmica”. Ora, polêmica é o mínimo que uma obra interessante deve ser (...).²²

²¹ Quem ocupava o cargo de diretor da Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal era Coriolano Fagundes, responsável pela proibição desse espetáculo.

²² **Folha de S. Paulo**. Censura proíbe “Teledium”. 14 de março de 1987, p. A 25.



Foto 24 – *Teledium*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

Ao ser informado da censura de sua peça no Brasil, o autor catalão Albert Boadella comenta: “Eu pensava que o trabalho da polícia era prender delinquentes. Não sabia que ela entendia de teatro. Acho interessante a polícia brasileira. Vou buscar alguns desses policiais para trabalharem em minha companhia teatral”. (SERVA, 1987, p. A 25).

Contra a proibição de *Teledium* e o pedido do fim da censura, o Ornitorrinco realizou, em 31 de março de 1987, no Teatro Ruth Escobar, um ato público que contou com a presença de vários artistas. Com liderança de Cacá Rosset, é lançada a campanha das "trinta mil assinaturas" em apoio ao anteprojeto de abolição total da censura²³, fazendo com que a peça permanecesse em cartaz por dezoito meses.



Foto 25 – José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) em apoio ao Ornitorrinco contra a censura da peça *Teledium*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

²³ Fonte: Enciclopédia de teatro do Itaú Cultural (*on-line*). Acesso em: 6 de fevereiro de 2007.



Foto 26 – Adesão do público contra a censura da peça *Teledium*. Fonte: Programa do espetáculo *Teledium*.

O grupo Ornitorrinco contou com o apoio não só da classe artística, mas também de políticos, da secretária estadual da cultura, na época, Bete Mendes, do público em geral, e dos meios de comunicações. O jornal **Folha de S. Paulo** promoveu, no dia 19 de março de 1987, uma leitura dramática da peça. Após a leitura, alguns deram a sua opinião em relação ao texto e à proibição de sua encenação. Segundo Roberto Muylaert²⁴, “Texto ótimo, não é ofensivo à igreja. Há a contraposição entre a burrice da Censura e a inteligência da peça”. Para Alex Periscinoto²⁵, “Do jeito que a Censura age, se ela fosse bombeiro apagaria incêndio com gasolina. A censura está praticamente fazendo a campanha de lançamento dessa peça, e bem feita”²⁶.

As dificuldades e os percalços com a montagem de *Teledium* não se limitaram ao Brasil. Em Bogotá, o grupo enfrentou a fúria da Tradição, Família e Propriedade (TFP) contra as atitudes debochadas e irreverentes do grupo, protagonizada pelo ator Mário Cesar Camargo.

(...) Quando descemos em Bogotá, terra da cocaína, as emissoras de televisão estavam nos esperando, porque elas estavam cobrindo o Festival. Eu desci como se fosse o Papa. A minha primeira atitude foi beijar o solo colombiano. Mas, na verdade, disfarçadamente, eu estava dando uma cheirada no solo colombiano. Essa foto saiu no *New York Time* e na imprensa do mundo inteiro. Foi uma loucura! A partir daí, despertou-se a ira da TFP (Tradição, Família e Propriedade) da Colômbia (...) Mas isso estava dentro do nosso mote principal que era o humor, a irreverência e o deboche. Acabamos sendo perseguidos pela TFP que ficava fotografando a gente (...). (CAMARGO, 2008, ver anexo).

²⁴ Na época, diretor-presidente da Fundação Padre Anchieta.

²⁵ Na época, publicitário e colaborador do jornal **Folha de S. Paulo**.

²⁶ **Folha de S. Paulo**. “Público ri e aplaude *Teledium*”. 20 de março de 1987, p. A 42. Fonte: programa do espetáculo *Teledium*.

Cacá relata que: “(...) Em Bogotá, os protestos eram tantos que chegamos a usar coletes a prova de balas com medo das ameaças”. Sobre o episódio de uma bomba lançada na Colômbia, que destruiu o banheiro e o escritório do teatro onde o grupo faria a sua apresentação, Rosset declara:

Temos amor à arte e, mais ainda à pele. Saímos correndo de lá (...). Na verdade o escândalo está na sociedade, não está no teatro. Sem querer, fomos o pivô de uma grande discussão na Colômbia, onde o Estado ainda é laico, tem ligações fortes com a religião (*sic*)²⁷.

Outra polêmica que envolveu *Teledium* girou em torno da suspeita de o espetáculo ter sido uma cópia da versão catalunha, já que Rosset haveria encontrado Boadella e assistido à encenação realizada por ele. Segundo Victor Nosek,

(...) foi uma montagem muito diferente e pode até ser considerado um descanso. Estávamos na Espanha com *Ubu* e fomos encontrar o Boadella. O Cacá trouxe o *Teledium* praticamente pronto. Ele seguiu as indicações de direção e cenário. Era uma reprodução de lá, veio tudo importado, numa boa, sem crise nenhuma e foi mais uma opção de montar aquela palhaçada deliciosa que antecedeu toda essa palhaçada de religião que está aí hoje (...). (NOSEK, 2008, ver anexo).

Porém, para Rosi Campos e Mário Cesar Camargo, que atuaram no espetáculo, o diretor imprimiu na encenação a sua característica peculiar de fazer teatro, acentuando a malícia, o deboche e o humor tipicamente brasileiros.

Mário Cesar Camargo (2008, ver anexo) menciona que, “(...) Apesar das marcações serem fidedignas às do Boadella, a encenação era bem brasileira, muito *personal* (...)”. Rosi Campos, afirma:

(...) *Teledium* tinha um grande elenco. A Roseli Silva, o Chachá, o Ary França que dava um *show* jogando futebol de batina! Um dia, o Ary estava batendo bola em um cantinho e o Cacá viu e falou: “Vamos colocar isso em cena”. O Cacá tem essa

²⁷ É provável que o redator do jornal tenha se equivocado ao transcrever este trecho da entrevista concedida por Cacá Rosset ou que o próprio diretor tenha se equivocado ao dizer que “o Estado ainda é laico, tem ligações fortes ligações com a religião”. Se o Estado ainda é laico, não tem ligações fortes com a igreja. **O Estado de S. Paulo**. “Teledium: depois de São Paulo, URSS”. Caderno 2, 15 de abril de 1988, p. D 3.

vantagem, tudo o que você faz e que é bom, ele põe em cena. A Roseli cantava uma música, que na época fazia muito sucesso. (cantando) Dominique, nique, nique (risos). (CAMPOS, 2008, ver anexo).

Em 1988, o Teatro do Ornitorrinco encenou *A velha dama indigna*, adaptação e direção de Cacá Rosset, que contou com a atriz Maria Alice Vergueiro no elenco, Guilherme Vergueiro no piano, Cláudio Guimarães na guitarra e Ricardo do Canto no contrabaixo.

Nesse espetáculo, Maria Alice cantou e recitou alguns poemas de Brecht, citou provérbios e se propôs a estabelecer um diálogo com o público, interação que ocupa uma importância dentro da encenação, já que a platéia é um “personagem” indispensável ao jogo brechtiano. Sobre a temática da montagem, Vergueiro declarou:

Tenho a idade de todas as damas indignas, a idade de querer renascer a cada projeto (...) Indignação pode conduzir para dois sentidos. Um deles é o sentido de revolta, desprezo. É quando a pessoa se sente indignada. Outro sentido é daquela pessoa que não é aceita, que sai dos trilhos e não merece, portanto, ser vista com dignidade. Existe, portanto, um desequilíbrio entre o desejo realizado e a reputação. (SANTANA, 1999, p. 8).



Foto 27 – *A velha dama indigna*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

Em 1989, o Teatro do Ornitorrinco montou um de seus maiores sucessos: *O doente imaginário*, comédia-balé de Molière que, após sua pré-estreia em Sertãozinho, cidade do

interior de São Paulo, viajou pela América e Europa, encerrando uma temporada de dois anos em São Paulo, aclamada por mais de 150.000 pessoas.²⁸



Foto 28 – Elenco e equipe técnica da peça. *O doente imaginário*. Fonte: Programa do espetáculo.



Foto 29 – *O doente imaginário*. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto cedida por Victor Nosek.



Foto 30 – *O doente imaginário*. Fonte: Acervo pessoal do circense André Caldas. Foto de Roberto Setton.

²⁸ Dados obtidos por meio do programa do espetáculo *O marido vai à caça!*.



Foto 31 – *O doente imaginário*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

Para a encenação de *O doente imaginário*, Cacá Rosset contou com uma verba da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. O valor destinado a essa montagem foi alvo de questionamentos por parte da classe artística que alegava ser um valor muito alto a ser fornecido a uma única companhia teatral. A verba incluía não só a produção desse espetáculo, mas também oficinas gratuitas promovidas pelos artistas do Ornitorrinco, que seriam realizadas na Oficina Cultural Três Rios – hoje, Oswald de Andrade – espaço que era destinado aos ensaios da peça. (LAGE, 1989, s. p.).

Esse trabalho contou com um estudo minucioso por meio de oficinas de cenografia, dança, circo, máscaras da *commedia dell'arte*, artes gráficas, estudos de mesa e ensaios abertos precedidos de um ciclo de conferências sobre a vida e a obra de Molière, envolvendo mais de duzentas pessoas nesse projeto. Sobre o processo de trabalho realizado pelo Ornitorrinco, Tereza Freire declara:

(...) Ensaíamos, durante seis meses (...) a nossa obrigação era fazer oficinas para as pessoas que lá freqüentavam. Então, tudo foi feito ali, naquele espaço. Ensaivávamos ali, o cenário foi construído ali, tinha aulas de circo... Era nova essa idéia de usar circo no teatro. O processo de leitura de mesa foi muito longo, no mínimo, um mês lendo todas as obras de Molière, estudando o contexto histórico, no qual Molière havia escrito suas peças, os parceiros de música, ou seja, as pessoas que compunham para Molière, porque tudo isso era muito importante para o espetáculo. Foi um trabalho muito sério de mesa. Aí, em seguida, começaram os trabalhos de composição das personagens. Havia os grupos que faziam os *intermezzos*, aqueles que não tinham personagens fixos, os bailarinos, os cantores, os acrobatas. Tivemos que aprender vários elementos da linguagem circense como perna-de-pau, acrobacias, fogo. Depois disso, houve o trabalho de junção entre as personagens, os *intermezzos* e as músicas, enfim, tudo o que compunha o espetáculo. O processo foi

todo muito intenso, visto que intenso também era esse teatro com dança, com circo, com música, com tudo ao mesmo tempo (...). (FREIRE, 2008, ver anexo).

José Rubens Chachá (2008, ver anexo) afirma que: “O doente imaginário foi a peça que mais deu trabalho para montar”. Efetuaram um estudo profundo de época, inclusive sobre tapeçaria e porcelanato francês. O circense André Caldas relata que os ensaios eram muito puxados, sempre visando à qualidade do resultado final.

(...) Eu lembro até hoje que, depois de tantas horas em pé, chegava um momento em que eu não agüentava mais ficar em pé. O Cacá podia ficar quatro horas ensaiando a mesma cena com os atores em pé, sem sair do palco para nada. Ele era muito exigente com tudo, principalmente com o horário (...). (CALDAS, 2008, ver anexo).

Sobre o sucesso que o Ornitorrinco alcançou com a encenação de *O doente imaginário*, a bailarina Mônica Monteiro declara:

(...) A pesquisa que o Anchieta fez para fazer o cenário e os figurinos foi fantástica, riquíssima! As coreografias foram estudadas, os gestos da época. As músicas foram todas as partituras originais. Era um espetáculo muito rico de detalhes, de qualidade. Então, não foi à toa que houve tanto sucesso, foi decorrente de muito trabalho, de muita pesquisa (...). (MONTEIRO, 2008, ver anexo).

Porém, a polêmica em torno da montagem de *O doente imaginário* não se limitou à verba liberada pelo órgão público. O espaço pretendido para a estréia da peça, o Teatro Municipal de São Paulo, foi motivo de muita discussão. Cacá pleiteava uma temporada mais extensa no Municipal, alegando que a produção era grande demais e se tornaria inviável permanecer por pouco tempo no espaço, devido à complexidade que envolvia a montagem. Emilio Kalil²⁹ indeferiu o pedido sob a alegação de que o Teatro não poderia ser cedido para a realização de uma temporada tão longa. (FILHO, 1989, p. E12).

Para piorar a negociação, Rosset declarou pretender colocar durante as apresentações a inusitada figura de um elefante! Sobre isso, Jacy Lage (1989, s. p.) declara: “Em todo esse

²⁹ Na época, responsável pela administração do Teatro Municipal de São Paulo.

drama, em que o grande prejudicado é o público, pode-se concluir que se um elefante incomoda muita gente, um ornitorrinco incomoda muito mais”.

Marilena Chauí³⁰ formalizou, por meio de uma carta, a negação do Municipal para o grupo. O documento pautou-se na decisão do Conselho Consultivo do Municipal, alegando que “o teatro de prosa teria suas atividades restritas ao período de férias dos corpos estáveis (música e dança) do município”. Sobre a secretária Marilena Chauí, Rosset parafraseia Oswald de Andrade ao dizer que: “Ela tem uma visão ‘universitária’ de cultura” e complementa:

(...) a medida é claramente discriminatória, uma vez que o Ornitorrinco já se apresentou em vários teatros municipais da Europa e América Latina, como Bogotá, México, Cádiz e Nuremberg, além do Brasil, do Oiapoque ao Chuí. Só não emplacou a Chauí. (LAGE, 1989, s. p.).



Foto 32 – Elenco da peça *O doente imaginário* em frente ao Teatro Municipal de São Paulo. Fonte: Arquivo da **Folha de S. Paulo**/banco de dados.

Em janeiro de 1991, o Ornitorrinco é convidado pelo produtor americano Joseph Papp para encenar uma peça no consagrado New York Shakespeare Festival (NYSF). Em julho daquele ano, Cacá Rosset apresentou *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, no *Delacorte Theatre* do *Central Park de New York*, montagem que envolveu mais de 40

³⁰ Na época, Secretária de Cultura do Município de São Paulo.

peessoas entre atores, bailarinos, músicos e técnicos e conseguiu lotar os 2.000 lugares do teatro, durante duas semanas.³¹



Foto 33 – *Sonhos de uma noite de verão*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

Como não poderia deixar de faltar em um espetáculo realizado pelo Teatro do Ornitorrinco, *Sonho de uma noite de verão* não escapou de mais uma polêmica e dos debates calorosos ocasionados pelos corpos seminus das Fadinhas e dos Elfos. O nu em cena sempre gerou muita discussão: seria imprescindível dentro de uma determinada encenação ou não passaria de um apelo para a divulgação do espetáculo e venda de ingressos? O Ornitorrinco não estaria imune a esse tipo de questionamento, além do mais quando o nu é colocado em um clássico shakesperiano, em pleno *Central Park*.



Foto 34 – *Sonhos de uma noite de verão*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

³¹ Dados obtidos por meio do programa do espetáculo *O marido vai à caça!*.

Na concepção do diretor Cacá Rosset, *Sonho de uma noite de verão* é uma peça erótica em que se discute a sexualidade:

Essa é a peça mais erótica do Shakespeare. Ela tem um lado quase *hardcore*. Há uma cena em que a Titânia, que é a rainha das fadas, se apaixona e transa com um asno (...) *Sonho de uma noite de verão* é uma discussão da sexualidade (...) O que aconteceu é que, neste século, nós nos acostumamos a ver as fadas pela ótica do *Walt Disney*, aquelas coisinhas angelicais, de asas e eu quis recuperar o erotismo e a sensualidade que elas passavam na época de Shakespeare. Talvez por isso tenha chocado³².



Foto 35 – *Sonhos de uma noite de verão* (O banho de Titânia). Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

A imprensa norte-americana chegou a fazer pesquisas de opinião pública sobre a nudez presente em um clássico shakesperiano. Muitos defendiam a idéia de que o Ornitorrinco estava deturpando e diminuindo a obra do dramaturgo inglês ao colocar as Fadinhas com os seios nus. Segundo Chachá,

(...) As fadinhas de seios nus, fazendo Shakespeare, em um teatro tradicional de Nova Iorque, com dinheiro do Estado norte-americano, gerou uma polêmica muito grande, porque existe um lado muito careta americano (...), mas as pessoas, que ousaram assistir, gostaram muito. A receptividade foi muito grande. Viram que não tinha a menor intenção de ser uma coisa que diminuísse a obra, muito pelo contrário, mostrava até a sensualidade da mulher brasileira e do homem brasileiro também, porque os rapazes trabalhavam *seminus*. Era muito bonito de se ver aqueles corpos fazendo fadas e elfos. Acho que foi uma novidade para o público americano (...). (CHACHÁ, 2008, ver anexo).

³² Entrevista concedida à revista **Playboy** em novembro de 1991, s. p. Fonte: programa do espetáculo.



Foto 36 – *Sonhos de uma noite de verão*. Fonte: Acervo pessoal do circense André Caldas. Foto de Roberto Setton.

O ator Mário Cesar Camargo, que participou de todo o processo de montagem, defende a concepção do diretor Cacá Rosset ao fazer menção aos elementos contidos na própria obra:

(...) Esse espetáculo coloca em cena a Grécia Antiga, em que os ideais da estética estavam fervilhando. Então, o corpo era uma coisa magnífica. A concepção do Cacá em colocar as fadas sem roupas foi absolutamente acertada e, ao mesmo tempo, atraente para a platéia (...). (CAMARGO, 2008, ver anexo).

Mônica Monteiro declara:

(...) era um balé clássico. Pintávamos o corpo inteiro de *pancake* branco, o corpo ficava como se fosse uma louça. A coreografia era muito suave. Em Nova Iorque, eles elogiaram muito, diziam que era um quadro de Cézanne. Era de uma beleza que não dava para considerar vulgar, pelo gesto que tinha. Era um trabalho sério e foi um espetáculo muito elogiado, de uma beleza estética que nunca chegou perto do vulgar. Era muito bonito, um nível muito bom (...) (MONTEIRO, 2008, ver anexo).

De uma maneira bem humorada e debochada, sobre as características típicas dos artistas que se envolvem com as produções realizadas pelo Ornitorrinco, André Caldas comenta:

(...) Era para chamar público. Obviamente o nu tinha um fundo para ajudar a vender os ingressos, mas não era um nu vulgar. É só olhar as fotos, era maravilhoso, lindo! Os homens também usavam tapa-sexo. A gente era trapezista e tínhamos um corpo esculpido, um físico bonito. Então ele punha mesmo! Vai pôr o quê? A roupa do Peter Pan nos Elfos? (...). (CALDAS, 2008, ver anexo).

A estréia no Brasil aconteceu só em janeiro de 1992, no Teatro Municipal de Santo André. Em março, com essa montagem, o Ornitorrinco inaugurou o Teatro Ópera de Arame, de Curitiba. A peça estreou na cidade de São Paulo em abril e permaneceu em cartaz por aproximadamente dois anos.

Mário Cesar Camargo recorda:

(...) A grande excelência do espetáculo eram os números de circo, as cenas do trapézio com os Elfos e tudo mais (...) Era ao ar livre! No cenário tinha coisas reais, o castelinho do fundo, as árvores iluminadas. Era realmente um sonho, era magnífico. Incorporou a natureza do *Central Park* com a natureza da peça. Os Elfos voando no trapézio entre as árvores! Uma coisa deslumbrante! (CAMARGO, 2008, ver anexo).

Victor Nosek relata:

(...) No *Sonho de uma noite de verão*, o “bicho pegou”. Eu acho que o circo alcançou uma coisa que tinha no *Mahagonny*, uma metáfora cênica na cena dos Elfos no trapézio. Aquela cena assumia uma poesia muito grande. Toda vez eu chorava, chorava de emoção. Eu não choro de tristeza, choro, quando vejo uma obra bem solucionada. E, no *Sonho de uma noite de verão*, aquela cena era “de fuder” de linda! Os Elfos voando, e era só uma cena de trapézio, mas ali foi longe... (...). (NOSEK, 2008, ver anexo).



Foto 37 – *Sonhos de uma noite de verão*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

Nesse mesmo ano, no mês de junho, o Ornitorrinco realizou a primeira montagem do recentemente criado Núcleo 2, dirigido por Maria Alice Vergueiro: *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, aleluia erótica de Federico García Lorca.



Foto 38 – Elenco e equipe técnica do espetáculo *O amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*. Fonte: Programa do espetáculo. Foto de Ana Albuquerque.



Foto 39 – *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*. Fonte: Programa do espetáculo *A comédia dos erros*.

A concepção do espetáculo pautou-se por uma extrema fidelidade ao texto. Conforme Maria Alice: “Eu segui todas as rubricas do autor, como se ele estivesse ao meu lado”. Para Vergueiro, a peça fala de temas como amor, vida e morte através de um lirismo grotesco³³.

Falar sobre o Núcleo 2 torna-se uma tarefa difícil, na medida em que ocorrem divergências entre Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro acerca do propósito e sobre os

³³ **Diário Popular**/Revista. “Maria Alice Vergueiro estréia como diretora”, 28 de setembro de 1992, p. 8.

espetáculos pertencentes a esse Núcleo³⁴. A própria existência do Núcleo 2 chegou a ser questionada pela atriz Christiane Tricerri:

Eu, por exemplo, discuto a existência do Núcleo 2. Por que Núcleo 2? Eu acho horrível essa denominação. Ornitorrinco é Ornitorrinco, é se transformar! Uma hora é pato, outra ora é peixe... Então, por que Núcleo 2? Eu acho que essa foi uma linha divisória inexistente, que não deveria existir. (TRICERRI, 2008, ver anexo).

Para Cacá Rosset, “o Núcleo 2 surgiu como alternativa para a montagem de espetáculos menores, mais intimistas” (FILHO, 1997, p. D4). Mas, na visão de Maria Alice Vergueiro (2008, ver anexo), o Núcleo 2 “não era somente isso”:

O Núcleo 2 foi criado por causa dos festivais menores. Porque existiam festivais que queriam Ornitorrinco devido ao sucesso lá fora, mas não tinham estrutura para levar quarenta pessoas. O Núcleo 2 passou a ser, para mim, uma possibilidade de conhecer outros autores, de dirigir espetáculos e fazer um pouco do que eu achava. Então, eu comecei a experimentar outros diretores também. Eu queria fazer do Núcleo 2 uma possibilidade de discutir as relações de trabalho. Eu, até hoje, tenho a esperança que isso aconteça, de você ter um time onde todos participem e não se diluam na coletividade, mas que também tenham autoridade, o que é uma utopia (...) O Núcleo 2 seria uma possibilidade futura de um teatro experimental, o que significava resgatar a idéia e a relação de trabalho inicial do Ornitorrinco. Tem muito a ver com você ser dona do trabalho. Você entra numa outra ética. Tem uma força muito grande, porque todo mundo se sente pertencente ao trabalho. Eu não estou querendo dizer se esse é melhor ou não. Esse era o Núcleo 2. (VERGUEIRO, 2008, ver anexo).

A comédia dos erros, dirigida por Cacá Rosset, com cenários e figurinos de José de Anchieta, estreou, primeiramente, no *Delacorte Theatre de New York*, em agosto de 1992, com elenco e técnicos americanos. Construído ao ar livre e com capacidade para duas mil pessoas, foi erguida uma cidade cenográfica, com torres de treze metros de altura.

³⁴ Para Maria Alice fazem parte do Núcleo 2, *O belo indiferente*, *A velha dama indigna*, *A pororoca*, *Medéa*, *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, *Tudodeumavez*, *La Chunga* e *os Quintuplos*. Segundo, Cacá Rosset, os espetáculos *O belo indiferente* e *A velha dama indigna*, compõem o Núcleo 1.



Foto 40 – *The comedy of errors* – Delacorte Theatre – agosto de 1992. Fonte: Programa do Espetáculo. Fotos de Martha Swope – NYSF

Na versão brasileira, que só ocorreu dois anos depois, em maio de 1994, na cidade de São Paulo, permanecendo em cartaz durante dois anos, as torres que antes possuíam tamanha dimensão foram substituídas por telões pintados.



Foto 41 – Elenco e equipe técnica da peça. *A comédia dos erros*. Fonte: Programa da peça. Foto de Ana Iwanow.



Foto 42 – *A comédia dos erros*. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

A partir dessa montagem, Rosset assume uma postura diferente. As viagens internacionais diminuem significativamente. Segundo Chachá (2008, ver anexo), “(...) Foi uma peça que não viajou, estávamos num período mais caseiro do grupo. O Cacá já estava

cansado de tantas viagens e para mim foi perdendo um pouco o encanto (...). Também, não havia mais um estudo coletivo, um trabalho de mesa e de pesquisa aprofundado em torno das peças como ocorreu, por exemplo, na primeira versão de *Ubu* e na montagem de *O doente imaginário*. Cacá passou a optar por soluções cênicas já experimentadas em que o efeito final tornava-se previamente conhecido, tanto pelo diretor como pelos atores que participaram das montagens anteriores e pelo público que acompanhava a trajetória do grupo.

Sobre o processo de montagem, o ator Eduardo Silva comenta:

Foi aquela “pauleira”, como é no Ornitorrinco. “Duzentas” horas de ensaio por dia! (...) No início, eu estranhei o trabalho com o Cacá, porque ele é muito rígido nas marcas (...). Ele sabe muito bem como tirar riso do público, como fazer as pessoas darem risadas. Se ele fala para você colocar a mão aqui, é aqui. Não é ali e nem lá e o pessoal vai dar risada. Ele faz isso muito bem, com uma maestria sem fim (...) O trabalho de mesa foi bem rápido. Ele parte mais para a marcação. (SILVA, 2008, ver anexo).

De acordo com Augusto Pompeo:

(...) Na *Comédia dos erros*, o equívoco e a maestria! O espetáculo era todo pontuado, como uma grande coreografia. Novamente, uma grande equipe. Eu acho que o Cacá prima pelo trabalho em equipe. Ele começa, ele dá o tom, e todos vão fazendo parte daquele acorde e, de repente, quando se vê, ele envolveu todo mundo (...). (POMPEO, 2008, ver anexo).

Cacá Rosset acrescentou ao espetáculo um clima farsesco, o escracho das chanchadas da Atlântida e buscou referências nos filmes de *Os Três Patetas* e *o Gordo e o Magro*, percebidas por meio das interpretações de Luciano Chirulli e Eduardo Silva. Ao ser questionado pela crítica sobre a falta de fidelidade em relação à maneira como encena os clássicos, o diretor argumentou:

Eu tenho uma preocupação de fidelidade, mas através de uma via da infidelidade (...) as pessoas não conseguem mais distinguir o que é essa tradição e o que realmente a essência da obra. É como se você tivesse uma mesa que se vai acumulando o pó dos séculos. A certa altura você já não distingue o que é mesa e o que é pó. (...) Cada época lê o Shakespeare à sua maneira. O Shakespeare montado no século XVI é diferente do montado no século XVII e assim sucessivamente. Certos aspectos da obra vão sendo colocados em primeiro plano dependendo da

sensibilidade, da cultura e do local. A obra de Shakespeare é generosa, permite essas releituras. (...) O que tenho horror é da ditadura dos doutores em Shakespeare (...) (SANTOS, 1994, p. 69).

Segundo o crítico Nelson de Sá,

A comédia dos erros é a resposta que Cacá Rosset estava devendo. Não é circense, embora seja uma palhaçada e tenha, com alguma distância, ecos de um humor ingênuo, próprio de um país antigo, que, pelo interior, confundia realmente teatro com circo. Mas o humor de Cacá Rosset volta um pouco mais no tempo. Não é apenas ligado à *Commedia dell'arte* ou aos esquecidos palhaços do Brasil. Volta mesmo a Plauto (...). É um humor no qual, já lembrou o próprio Cacá Rosset, tempo atrás, nada é respeitoso (...). Uma sátira que já surge de cara, com mui respeitável Shakespeare escrevendo, na lousa: “A Comédia dos Erros”. Uma comédia clássica, mas levada na gozação, por mais que respeite e realce o texto, o que, aliás, faz como poucas vezes se viu por aqui. Um espetáculo próprio de Cacá Rosset, um comediante maior. E original, tanto quanto Plauto, seu ídolo do século 3 a.C. (SÁ, 1994, p. 54).

Na visão de Bárbara Heliadora, a encenação de *A comédia dos erros* é confusa e apelativa.

A direção de Cacá Rosset optou, ao contrário, por uma linha de má chanchada, onde tudo e todos gritam e viram exageros e caricaturas totalmente destituídos de sentido (...) tudo vai para o mesmo ramo da caricatura e do desmando, e nada é buscado além de um possível riso imediato (que nem sempre é alcançado). (HELIODORA, 1994, s. p.).

Guy Corrêa, espectador do Teatro do Ornitórrinco e redator do livro sobre o grupo (que será publicado neste ano de 2008), assistiu à *A comédia dos erros* três vezes e fala sobre a encenação:

Eu tinha vontade de ser ator e, quando eu fui assistir *A comédia dos erros* e vi a atuação do Chachá e do Eduardo Silva eu desisti completamente! Eu vi que eu não tinha condições, que não dava, que era uma coisa muito forte. Eu acho que eles têm uma coisa que é da essência do artista... Eles têm voz, presença cênica, são brechtianos. A *persona* aparece ali, antes da personagem. E essa peça, como já falei, eu vi três vezes e, todas às vezes, foi diferente. O Eduardo Silva com o Pompeio! Chegava uma hora que você não sabia mais quem era quem. Era muito “louco” aquilo! (CORRÊA, 2008, ver anexo).

Em março de 1996, o Ornitórrinco reapresenta *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*, de Alfred Jarry. Essa montagem foi acompanhada da exposição *Ubu, a Patafísica nos Trópicos* e contou com a participação de mais de sessenta artistas plásticos. A peça

permaneceu um ano em cartaz, encerrando sua carreira no Teatro João Caetano, o mesmo local onde estreara em 1985.



Foto 43 – Elenco da peça *Ubu, folias físicas, patafísicas e musicais* (1996; 2ª versão). Fonte: Programa do espetáculo. Foto de Gal Oppido.

A opção de Cacá Rosset por remontar *Ubu* da mesma maneira de onze anos atrás ocasionou muitos questionamentos. O único diferencial foi a ausência da banda ao vivo, elemento rico e importante que deveria ter sido mantido. Ao fazer essa escolha, Rosset assumiu uma postura contraditória em relação à proposta inicial do grupo constante ao longo de sua trajetória: a irreverência. Segundo Eduardo Silva:

Ele fez igual. Se eu fosse ele teria criado uma outra coisa para surpreender as pessoas, porque aquela ficou datada. Na primeira montagem, foi tão retumbante a surpresa e, na segunda, não, era igual. As mesmas coisas, as mesmas piadas. Não tinha nada de diferente (...) Ele tem capacidade para isso, para fazer algo que surpreendesse novamente as pessoas, mas ele optou por fazer igual. (SILVA, 2008, ver anexo).

O Ornitorrinco estréia no dia 09 de março de 1998, em São Paulo, a comédia *O avarento*, de Molière, no Teatro Popular do Sesi. Foram ao todo 250 apresentações para um público estimado em mais de 130.000 pessoas.³⁵

³⁵ Dados obtidos por meio do programa do espetáculo *O marido vai à caça!*.



Foto 44 – Elenco da peça *O avaro*. Fonte: programa do espetáculo. Foto de Mário Castello.



Foto 45 – *O avaro*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto cedida por Victor Nosek.

Ao fazer a adaptação da peça, Cacá Rosset procurou preservar ao máximo o texto ao manter os cinco atos e fazer poucos cortes.

Fiz a tradução e a adaptação, mas não mexi muito no texto. A única alteração importante é que aproximei *O Avaro*, uma comédia em prosa, das comédias-balé que ele desenvolveu depois, para espetáculos na corte de Luís XIV. Assim, aproximamos a obra do teatro de revista, do teatro burlesco e do *vaudeville* judeu de Nova York (...). (GUZIK, 1998, s. p.).

A modificação ocorreu pelo acréscimo de seis números musicais, compostos pelo americano Mark Benett e coreografados por Vivien Buckup. A preparação corporal dos atores foi realizada por um especialista americano em lutas marciais.

Em uma entrevista concedida ao jornal **O Estado de S. Paulo**, Cacá afirma: “Fiz uma comédia que tem uma conexão íntima com a nossa era, considerando que o mundo, hoje, é regido pelo índice das bolsas de valores” (FILHO, 1998, p. D3).

Paradoxalmente, a montagem nada teve de sovínice. Financiada pelo SESI, foi incluída pela entidade no calendário das comemorações de seus 35 anos. Com esse trabalho, o Teatro do Ornitórrinco celebrou os 21 anos de existência do grupo. Ao todo, a peça contou com 60 figurinos luxuosos desenhados pelo também cenógrafo José de Anchieta, que elaborou três ambientes: o jardim, o interior da casa de Harpagão e o local onde ele vê seus fantasmas.

Em 2000, o Teatro do Ornitórrinco comemorou 23 anos de sua fundação com a montagem do espetáculo *Scapino*, uma comédia farsesca escrita em 1671, por Molière. A estréia ocorreu no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, e contou com a presença de 24 atores, músicos, bailarinos e de dois personagens (o anão e o peso pesado), selecionados por meio de testes realizados pelo grupo. Posteriormente, passa a ser encenada no Teatro Maria Della Costa, onde permaneceu em cartaz até o final de 2000.



Foto 46 – Elenco e equipe técnica da peça *Scapino*. Fonte: Programa do espetáculo. Foto de Gal Oppido.

Cacá Rosset presta a sua homenagem aos imigrantes italianos ao aproveitar-se da atemporalidade do texto e do fato de estar em um teatro situado no Bexiga, antigo reduto de imigrantes italianos na cidade de São Paulo. Cacá faz uma paródia do restaurante italiano O Gato Que Ri, localizado no Largo do Arouche, e coloca em cena a cantina Ornitórrinco Que Ri.



Foto 47 – Scapino. Fonte: Programa do espetáculo. Foto de Gal Oppido.

A dupla de garçons dessa cantina foi batizada como Franco e Zampari, numa simpática alusão ao fundador do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o italiano Franco Zampari.

Scapino é um dos tipos da *commedia dell'arte*, na linha de Arlequim e Brighella, embora menos ilustre. Essa personagem cômica sofreu, ao longo do tempo, inúmeras modificações ao passar de um criado poético e amoroso da *commedia dell'arte*, a um tipo mais “malandro”. É um personagem sábio, cínico, amante da vida e que sente prazer em praticar trapanças, a serviço de boas causas como a união dos jovens por amor e não por interesses. Ele “encarna” a união do novo contra o velho.

Constatando a preferência do grupo em fazer um trabalho no qual prevaleça a idéia de um espetáculo múltiplo e surpreendente, a montagem fez uso das mais variadas linguagens artísticas: teatro, música, dança e circo. Cacá Rosset imprime o conceito de “*extravaganzza*” teatral³⁶, no sentido da busca pela almejada reteatralização.

³⁶ O diretor emprega esse termo referindo-se ao uso das mais diversas linguagens artísticas em um espetáculo teatral (ver anexo).

A montagem utiliza várias linguagens – teatro, dança, música e circo e, a exemplo dos trabalhos do Ornitorrinco, utiliza-se de inúmeros e conhecidos truques, brincadeiras e jogos cênicos. O espírito da peça evoca a irreverência de seu fundador. “Sou um bufão, gosto de fazer rir”, diz Cacá (...). (SALOMÃO, 2000, p. D25).

O cenário elaborado por José de Anchieta pautou-se no realismo alegórico. Mais uma vez, o Ornitorrinco optou pela comédia escrachada e pelo deboche. Essa opção pela comédia rasgada, já contida em *Ubu*, acentuou-se nas últimas montagens do grupo e tornou-se uma espécie de marca registrada do Ornitorrinco.

A empatia do grupo Ornitorrinco com o público é notória e inegável e se realiza por intermédio do humor irreverente, debochado, desprovido de sutilezas e refinamento. Porém, é justamente esse riso alegre e “descompromissado” o alvo da crítica que o define como vulgar e incompatível em relação às comédias molierescas, refinadas e inteligentes. Segundo o crítico Aguinaldo Ribeiro da Cunha,

A exemplo do ocorrido em *O Avaro*, em *Scapino* a empatia com o público é visível, mas sente-se uma atmosfera de programa de auditório (comentário feito, aliás, na crítica àquele espetáculo) em meio a uma vulgaridade proposital desnecessária em se tratando de uma comédia clássica, refinada e inteligente, como são os textos de Molière. (CUNHA, 1998, s. p.).

Após cinco anos de “reclusão”, o grupo volta aos palcos para encenar no Tuca, em São Paulo, a peça *O marido vai à caça!* um *vaudeville* em três atos, escrita em 1892 pelo francês Georges Feydeau.



Foto 48 – Elenco e equipe técnica da peça. *O marido vai à caça!* Fonte: Programa do espetáculo. Foto de Gal Oppido.



Foto 49 – *O Marido vai à caça!* Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto de André Stefano.



Foto 50 – *O Marido vai à caça!* Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto de André Stefano.

A tradução é de Rosset, que também dirige, atua e co-produz a montagem com Christiane Tricerri, atriz que retorna ao Ornitórrinco após dez anos. Já o cenário de José de Anchieta reproduz, bem ao estilo do século XIX, a sala da residência do casal Leontina e Chandel.



Imagem 1 – Maquete do cenário da peça *O marido vai à caça!* Material cedido pelo cenógrafo José de Anchieta.

Na peça, Chandel, o tal marido que vai à caça, vivido por Cacá Rosset, tem um cão chamado Maciste que seria, a princípio, “interpretado” por um cachorro de verdade. Crost, um buldogue, cuja imagem está em destaque no programa, no entanto, não aparece no espetáculo. A idéia foi descartada após os três primeiros ensaios abertos, quando o grupo percebeu que o animal não provocara o efeito desejado no público.



Imagem 2 – Programa do espetáculo.

Quem conhece o estilo irreverente do Ornitorrinco pode até estranhar a escolha de uma peça que exige muita precisão e abre pouco espaço para o improviso. Mesmo pouco crítico, *O marido vai à caça!* traz o deboche típico do Ornitorrinco. Cacá explica sua escolha do texto:

O que é extremamente interessante nesta peça é o humor matemático, mas que deriva em delírio cênico, em pesadelo cômico, tal a sucessão de situações (...). A graça de Feydeau está na trama, não é um humor de *gags*, mas está na forma magistral como ele embaralha e desembalha as situações. É um mecanismo de precisão, a assim chamada peça de relojoaria (...). Obviamente, não estamos pesquisando linguagem. Pelo contrário, estamos trabalhando com velhas linguagens, basta olhar nossa cenografia, feita em madeira, coisa antiga mesmo. Mas, paradoxalmente, pelo desuso, acaba surpreendendo, provocando efeito inverso. (NÉSPOLI, 2006, p. D3).

Posteriormente, em outra entrevista, admite que não se tratava de um dos seus autores preferidos: “O Feydeau tem elementos farsescos, como Molière, mas reina em outro gênero, o

vaudeville. O que me fascina é o quiproquó e suas guinadas, sua lógica infernal, uma espécie de pesadelo cômico. Quando você acha que chegou ao auge da complicação, vem mais alguma coisa”. (SANTOS, 2006, p. E3).

Alberto Guzik faz ressalvas a respeito da encenação de *O marido vai à caça!*:

Cacá não deveria mais colocar sob o logo do Ornitorrinco a essa sua nova produção. Ele está detonando a memória de sua principal contribuição à história do teatro brasileiro. O homem de frases ferinas que se tornou pode tentar se convencer que isso não tem a menor importância. Mas o artista que ele é sabe que, se pensar assim, estará apenas iludindo a si mesmo. O artista não pode perder a coerência, ou perde aquilo que tem de mais importante. (GUZIK, 2006, *on-line*).

O “retorno” do Ornitorrinco, após esses anos de espera, gerou expectativas em torno do espetáculo. O Ornitorrinco “voltaria” com força total? Traria com essa nova montagem aquele espírito irreverente e ousado? Voltaríamos a ver em cena a riqueza da mistura de linguagens artísticas, o circo, a dança, a música ao vivo e o teatro? Nesse sentido, o público de *O marido vai à caça!* não presenciou nenhuma dessas características presentes nas encenações do grupo, diversas vezes elogiadas e que acabaram por ajudar a perpetuar o nome do Teatro do Ornitorrinco no cenário teatral brasileiro. Ainda que, em alguns momentos, foram notados o deboche em cena e a idéia inicial do grupo de trabalhar a quebra da quarta parede ao propor uma interatividade com o público. O que foi visto foi uma peça de gabinete, com um elenco reduzido – o oposto das últimas produções realizadas por Cacá Rosset.

Segundo o crítico Sérgio Sálvia Coelho (2006, p. E6), “(...) A esperada volta do Ornitorrinco, com um *vaudeville* de Feydeau, decepciona e constrange o nome do grupo. Nada de errado com Feydeau (...) O problema é que há muito luxo e pretensão para uma leitura rasa até o pueril”.

Em 2008, o Teatro do Ornitórrinco trabalha em mais um projeto, novamente um clássico: *A megera domada*, de Shakespeare. A encenação dessa peça estava prevista para ocorrer em 2007, ano em que o grupo completaria exatos trinta anos de existência. Aprovado pela Lei Rouanet, o projeto orçado em R\$ 1,5 milhão encontrou problemas para captação de recursos, fato que impediu o grupo de concretizar a encenação.

Superada a barreira em busca de patrocinadores, a peça estreou no dia 30 de maio de 2008, no Teatro Sérgio Cardoso, e contou com a presença de alguns atores que já haviam trabalhado em outras encenações realizadas pelo Teatro do Ornitórrinco, como Eduardo Silva, Rubens Caribé e William Amaral.



Foto 51 – *A megera domada*. Fonte: Foto Acervo pessoal do fotógrafo Ary Brandi. Foto de Ary Brandi.

Sobre o processo de montagem, Rubens Caribé, assina também a coreografia, comenta:

(...) A comédia, de que o Cacá gosta, é uma comédia física. Ele gosta dos Três Patetas, do Buster Keaton. Aquela coisa de “pá, pummm, pééé”. Ele adora e tem que ter um corpo bem preparado para fazer isso (...) O Cacá gosta de destacar que o ator não é a personagem (...) Na *Megera domada*, ele fala assim: “Você é o Caribé fingindo ser um ator medieval, que finge ser Lucêncio, que finge ser Trânio, que finge ser o professor de latim”. E tudo isso está revelado para o público. Ele faz com que o espectador se lembre disso (...) Ele se apropria do Shakespeare, mas ele coloca a compreensão dele que é brechtiana, meio circense, meio *clownesca*, meio anárquica, embora ele seja altamente rigoroso ao contar a história (...). (CARIBÉ, 2008, ver anexo).

Com a encenação de *A megera domada*, o Ornitorrinco volta aos palcos trazendo todos os elementos que imprimiram ao grupo uma característica peculiar: a reteatralização. Estão presentes nessa montagem: o circo, a dança, a música ao vivo, a presença de mulheres seminuas, as piadas contemporâneas e a comunicação direta com o espectador.



Foto 52 – *A megera domada*. Fonte: Foto Acervo pessoal do fotógrafo Ary Brandi. Foto de Ary Brandi.

São vinte e um artistas no palco, incluindo quatro músicos que fazem sonoplastias e a música das canções cujas letras estão inseridas no texto original. O figurino é de época, exuberante, mas não pomposo. José de Anchieta optou por brincar com cores vibrantes, contribuindo para o espírito alegre e irreverente do grupo.

A tradução do texto reforça a maneira como Cacá Rosset tem trabalhado com os clássicos ao longo dos anos ao optar por “uma infidelidade fiel”. Os diálogos fluem aos ouvidos de um público contemporâneo. Há inserções de canções e referências contemporâneas, tornando o texto mais próximo do espectador do século XXI. O Ornitorrinco brinca ao fazer autocitações, possibilitando, ao público que acompanha a trajetória do grupo, rememorar as montagens anteriores.

O jogo da platéia como co-participante da obra ocorre quando Petrúquio, interpretado por Cacá Rosset, pergunta se alguém teria alguma sugestão para um homem não ser domado

por uma megera. Na estréia da peça, ouve-se uma voz infantil, que de imediato responde: “É só não ser pateta!”. “Eis o futuro do Brasil!”, diz Cacá Rosset.

Não seria Ornitorrinco se essa montagem escapasse de algum quiproquó. Faltando uns dois meses para a estréia da peça, um ator, que faria a personagem principal, o Petríquio, “desaparece” sem dar qualquer satisfação ao elenco. Cacá, que interpretaria somente o Sly, assume a personagem.

Ao expor a trajetória do Ornitorrinco, pudemos observar a forte presença do gênero cômico em seus trabalhos, o que torna evidente a predileção do grupo em relação a essa linguagem artística. Por muitas vezes, deparamo-nos com a concepção de que o cômico é uma arte menor, inferior e de efeitos fáceis, quando comparado ao drama. Quanto a essa filosofia, Cacá Rosset rebate:

O que é crasso ou ignorância. Até porque a comédia, em geral, independentemente dos subgêneros de comédia que você faça, é uma coisa altamente complicada. Até contar piada em uma festinha é uma coisa complicada. Nada mais constrangedor do que uma pessoa que não sabe contar uma piada e quer contar (...) O cômico sempre funciona como uma espécie de espelho deformante e deformado da realidade, seja ela uma situação política, seja a relação entre os sexos, enfim, independentemente dos temas que eventualmente estejam sendo abordados. Ao refletir de uma forma deformada e deformante, esse espelho, de certa maneira, tem a função de tentar colocar a realidade no lugar. Coloca o mundo de ponta cabeça para colocá-lo dentro de uma perspectiva... Então, eu acho que o cômico opera nesse registro. O cômico passa necessariamente pelo raciocínio, pela inteligência, pela reflexão (...). (Rosset, 2006, ver anexo).

A maneira como o grupo Ornitorrinco se apropriou do gênero cômico em suas montagens suscitou inúmeras controvérsias, tornando-o objeto de diversas críticas ao longo de seus trinta anos de trabalho. Tomemos como exemplo a análise do espetáculo *O avaro*, realizada por Mariângela Alves de Lima:

A encenação de Cacá Rosset não se limita a destacar da comédia os componentes farsescos. Destrói o texto. O espetáculo é uma sucessão de desencontros expressos por gritos nos quais desaparecem a sintaxe e o significado dos vocábulos (...) Há momentos elaborados, que o espetáculo define como ápices cômicos, nos quais são introduzidas representações de excreções, palavras obscenas e gestos licenciosos.

Trata-se, em resumo, de estimular o riso por meio de arsenal farsesco, e nunca pela reflexão e pelos duplos sentidos que o próprio texto indica (...) a idéia de comunicação que apóia este espetáculo é das mais infelizes. Para dialogar com o público o Teatro do Ornitorrinco propõe o mau gosto visual, o infantilismo da pancadaria, o abuso das substâncias gosmentas e, como contrapartida, a absoluta suspensão do espírito crítico. De uma companhia estável, entretanto na maioridade simbólica, esperava-se mais. Uma certa maturidade que lhe permita confiar na inteligência do público. (LIMA, 1998, p. D22).

Mas, na mesma medida em que o grupo era alvo de duras críticas, recebia o reconhecimento pelo seu trabalho, muitas vezes, partindo daqueles que, em algum momento, foram implacáveis em suas análises, como no caso de Mariângela Alves de Lima:

Irreverente (...) o Ornitorrinco conquistou um imenso e entusiasta público jovem. E a esse público tem oferecido as obras-primas da comédia ocidental. Com uma aparente falta de cerimônia, fez entrar em cena Alfred Jarry, Molière e Shakespeare, sempre com muito sucesso (...). Podem ser intérpretes originais, exuberantes e provocativos porque desdenham a pequena dimensão de uma tela de tevê. (LIMA, 1997, p. D8).

O grupo também foi acusado de ser repetitivo em seus trabalhos. Viviane Kulczynski (1998, p. 58) lamenta pelo público por “enfrentar filas homéricas para assistir à mesmice do Ornitorrinco nos últimos anos (...) é um festival repetitivo de piadinhas sem graças, *gags* desnecessárias e constrangedoras participações involuntárias da platéia”.

Rosset questiona a acusação da mesmice em seus espetáculos ao discutir o conceito de novo no âmbito teatral.

Esse conceito de novo, de original, como um valor em si, é moderno, apareceu no século XIX. Antes disso ele não existia. Se a gente pensar nos gregos, eles iam ao teatro para ver o mesmo tema contado por diferentes dramaturgos (...) Na *commedia dell'arte*, os atores mantinham sempre a mesma máscara, usavam o mesmo tipo de humor, só mudavam a fábula contada de peça para peça. Por que um grupo moderno não pode fazer a mesma coisa? Aliás, essa cobrança não é do público, é da imprensa, da mídia. O público gosta do trabalho do Ornitorrinco. (GUZIK, 1997, p. 10C).

No terceiro capítulo deste trabalho, buscaremos pontuar tais aspectos negativos mencionados pela crítica, contrapondo-os à proposta do grupo em *O doente imaginário*.

Capítulo II

A comicidade das palavras na adaptação do texto *O doente imaginário*

Molière é um clássico da dramaturgia mundial e um dos maiores comediógrafos de todos os tempos. Sua originalidade e a sua modernidade são algumas das razões que levaram o Ornitorrinco a encená-lo.

O doente imaginário, escrito há mais de 300 anos, permite estabelecer um paralelo com a sociedade atual e, por esse motivo, não foi difícil a adaptação realizada por Cacá Rosset. A obra integra a música, a dança e o teatro, riqueza cênica que despertou o interesse do Ornitorrinco. Vejamos:

(...) acho que seguramente não é um exagero meu falar que Molière é um grande gênio da comédia ocidental (...) porque ele pega elementos antigos do teatro como a *commedia dell'arte* ou até de coisas mais antigas como de Plauto que é século IV d.C. e coloca numa perspectiva muito interessante. Até pelo fato de além de dramaturgo, ter sido ator e diretor, eu acho que ele tem uma noção do efeito cômico, da teatralidade. A obra do Molière sempre me inspirou (...) é uma comédia balé em que ele coloca os entreatos que são realmente umas *extravaganzza* teatrais, uma mistura de linguagens de dança, de acrobacias, de músicas e que sempre quando eram montados aqui no Brasil ou, até mesmo fora do Brasil, se cortavam isso e eu vi nisso tudo uma riqueza extraordinária, **um material muito estimulante para o teatro que eu gostava de fazer, que eu estava querendo fazer, um teatro exatamente de uma integração de linguagens do circo, do teatro, da música ao vivo, da platéia** [o grifo é nosso]. Então, foi um material que me interessou muito (...) é o triunfo da teatralidade. É a época em que na Europa vêm a pirotecnia, os fogos de artifícios da China, era época do Palácio de Versailles, das fontes, da música, era uma grande festa a corte de Luís XIV, era tudo teatralizado. Então, eu quis fazer exatamente dessa forma, essa coisa do teatro total. (ROSSET, 2006, ver anexo).

O teatro de Molière possui a sofisticação intelectual e os elementos farsescos da *commedia dell'arte*, mostrando que essas características não são excludentes. Segundo Carmelinda Guimarães,

É esta aproximação de Molière com o teatro popular da *commedia dell'arte* que identifica sua obra com o trabalho de Cacá Rosset. Como Molière, Cacá Rosset também é ator e diretor simultaneamente, e se ele não escreve seus textos, busca

autores próximos à sua visão anárquica do mundo e à sua interpretação debochada, que beira a tradição da chanchada brasileira. (GUIMARÃES, 1989, p. 23).

As obras de Molière ultrapassaram a comédia de costumes para mesclar entretenimento e reflexão. Em suas comédias afiadas, criticava os burgueses, os nobres, o poder político e as regras da sociedade em geral. A crítica à afetação e o apelo ao bom senso caracterizam toda a sua dramaturgia.

Em *O doente imaginário*, Molière critica, com sarcasmo e humor, a classe médica, com seus palavrórios, escritos e fórmulas ininteligíveis. Discute a medicina e seus valores, seu poder e suas mazelas. Também aborda as intrigas que sempre envolvem a falsidade, o egocentrismo e a falta de escrúpulos.

Os médicos são os grandes alvos da crítica molieresca, por aproveitarem de sua posição para exercer o poder. O poder sobre o homem e sobre si mesmo. Aí está a loucura do nosso personagem central, Argan, que se deixa dominar pelos “doutores da medicina”, que não se importam com os valores humanos e sociais.

Usando o texto como metáfora, pode-se ir a qualquer outro lugar, a qualquer outra esfera, para ver a dominação dos doutores da economia, da política, da religião, da mídia, com seus mandos, desmandos, que a todos envolvem em suas tramas e, muitas vezes, fazendo-os reféns de suas idéias.

Nas obras de Molière, a personagem central é sempre alguém que perturba a ordem. A diferença se resume na patologia apresentada por elas: a hipocondria de Argan, no caso de *O doente imaginário*, e a avareza de Harpagão, em *O avaro*, por exemplo.

Argan é carente, sovina, solitário e deixa-se levar por caminhos tortuosos e mesquinhos. Alguns tentam manter sua lucidez, mas a possibilidade de acordar para a realidade o ameaça e o assusta, pois se manter na ilusão o faz senhor dos seus movimentos.

O velho hipocondríaco, todos os dias, testa novos tratamentos e remédios para suas doenças imaginárias, incentivado por seu médico e seu farmacêutico, que vivem quase que exclusivamente às suas custas. Toinette, a criada da casa, tenta convencê-lo de que é saudável, mas Argan insiste que é um inválido. A suposição de que é um doente incurável é reforçada por Beline, segunda esposa de Argan, uma interesseira que finge amá-lo para, em breve, tomar posse da fortuna de seu marido.

Em decorrência de sua hipocondria, Argan é egoísta e cheio de manias. Tudo gira em torno de seu próprio benefício, nem que, para isso, tenha de sacrificar a felicidade de sua filha Angélica e obter as vantagens almejadas. Ele diz:

A razão é que, estando doente, enfermo como estou, quero ter um genro médico e parente de médicos para me tratem da doença, para ter na minha família os remédios que me são necessários, as consultas e as receitas (...) E uma filha bondosa deve ficar contente em se casar com o que é útil à saúde de seu pai. (*O doente imaginário*, p. 12).

O tema central da peça é o jogo de interesses e não importam quais serão os caminhos para poderem ser alcançados os objetivos traçados. Argan quer casar sua filha com um médico para ter os remédios e a assistência necessária para “suas doenças”, sem falar no prestígio social e na situação financeira do pretendente. Por seu lado, o médico vê em seu futuro sogro uma ótima oportunidade de sempre ganhar dinheiro.

Angélica, por sua vez, desesperada com a imposição, pois ama um jovem chamado Cleanto, pede ajuda a Toinette. Desejando ajudar Angélica, a criada finge apoiar o patrão em seus planos. O irmão de Argan, Beraldo, toma o partido da sobrinha e ambos decidem

enganar o hipocondríaco. Convencem Argan de colocar o amor de Beline à prova e, para a sua surpresa, constata a falsidade da esposa. Argan, então, resolve permitir que sua filha se case com Cleanto, desde que o rapaz concorde em estudar medicina. Beraldo apresenta uma idéia melhor. Argan pode se tornar, ele próprio, um médico, passando a cuidar de si mesmo. O velho hipocondríaco adora a idéia e abençoa o enlace da filha com seu verdadeiro amor.

A farsa, de três atos em prosa, inclui o canto, a música e a dança. O espetáculo é precedido de um prólogo e de *intermezzo* entre cada ato. Essa comédia-balé foi valorizada pela música composta por Marc-Antoine Charpentier³⁷ e pelas danças coreografadas de Pierre de Beauchamps³⁸.

Segundo Patrice Pavis, comédia-balé é aquela “em que balés interferem no curso da ação da peça ou como intermédios autônomos entre cenas e atos” (2003, p. 54). Ao todo, são dezoito tipos diferentes de comédias, definidas com certa precisão pelo autor. Segundo ele, encontramos a comédia de caráter, que “descreve personagens esboçadas com muita precisão em suas propriedades psicológicas e morais”; a comédia de costumes, que aborda um “estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classe, meio e caráter”; a comédia satírica, como aquela que “põe em cena e critica uma prática social ou política ou um vício humano” e a comédia de situação, “que se caracteriza mais pelo ritmo rápido da ação e pelo *imbróglio* da intriga que pela profundidade dos caracteres esboçados”, dentre outras. (2003, pp. 54-57).

³⁷ Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), nascido em Paris, adquiriu sua formação musical superior em Roma até 1670. Seu nome figura como um dos maiores compositores franceses apesar de ter sido tardiamente reconhecido como um dos grandes compositores de seu tempo. Suas obras são em grande parte religiosas. Compôs missas, óperas, musicou várias comédias de Molière.

³⁸ Charles-Louis Pierre de Beauchamps (1639-1705) foi responsável pela evolução técnica da dança clássica. Considerado como o principal coreógrafo francês. Quase todas as produções tiveram um toque seu, principalmente as da corte. Colocou em prática um “sistema de dança” que, de acordo com os ideais de Luís XIV, tendia à beleza das formas, à rigidez, ao virtuosismo que valorizava a estética do corpo. Estabeleceu cinco posições básicas para os pés na técnica do balé clássico, cuja intenção era descobrir uma maneira certa para que o corpo do bailarino encontrasse o seu eixo e o equilíbrio, estando ele dançando ou parado.

Embora denominada pelo próprio autor como uma comédia-balé, notamos, em *O doente imaginário*, a presença dos mais diversos elementos pertencentes a outros tipos de comédias, pois além de retratar um vício humano, como a hipocondria, característica de uma comédia satírica, aborda também com muita precisão as questões psicológicas e morais das personagens.

Para analisar a comicidade da peça, tem-se como ponto de partida as teorias desenvolvidas por Vladimir Propp (1992) e Henri Bergson (2004) e suas interpretações a respeito do riso e sua significação cômica. Vejamos:

(...) a comicidade da linguagem deve corresponder, tintim por tintim, à comicidade das ações e das situações, e que, se nos for permitido exprimir-nos assim, ela não passa de sua projeção no plano das palavras. (...). Consideremos os principais procedimentos por meio dos quais ela é obtida. Apliquemos esses procedimentos à escolha das palavras e à construção das frases. Teremos assim as formas diversas da comicidade de palavras (...). (BERGSON, 2004, p. 82).

A língua não é cômica por si só, mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio. (PROPP, 1992, p. 119).

Apesar da análise dos elementos cômicos contidos no texto *O doente imaginário* pautar-se na adaptação da peça, é necessário ressaltar que houve pouca alteração em relação ao texto original. Cacá Rosset procurou substituir as palavras usuais no século XVII por expressões e linguajares mais próximos e, portanto, mais naturais e condizentes aos ouvidos e ao entendimento de um público do final do século XX.

Na primeira cena, na versão original³⁹ encontramos:

“(...) *Ce qui me plaît de Monsieur Fleurant, **mon apothicaire**, c'est que ses parties sont toujours fort civiles: “les entrailles de Monsieur, trente sols”. **Oui**, mais, Monsieur Fleurente, ce n'est pas tout que d'être civil, il faut être aussi raisonnable, et ne pas écorcher les malades*” [os grifos são nossos].

Cacá Rosset adaptou essa passagem da seguinte forma:

³⁹ Texto retirado do site www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 15 de fevereiro de 2007.

“(...) O que me agrada no senhor Fleurant, **o meu farmacêutico**, é que as suas **receitas** são sempre muito educadas: “as entranhas do excelentíssimo senhor, trinta soldos”. **Ah!** Mas, senhor Fleurant, não basta ser educado, é preciso também não explorar os doentes (...)” [os grifos são nossos].

Molière atribuiu aos doze personagens perfis humanos, prevalecendo a generalização e não mais a individualização.

A tipificação é uma forte característica do gênero cômico. Bergson menciona que, “(...) A personagem cômica é um tipo (...). Pintar caracteres, ou seja, tipos gerais, é então objeto da alta comédia (...). Porque a comédia não só apresenta tipos gerais como também, em nossa opinião, é a única arte que visa ao geral (...)” (2004, pp. 111-112).

Argan é hipocondríaco, egoísta e rabugento. Béline, esposa de Argan, é astuta, fingida, calculista e interesseira. Angélica, filha de Argan, o nome sugere, é angelical, obediente, romântica e sonhadora. Cleanto, apaixonado por Angélica, é romântico, educado e de boa índole. Angélica e Cleanto são os enamorados da *commedia dell’arte*. Toinette, a criada de Argan, é astuta, esperta, consciente de toda a situação e irá desmascarar Béline e ajudar Angélica a se livrar de um casamento arranjado e indesejado.

De acordo com a teoria bergsoniana, essas personagens são cômicas por não provocarem a comoção, ou seja, a identificação emotiva com o leitor ou espectador (2004, p. 3); por não possuírem a consciência de sua comicidade, ignorando-se com tal, fato esse já mencionado por Bergson ao afirmar que “uma personagem é cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é *inconsciente*” (2004, p. 12) e por se tratar de tipos ao fazer referências às situações sociais e não ao indivíduo (2004, p. 111).

O título da peça é tipicamente cômico: afinal, qualquer um poderia ser esse doente. Segundo Bergson, a generalização é inerente à comicidade, ao contrário do drama, vinculado ao indivíduo:

Um drama, mesmo quando retrata paixões ou vícios que têm nome, incorpora-os tão bem na personagem que esses nomes são esquecidos, que suas características gerais se apagam, e que já não pensamos mais neles, mas sim na pessoa que absorve; por isso é que o título de um drama quase não pode deixar de ser um nome próprio. Ao contrário, muitas comédias têm como nome um substantivo comum: *O avarento*, *O jogador* etc. (BERGSON, 2004, p. 11).

O primeiro ato é composto por oito cenas. Logo na primeira cena é dada a circunstância da peça. Em uma situação cômica, quase patética, a personagem central faz a contabilidade de seus gastos com as receitas médicas:

Três mais dois são cinco, mais cinco são dez e mais dez são vinte. Setecentos e sessenta e três soldos e quarenta centavos de modo que este mês eu tomei um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete e oito remédios e um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze e doze lavagens; e no mês passado foram doze remédios e vinte lavagens. Não é de estranhar que eu não passe tão bem este mês quanto no outro. Vou falar com o Doutor Purgon, para que ele dê um jeito nisso (...). (*O doente imaginário*, p. 5).

Nesta cena, notamos a presença de diversos elementos desencadeadores do riso. A hipocondria de Argan é um deles. Segundo Propp, “o hipocondríaco é o homem que se sente bem somente quando se sente mal” (1992, p. 124). Trata-se de um paradoxo e por isso torna-se risível. Já Bergson aponta para o fato de que o riso tem uma função social ao corrigir o que se poderia chamar de “*enrijecimento para a vida social*” (2004, p. 100). Mais adiante, complementa seu raciocínio:

Podemos, portanto, admitir que, em regra geral, são exatamente os defeitos alheios que nos fazem rir – desde que acrescentemos, é verdade, que esses defeitos nos fazem rir em razão da sua *insociabilidade*, e não da sua *imoralidade* (...). (BERGSON, 2004, p. 104).

Outro elemento desencadeador do riso se faz presente nos nomes dos remédios e as nas suas aplicações funcionais que nos remetem a imagens escatológicas: “(...) um pequeno clister insinuativo, preparativo e emoliente para amolecer, umedecer e refrescar as entranhas do excelentíssimo senhor (...)” (*O doente imaginário*, p. 4)⁴⁰.

A falta de consciência do problema, ou seja, da situação, faz de Argan uma figura risível. Ao dizer: “o que me agrada no senhor Fleurant, o meu farmacêutico, é que as suas receitas são sempre muito bem educadas. ‘As entranhas do excelentíssimo senhor’ (...). Ah! Senhor Fleurant, não basta ser bem-educado, é preciso também não explorar os doentes (...) **Se o senhor continuar assim, ninguém mais vai querer ficar doente**” [o grifo é nosso] (*O doente imaginário*, pp. 4-5), podemos observar que a personagem se ignora como cômica, não tem consciência de seus absurdos.

A comicidade também está contida nos nomes das personagens. Não menos risível é o nome do médico de Argan, Dr. Purgon. Propp já apontava que os nomes cômicos são utilizados como procedimentos estilísticos auxiliares, com a função de reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama: “São engraçados apenas os nomes dos tipos negativos porque assim seus defeitos são reforçados (...)” (1992, p. 131).

Na cena V, os diálogos entre Argan e Toinette conduzem o leitor ao riso pela rigidez de caráter dele, que insiste em casar a filha com um médico, sem que ela o ame, para tirar proveito próprio da situação, e pela petulância da criada ao enfrentar o patrão e satirizar as suas justificativas para que ocorra o casamento. Argan acha Tomás Diafoirus um partido vantajoso por ser o único herdeiro de seu pai. Toinette responde, ironicamente, que ele deve ter matado muita gente para ficar tão rico.

⁴⁰ As citações da obra de Molière advêm da tradução e adaptação de Cacá Rosset.

Nesta cena, Argan, em um ataque de fúria, corre atrás de Toinette e revela uma vitalidade que não condiz com o seu estado “doentio”, incoerência e distração que acabam por desmascará-lo e conduzem-nos ao riso.

Bergson afirma que “dizer o que não se queria dizer ou fazer o que não se queria fazer (...) é uma das grandes fontes da comicidade. Por isso, a distração é extremamente risível (...)”. (2004, p. 82).

Nas cenas VI e VII, a comicidade se dá por meio do diálogo entre Argan e sua esposa Béline. É evidente o falso amor e o interesse dela em relação ao marido, percebidos por todos, menos por ele:

Argan: - É preciso fazer o testamento da maneira que recomenda o senhor Boafé, mas por precaução, eu vou te dar vinte mil francos em ouro que tenho escondidos na parte da minha alcova e duas promissórias pagáveis ao portador.
 Béline: - Não, não, não, não! Não quero nada disso! Quanto você disse que tem na alcova?
 Argan: - Vinte mil francos, meu amor.
 Béline: - Oh, não! Não me fale em dinheiro, por favor... De quanto são as promissórias?
 Argan: - Uma de quatro mil francos e outra de seis mil.
 Béline: - Todo o ouro do mundo não é nada comparado a você, meu amor! (*O doente imaginário*, p. 21).

Argan é manipulado o tempo todo e, por ser enganado, é alvo de riso. Bergson considera tal situação como uma espécie de “fantoche e seus cordões” no momento em que “a personagem acredita que está falando e agindo livremente, mas não passa de um brinquedo nas mãos de outra” (2004, p. 57). Essa situação se repete inúmeras vezes, ora Argan é manipulado pelo seu médico, ora por sua esposa, como também pela sua criada Toinette.

Na cena VII, Argan continua sendo um fantoche na mão de sua esposa, que passa a contar com a ajuda de um Tabelião, o senhor Boafé. Observemos a comicidade presente nos nomes, só que desta vez por contraste. Propp menciona que “A comicidade do contraste surge

quando uma personagem negativa tem um nome que, ao contrário, exprime alguma qualidade positiva”. (1992, p. 130) O tabelião Boafé possui um caráter extremamente duvidoso, sendo cúmplice de Béline nas armações para roubar o dinheiro de Argan.

A comicidade ganha força quando Argan tece elogios à honestidade do Tabelião. Avisado por ele de que não poderia fazer um testamento beneficiando somente sua esposa, por possuir filhos, Argan sugere consultar um advogado. Boafé responde:

Não é com advogado que é bom falar, pois eles são em geral severos e imaginam que é crime fraudar a lei. É gente que cria dificuldades e ignora os desvios da consciência (...) é preciso facilitar as coisas; de outra maneira não chegaríamos a nada e a nossa profissão não valeria um tostão furado.

Argan completa o diálogo: “A minha mulher bem me havia dito que o senhor era um homem muito hábil e muito honesto (...)”. (*O doente imaginário*, p. 19). É o que Bergson intitula de “comicidade da transposição”:

(...) a transposição do solene para o trivial, do melhor para o pior, é cômica, a transposição inversa pode ser ainda mais cômica (...) A transposição do baixo para cima que se aplica ao valor das coisas, e já não a sua grandeza. **Exprimir honestamente uma idéia desonesta, tomar uma situação escabrosa, um ofício humilde ou um mau comportamento e descrevê-los em termos de estrita respectability, tudo isso geralmente é cômico.** [o grifo é nosso]. (BERGSON, 2004, pp. 93-94).

Durante a cena, ocorre a comicidade de palavras: o tabelião é chamado de Boafé, cujo nome contradiz as suas ações e pensamentos. Além disso, ocorre o que Bergson viria a chamar de “comicidade profissional”: as maneiras de raciocinar e agir em certos ambientes, e que são verdadeiras para aquele ambiente, tornam-se falsas e impróprias para o restante do mundo.

De acordo com Bergson, “As palavras profundamente cômicas são as palavras ingênuas nas quais o vício se mostra nu (...)” (2004, p. 110). Na cena X, Argan diz: “O

Doutor Purgon me recomendou passear pela manhã pelo meu quarto doze vezes para lá e doze vezes para cá, mas eu me esqueci de perguntar se é na largura ou no comprimento”. (*O doente imaginário*, p. 24). É essa ingenuidade de Argan somada ao seu automatismo que despertam o riso.

Na cena XIII, ocorre, mais uma vez, a comicidade profissional: Molière faz as suas críticas não só aos médicos, mas à medicina em geral, uma obsessão do autor, que satiriza a ignorância e a pretensão desses profissionais. Equipara os médicos aos grandes charlatões.

Os doutores de Molière não são apenas pedantes, pretensiosos, prolíferos em absurdos, sempre ridículos, com suas roupas, poses e formas de expressão, frases repletas de latinismos macarrônicos que só fazem confirmar a inferioridade intelectual, mas, sobretudo, ineficientes. Veja-se o discurso do doutor Diafoirus sobre “as qualidades” de seu filho, Tomás Diafoirus, pretendente à mão de Angélica:

Meu caro, senhor, não é por ser o pai, mas posso dizer que estou contente com ele (...) Ele nunca teve a imaginação muito viva, nem este espírito fogoso que se percebe em alguns, mas é por aí que sempre muito esperei de seu bom senso, qualidade necessária ao exercício de nossa arte. Quando ele era pequeno, ele nunca foi esperto e malicioso. Sempre doce, calmo, taciturno, nunca dizendo uma palavra, nem brincando destes joguinhos que chamamos de infantis. Tivemos muita dificuldade para ensiná-lo a ler, e com treze anos de idade ainda não conhecia todo o alfabeto (...) Mas, acima de tudo o que mais aprecio nele, e nisso ele segue o meu exemplo, é que acata cegamente a opinião dos antigos, e que nunca quis entender, nem ouvir as razões e as experiências das pretensas descobertas de nosso século, como a circulação do sangue e outras besteiras do mesmo gabarito. (*O doente imaginário*, p. 32).

Segundo Berretini, o autor:

(...) coloca o Dr. Diafoirus pai, enfatuado e imbecil, ao seu lado põe o filho, seu digno descendente; nada os separa, e se admiram reciprocamente. O filho é a réplica do pai, embora jovem, prometendo talvez, com o tempo, ultrapassá-lo em fatuidade e imbecilidade; e o pai, ao olhá-lo, vê-se refletido no seu rebento, donde o superlativo “ótimo” que emprega para qualificar as ridículas palavras do rapaz pronunciadas diante da noiva, Angélica, e do futuro sogro, Argan (...). tolo de nascimento, tornou-se ainda pior graças à educação recebida, a mesma do seu pai, e que está fundada na autoridade dos Antigos (...). (BERRETINI, 1979, pp. 115-116).

Molière apresenta uma medicina desprovida de curiosidade intelectual, incapaz de progredir⁴¹. Naturalmente, os Diafoirus, pai e filho, são anticirculacionistas e não passam de fantoches mecanizados, cuja rigidez de caráter leva ao risível.

É a criada Toinette quem acentua o caráter cômico da trama, por meio da ironia e do deboche, ao fazer o contraponto entre o bom-senso e a lucidez e as sandices proferidas, ora pelo patrão, ora pelos médicos:

Diafoirus: - Para falar francamente, a nossa profissão junto aos nobres nunca me pareceu agradável, eu sempre preferi viver do público. O público é mais cômodo. O senhor não tem que responder pelos seus atos e, contanto que siga as regras da arte, não somos responsáveis pelo que acontece. O que é aborrecido com os nobres é que quando ficam doentes, querem a todo custo que os seus médicos os curem.
Toinette: - Que descaradamento! Eles são bem impertinentes querendo que os senhores curem. Os senhores não estão aí para isso; estão para receber o dinheiro da consulta e receitar remédios; eles que se curem, se conseguirem! (*O doente imaginário*, p. 33).

Segundo Propp, a ironia é um dos recursos pertencentes à comicidade das palavras:

Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade. (PROPP, 1992, p. 125).

De acordo com Bergson, a comicidade dos médicos de Molière está na maneira como tratam o doente, “como se este tivesse sido criado para o médico, e a própria natureza como se ela fosse um apêndice da medicina” (2004, p. 133). O autor já apontava para o fato de que as impertinências da sociedade replicam com o riso, que é uma impertinência maior ainda (2004, p. 144). O riso, portanto, nada tem de benevolente. Ao contrário, pagaria o mal com o mal.

⁴¹ A medicina do século XVII passou por descobertas polêmicas. A descoberta de Harvey (1615) sobre a circulação do sangue gerou inúmeros protestos, incluindo uma tese, sustentada em Paris, contra os “circulacionistas”. Boileau, auxiliado por Racine e por Bernier, compôs em 1671, um julgamento humorístico com o propósito de ridicularizar os “anticirculacionistas”: *O Arrêt burlesque*, que “proíbe o sangue de continuar vagabundeando, de errar e circular pelo corpo, sob pena de ser totalmente libertado e entregue à Faculdade de Medicina”.

Na cena XXII, o Doutor Purgon, enfurecido, lança inúmeras novas “doenças” contra Argan que, desesperado, tenta lhe explicar o engano, sem sucesso. A cada ameaça, Argan repete a mesma exclamação: “Doutor Purgon!” Como já apontava Bergson, a constante repetição não é natural, é mecânica, portanto, risível (2004, p. 53).

A repetição está presente em outros momentos na peça, como na cena XXVII, quando Toinette, disfarçada de médico, sugere a Argan que corte um braço e arranque um olho, alegando que, por causa desses membros, o outro lado do corpo fica sem se nutrir, pois puxam para si toda a alimentação. Esse tipo de absurdo só é risível quando é levado ao exagero. Segundo Bergson, “a exageração e a degradação não passam de certa forma de comicidade” (2004, p. 94).

Na última cena, tudo acaba se resolvendo, graças às interferências de Toinette e à colaboração do irmão de Argan: Beraldo colocará em dúvida o amor de Béline, ao passo que a criada induzirá o protagonista a testar a solidez de suas relações familiares fingindo-se de morto. Argan, confiante, aceita, embora a neurose permaneça no receio em fingir-se de morto: “Será que não há nenhum perigo em fingir de morto?” (*O doente imaginário*, p. 67). Argan constata a falsidade de sua esposa e o amor puro e incondicional de sua filha e resolve consentir na união de Angélica com Cleanto.

Molière não abre mão da vitória amorosa dos pares românticos e revela, ao mesmo tempo, seu inconformismo e seu espírito revolucionário quanto à situação predominante de sua época, em que os filhos deviam obediência total e irrestrita aos pais.

A peça termina com um cerimonial burlesco que dá a Argan o título de médico. A formatura é realizada no terceiro *intermezzo*, momento em que o latinismo macarrônico impera durante toda a celebração:

(...) *Donque il est nostrae sapientiae
 Boni sensus atque prudentiae
 De fortement travailler
 Anos bene conservare
 In tali credito, voga et honoré
 Et prandere gardam à non recevoir
 In nostro docto corpore
 Quam personas capabiles
 Et totas dignas remplire
 Hás placas honorabiles (...).* (O doente imaginário, p. 73).

Para Propp, “O discurso desprovido de sentido, constituído apenas de sons, partículas ou palavras desarticuladas” (1992, p. 126) é risível, pois, por detrás dele, esconde-se a ignorância de quem o produz. E complementa:

Os estudiosos que reparam apenas no sentido das palavras não notam o som delas. Em compensação, todos os outros que não entendem seu sentido reparam apenas no som. Com isso as palavras tornam-se ridículas. Também os erros de língua podem ser cômicos, se eles desnudam um defeito do pensamento (...) outros erros são cômicos quando expõem a grosseria e a falta de cultura de quem fala. (PROPP, 1992, p. 129).

Enfim, uma grande farsa que colabora com a mente fantasiosa de Argan. Enganado, mas feliz: está garantida a conservação das suas manias: “(...) nenhum controle e posse nenhuma serão mais seguros que aqueles em que o desejo e a fonte de sua satisfação coincidem na mesma pessoa: que o próprio Argan se torne médico (...)”. (D’ANGELI e PADUANO, 2007, p. 243).

Capítulo III

A comicidade na encenação: gestos e situações

O doente imaginário foi escrita em 1673 e encenada pela primeira vez no teatro da sala do Palais-Royal, em 10 de fevereiro do mesmo ano, pela *Troupe du Roi*. A princípio, fora concebida para diversão do rei. Molière pretendia encená-la para a Corte durante o carnaval, o que não ocorreu. A peça teve outro destino e o rei Luís XIV nunca viu Molière no papel de Argan⁴².

A pré-estréia do espetáculo *O doente imaginário*, do Teatro do Ornitórrinco, ocorreu no Teatro Municipal de Sertãozinho, São Paulo, nos dias onze, doze e treze de agosto de 1989⁴³. Depois, o elenco seguiu viagem para o México e retornou ao Brasil, permanecendo dois anos em cartaz⁴⁴.

Para efetuar esse estudo de caso, foram utilizados a gravação sonora do espetáculo, realizada pelo IDART⁴⁵; a gravação em vídeo, feita por Lúcia Lopes, em 10 de janeiro de 1990, no Teatro Arthur Rubinstein (Teatro Hebraica), São Paulo, e de alguns registros visuais dos *intermezzos*, realizados no TUCA, São Paulo, por Lilian Marques⁴⁶.

⁴² A modificação deveu-se à ruptura de Molière com Lully, que trabalhou oito anos com ele compondo músicas para as suas comédias. Lully – aproveitando-se da credibilidade que tinha com o rei – estabeleceu em seu proveito o monopólio da música e do balé. Em tais condições, se Lully tivesse feito a música para esse espetáculo teria se tornado o único proprietário dos versos, das palavras, de toda peça. Ao ser conferida essa exclusividade, Lully possuiria, então, o poder de impedir que a estréia da peça fosse na corte. Molière resolveu procurar outro profissional que compusesse as músicas para a peça.

⁴³ Informações retiradas de uma reportagem local. “O doente imaginário”: Estréia Nacional em Sertãozinho”, 11 de agosto de 1989, p. 8.

⁴⁴ O grupo realizou diversas turnês internacionais e, no Brasil, permaneceu em cartaz em vários teatros. Ver anexos (fichas técnicas dos espetáculos).

⁴⁵ Departamento de Informação e Documentação Artística, criado em 1975 pela Secretaria Municipal de Cultura com o objetivo de preservar e estudar registros das manifestações artísticas brasileiras produzidas ou veiculadas na cidade de São Paulo. Em 1982, o IDART foi incorporado ao Centro Cultural São Paulo e passou a ser denominado Divisão de Pesquisas, mantendo os mesmos objetivos de memória e reflexão.

⁴⁶ As gravações do TUCA foram realizadas em datas diferentes. Há registro de uma gravação realizada em 07 de janeiro de 1990 e outras que constam somente o ano, 1991.

Ao entrar na sala de espetáculo, o público encontra as cortinas abertas. No palco, um telão pintado com o retrato do doente imaginário e candelabros com as velas acesas. A luz da platéia está apagada. Um sino de mão, trazido por um dos personagens interpretados por Ary França, faz o papel da campainha ao anunciar para o público que o espetáculo começará.



Foto 53 – *O doente imaginário*, momento que antecede o início do espetáculo. Fonte: Programa do espetáculo. Foto de Miguel Paladino.

Tem início o Prólogo, intitulado *A pastoral*. O retrato é substituído por outro, representativo de um bosque. Os músicos estão em cena e assim permanecerão no decorrer de toda a encenação. Bailarinas executam a coreografia clássica ao som do quarteto de cordas. Faunos e pastores compõem o visual exibindo saltos e acrobacias circenses, contrapondo-se à leveza do balé. Surge, então, sobre um pássaro suspenso, um fauno interpretado por Edson Cordeiro⁴⁷.



Foto 54 – *O doente imaginário*, Prólogo. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto de Ary Brandi

⁴⁷ Substituído depois por Rubens Caribé. Ver Anexo B: Fichas técnicas dos espetáculos.



Fotos 55 e 56 – *O doente imaginário*, Prólogo. Fonte: Acervo pessoal do circense do André Caldas. Fotos de Ary Brandi.

Em meio a essa festividade, uma pastora entoa sua cantiga de pesar. Faunos e pastores consolam sua tristeza e dão vida ao espetáculo.



Foto 57 – *O doente imaginário*, Prólogo. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

Após o prólogo, o telão de um bosque é substituído pela pintura do doente imaginário. Ao som do rufar dos tambores, surge José Rubens Chachá, no papel do Mestre de Cerimônias e diz:

Senhoras e senhores, boa noite! O Teatro do Ornitorrinco orgulhosamente apresenta esta noite, para vosso prazer, para o vosso deleite e para vossa diversão, de Jean-Baptiste Poquelin, o popular Molière, *O doente imaginário*! (Sons de pratos). Senhoras e senhores, o espetáculo vai começar. A ação da peça passa-se em Paris, no ano de 1673, durante o carnaval. (*O doente imaginário*).

São recursos do universo do circo “tradicional” ⁴⁸: O Mestre de Cerimônias abre o espetáculo e anuncia o que há por vir, e os instrumentos de percussão – como o tambor e os pratos – utilizados para aumentar o clima de suspense e emoção, instigam a curiosidade do espectador.

Na cena do carnaval, muda-se o cenário. É noite. Ao fundo, estrelas e uma enorme lua cheia compõem o clima festivo dos foliões mascarados que carregam estandartes e chocalhos, ao mesmo tempo em que realizam uma coreografia desfeita aparentemente por gritos de alegria e danças individuais, remetendo a imagens das brincadeiras carnavalescas. Argan, o doente imaginário é carregado pelos foliões em uma cadeira, percorre a cena como se estivesse participando da cerimônia, até ser colocado no centro do palco, momento em que se finaliza a festividade dando início ao primeiro dos três atos da peça.



Foto 58 – *O doente imaginário*, Cena do carnaval. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

Ao fundo uma enorme porta de madeira representa o interior da casa de Argan. Sentado em sua cadeira, cercado de papéis e com uma enorme pena na mão, ele faz contas e confere as despesas ocasionadas pelas receitas dos inúmeros remédios que consome. Após finalizar a sua tarefa, o hipocondríaco dá uma cuspidinha no chão e toma o seu “xarope purgativo

⁴⁸ No chamado Circo “Novo”, a figura do mestre de cerimônias, ou apresentador, muitas vezes está ausente, como no caso do *Cirque du Soleil*. Os espetáculos circenses adquirem, então, outra relação com o público. O contato direto que era estabelecido com o espectador, principal característica do Circo “Tradicional”, cede espaço para uma relação quase que de passividade entre os artistas e o público.

e fortificante”. A sonoplastia de um ronco de barriga, simulando uma possível diarreia, assim como a cuspidinha, remete a imagens escatológicas, provocando o riso.

Segundo Propp “A comichão não está apenas no corpo humano enquanto tal, mas também em certas ações e funções corporais” (1992, p. 49). Seria o caso da comichão da comida, da bebida e das funções fisiológicas involuntárias do corpo humano. O ato de comer nada tem de cômico em si. O risível se dá na medida em que a comida nos fornece dados em relação ao modo de vida e o lado espiritual de quem ingere os alimentos. Referindo-se à comichão da bebida, o autor declara: “A embriaguez que chega ao vício nunca pode ser ridícula” (PROPP, 1992, p. 50), ou seja, só são cômicos os “altos”, não os bêbados. Quanto às funções fisiológicas, o pesquisador alerta para o fato de que,

(...) os fenômenos negativos nunca são descritos com todos os detalhes e até o fim, pois isso já não seria mais cômico (...) A presença desse limite é característica da literatura principalmente dos séculos XIX e XX, enquanto isso não ocorre com a literatura dos séculos precedentes (Rabelais) e do folclore. (PROPP, 1992, p. 52).

De acordo com a concepção de Bergson, o drama é considerado como arte, pois parte de uma observação interna do sujeito ao procurar a realidade profunda de cada indivíduo, escondida nas necessidades da vida cotidiana. Quanto à comédia, essa se dá por caminhos distintos ao partir de uma observação exterior, pois se apropria dos aspectos ridículos da natureza humana. O autor coloca que “(...) O herói de tragédia é uma individualidade única em seu gênero. Poderá ser imitado, mas quem o fizer passará, conscientemente ou não, do trágico ao cômico (...)” (BERGSON, 2004, p. 123). Nesse sentido, o cômico já não pertence à vida, que é natural, porque ele é mecânico e também não pertence à arte, que é espiritual, já que ele é pura corporalidade e faltam-lhe os atributos da alma.

Argan goza de perfeitas condições físicas, mas sua hipocondria o torna excêntrico e inapto à sociedade. Por tanto temer a morte, não abre mão de sempre ter alguém ao seu redor

e se apavora com a idéia de permanecer sozinho em um ambiente. Quando se vê em tal situação, entra em desespero e balança freneticamente um sino, ao mesmo tempo, aos berros e xingamentos, clama pela presença de sua criada Toinette, interpretada por Maria Alice Vergueiro: “(...) Ninguém! Não adianta falar, sempre me deixam sozinho (...). Toinette, cachorra, desgraçada!” (Cenas I e II, p. 5).

A rigidez mecânica, seja essa referente ao corpo (deformidades, doenças), ao espírito (pobrezas psicológicas, variedades da loucura) ou ao caráter (inaptações à vida social), provoca o riso quando se distancia daquilo que é natural, normal do ser humano. É o mecânico sobreposto ao vivo o que ocasionará o enrijecimento para a vida social. Conforme observamos, o inflexível é sempre risível:

Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim. E no entanto a sociedade não pode intervir nisso por meio de alguma repressão material, pois ela não está sendo materialmente afetada. Ela está em presença de algo que a preocupa, mas somente como sintoma – apenas uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades (...). (BERGSON, 2004, p. 15).

A insociabilidade se dá na medida em que ocorre a inaptação particular de uma pessoa na sociedade, seja devido a uma virtude (honestidade exagerada, por exemplo) ou algum defeito, ocasionando o isolamento do indivíduo. Quem quer que se isole, expõe-se ao ridículo, porque a comicidade é feita, em grande parte, desse isolamento. Tanto a distração, a rigidez e o automatismo provocam a insociabilidade do indivíduo na sociedade, que procurará corrigi-la por meio do riso.

Durante o diálogo, as falas do patrão são interrompidas pelo falso choro da criada que finge ter batido a cabeça na porta, na pressa em atender ao chamado de Argan, deixando-o ainda mais irritado: “O quê! Ainda por cima eu não posso nem ter o prazer de ter um ataque?”

(...) Você me impede, cachorra, interrompendo-me a toda hora!” (Cena II, p. 6). Toinette rebate: “Se o senhor gosta de ter ataques, eu gosto de chorar. Cada um na sua. Ah!” (Cena II, p. 7). Nessa hora, a criada torce um pano molhado, fazendo uma alusão às lágrimas derramadas, recurso esse muito utilizado pelos palhaços circenses. A incoerência do choro falso com a água contida no pano provoca o riso.

Na mesma cena Argan dá a Toinette – que pega a contragosto – um penico contendo o resultado de suas freqüentes lavagens intestinais e solicita à criada que chame por sua filha Angélica, interpretada por Loren Daé. Toinette, ironicamente, diz: “Ei-la que surge, parece que sentiu o aroma (cheira o penico) de seus pensamentos!” (Cena II, p. 7). Ao cheirar o penico, a atriz se dirige a platéia e faz uso do recurso interpretativo da triangulação, técnica *clownesca* que faz do espectador um co-participante da ação, envolvendo-o num jogo de cumplicidade.

Na Cena V, Toinette e Argan travam uma discussão por causa do casamento imposto a Angélica com a patética e *clownesca* figura de Tomás Diafoirus, interpretado por Ary França. Na disputa, a filha de Argan é puxada de um lado pelo pai e do outro pela criada e “arremessada” para fora de cena, na coxia, onde ocorre a sonoplastia de queda. Ouvem-se gritos, ruídos de panelas e animais (ovelhas e cachorros).



Foto 59 – *O doente imaginário*, Cena V. Fonte: **Veja São Paulo**. Fotograma de J. Rosenberg.

O diálogo entre Argan e Béline remete ao universo infantil. Cacá acrescenta uma cena em que diz: “Neném qué memédinho”. E a esposa responde: “Toma remédinho, meu neném!”. Nesse momento, desabotoa uma parte do vestido e com um dos seios dá de mamar ao marido. A naturalidade com que é feita a ação leva a crer que seria uma prática corriqueira e comum entre o casal, fato causador do riso de zombaria por parte do público.



Foto 62 – *O doente imaginário*, Cena VI. Fonte: Foto cedida pelo fotógrafo Ary Brandi. Fotos de Ary Brandi.

Segundo Propp, apenas o riso de zombaria está permanentemente ligado à esfera do cômico. Todo o vasto campo da sátira baseia-se nesse tipo de riso, freqüentemente encontrado na vida. Para se elaborar uma comédia, faz-se necessário utilizar e se espelhar no material oferecido pela vida, ou seja, a fonte primária de toda comicidade está contida na própria vida e quanto maior a naturalidade e a verossimilhança mais eficaz será o texto cômico.

O riso apresenta gradações que vão desde o sorriso fraco até uma risada desenfreada. A maneira como rimos, até certo ponto, sofre influências das estéticas predominantes em cada época. Hoje, por sermos herdeiros da estética burguesa, o riso desenfreado, descomedido e sem limites é classificado entre os mais “baixos”. Contudo, trata-se de um riso saudável, alto e pleno de satisfação. É o riso das praças, dos bufões, das festas e diversões populares.

Na Cena VII, a comicidade da situação é reforçada pelas expressões gestuais, faciais e tonalidades vocais das personagens. Argan está prestes a fazer o seu testamento. Por pensar

que sua esposa o ama incondicionalmente, deixará todos os bens para a amada. Béline não esconde as más intenções em relação ao marido. Somente Argan não é capaz de perceber a real intenção de sua esposa, que o faz objeto de escárnio. Por sua vez, o Tabelião Boafé, interpretado por José Rubens Chachá, reforça ainda mais a idéia de que Argan não passa de uma marionete nas mãos de Béline.



Fotos 63 e 64 – *O doente imaginário*, Cena VII. Fonte: Acervo pessoal do ator José Rubens Chachá. Fotos de Ary Brandi.



Foto 65 – *O doente imaginário*, Cena VII. Fonte: Acervo pessoal do ator José Rubens Chachá. Foto de Ary Brandi.

Nas palavras de Bergson, “(...) Ora, o riso tem justamente a função de reprimir tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim, aparar arestas” (BERGSON, 2004, p. 132). Para ele, o riso possui o intuito principal de corrigir e punir os defeitos existentes, já que entende que as impertinências da sociedade devam replicar com o riso que é uma impertinência ainda maior.

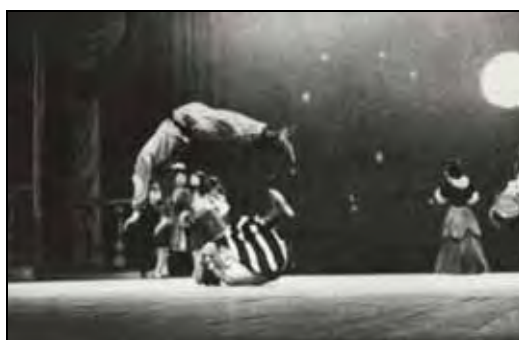
Para ele, o riso nada tem de benevolente. Ao contrário, pagaria o mal com o mal, cuja função é a de intimidar e humilhar aquele que é objeto de escárnio.

Nesse contexto, o riso passa a ser compreendido como uma manifestação de um estágio de superioridade. Ao rirmos, não vemos a pessoa, mas a coisa que nos faz rir. Rimos quando reconhecemos em alguém um vício que queremos evitar. Portanto, é uma espécie de ação de superioridade que detecta um defeito que irá se corrigir.

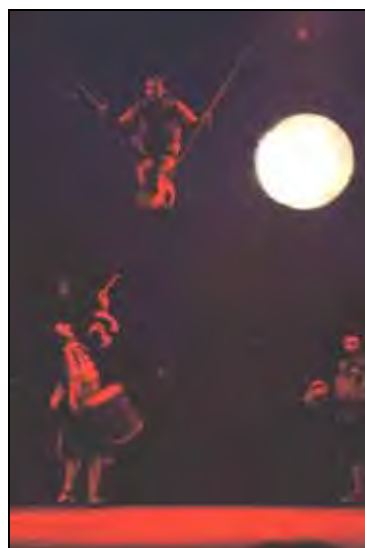
No decorrer da cena, Boafé estabelece um contato com a platéia. Logo após discursar sobre a necessidade de “(...) deslizar suavemente por cima da lei e tornar justo o que não é permitido (...)” (Cena VII, p. 19), o ator traz a situação para o Brasil ao perguntar para um espectador como seria em São Paulo, se aqui também se “soltava algum” para conseguir algo.

O primeiro ato termina com a promessa feita por Toinette a Angélica de impedir que a vontade de Argan de casá-la com Tomás Diafoirus se realize. Para isso resolve entregar uma carta a Cleanto por intermédio de um fã, o apaixonado Polichinello.

Em seguida, temos a apresentação do primeiro *intermezzo*. Satimbancos, mascaradas, músicos, Pierrete, Arlequim e o Polichinello incorporam o clima de festividade desempenhando danças e números circenses como acrobacias, pirofagia e corda marinha.



Fotos 66, 67 e 68 – *O doente imaginário*, cenas do primeiro *intermezzo*. Fonte: Acervo pessoal do circense do André Caldas. Fotos de Roberto Setton.



Fotos 69, 70 e 71 – *O doente imaginário*, cenas do primeiro *intermezzo*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Fotos de Ary Brandi.

A comicidade nesse *intermezzo* fica a cargo de Polichinello, que faz uma serenata para a sua amada. A criada, por sua vez, entrega-lhe uma carta. Acreditando que a correspondência seja endereçada a ele, Polichinello demonstra por meio da dança a imensa alegria e atira-se nos braços da criada. Ao perceber que a carta está destinada a Cleanto, joga-se melodramaticamente no chão, como se estivesse desfalecido. O *intermezzo* termina com Polichinello sendo carregado pelas mascaradas.



Fotos 72 e 73 – *O doente imaginário*, cenas do primeiro *intermezzo*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Fotos de Ary Brandi.

O Segundo Ato inicia-se com o encontro entre Toinette e Cleanto, que finge ser o novo professor de música de Angélica. Só assim, poderá enganar Argan e manter-se próximo de sua amada.



Foto 74 – *O doente imaginário*, Cena IX. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

Na cena XIII, a criada Toinette anuncia aos presentes – Argan, Cleanto e Angélica – a chegada do pretendente: “(...) Aí estão o senhor Diafoirus pai e Diafoirus filho que vêm

visitá-lo. Que beleza de genro! O senhor verá o mais belo rapaz do mundo. E o mais espirituoso! Ele só disse duas palavras, que me encantaram e a sua filha vai ficar apaixonada por ele!” (*O doente imaginário*, p. 27).

Nessa cena, a comicidade é impulsionada pelas palavras, já apontadas. A situação é risível, pois Argan se mostra feliz e satisfeito com a escolha do genro, mesmo diante os absurdos proferidos pelo Senhor Diafoirus e seu filho, o que demonstra o quão ingênuo é o hipocondríaco. De acordo com Bergson (2004, p. 97), “(...) a comicidade de palavras segue de perto a comicidade de situação e acaba por desaguar, com este último tipo de comicidade, na comicidade de caráter (...)”.



Foto 75 – *O doente imaginário*, Cena XIII. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

Ao entrar em cena, Tomás Diafoirus provoca o riso imediato. A maquiagem, o figurino e a imensa peruca fazem dele uma figura patética e já desnuda sua imbecilidade, para desespero de Angélica. As composições visuais das personagens favorecem o humor das interpretações. Para isso, foram amplamente estudadas pelo cenógrafo e figurinista José de Anchieta. Sobre o seu processo de criação artística, declara:

(...) quando penso em comédia, todas as referências acima estão presentes também, e, por ser comédia, penso com a alma livre de imposições da reserva cultural, ou seja, na comédia, fico livre das amarras da vida social, casamento, filhos, dinheiro, trabalho, tragédias etc. É na comédia que posso subverter todas estas reservas, a ponto de “escrachar” e poder rir delas. (...) estudei muito a época proposta por Cacá, o período em que viveu Molière: 1622-1675. Molière morreu na última apresentação deste espetáculo, morreu de hemoptise; na cena final, começou a

esvair-se em sangue e o público achou que aquilo era um efeito especial proposto por Molière. Assim é o teatro, tudo faz parte de um ideário criado pelo espectador. Descobri, em minhas pesquisas sobre a época de Luiz XIV, o Rei Sol, que ele adorava dar festas; todo dia tinha festa em seu palácio em Versailles. Fato notório era que, tradicionalmente, todas as noites, o Rei Sol se escondia atrás da grande sala dos espelhos, onde aconteciam as festas, e, dali, sem que ninguém o visse, escolhia uma dama para lhe fazer companhia durante a noite. Paris inteira se movimentava naquela época. As mulheres passavam o dia em uma verdadeira maratona para se embelezar, por exemplo: os cabelos ganhavam os cuidados dos maiores artistas, que criavam verdadeiras esculturas, como passarinhos vivos batendo asas, moinhos com roda d'água e água de verdade escorrendo, tudo para chamar a atenção do Rei e poder dormir com ele. A personagem Béline, interpretada por Christiane Tricerri, entrava em cena com uma peruca que era um barco enorme. A entrada dela fazia o público rolar de rir, assim como as perucas de Monsieur Diafoirus e seu filho, Chachá e Ary França respectivamente. Nesse trabalho, busquei muito um estudo de cabeça, por exemplo: o Monsieur Argan (Cacá Rosset) usava na cabeça uma bolsa de água quente na cabeça, toda colorida, que mais parecia um grande laço de cabeça, coisa que não existia na época. O cenário era muito despojado. Procurei trazer de volta uma tradição do teatro antigo, a pintura de telão e, por que não dizer, o mesmo telão com aquele cheiro inconfundível de tinta que vi e senti no seminário. Neste espetáculo, pude resgatar muitas coisas das minhas lembranças de adolescente. (ANCHIETA, 2007, ver anexo).



Foto 76 – *O doente imaginário*, Cena XIII. Fonte: Acervo pessoal do ator José Rubens Chachá. Foto de L. Baron.



Foto 77 – *O doente imaginário*, Cena XIV. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto de Ary Brandi.

Angélica e Cleanto fazem um dueto de amor perante Argan, Toinette e os Diafoirus, retrato musical do desespero do casal. A comicidade aparece no momento em que o doutor Diafoirus cai em sono, tombando a sua cabeça com a enorme peruca. Tomás Diafoirus, sentado em um imenso cadeirão de bebê, alusão à maneira infantilóide com que é tratado pelo pai, começa a se empanturrar de comida, “roubando a cena” de maneira magistral. Sobre essa passagem, Caribé relata:

(...) No *Doente*, a gente cantava um dueto de amor e o Ary França, de Tomás Diafoirus, sentado atrás, em um cadeirão de bebê, tirava uma banana e a descascava. Eu “ficava louco” com ele. Eu falava: Ary, só descasca a banana! E com o tempo, ele tirava um pepino, um guardanapo, um saleiro e punha sal no pepino... Era tão bom e engraçado que ninguém olhava para mim na cena! (risos). (CARIBÉ, 2008, ver anexo).

Ao final do dueto, doutor Diafoirus acorda. Chachá, aproveitando-se da “deixa”, insere o improviso ao imitar o apresentador e animador de auditório, Sílvio Santos: “Quanto vale o *show*, Tomás, meu filho?”. Este, com uma buzina na mão, responde: “Eu achei essa música uma porcaria, além do mais esse gringo tem um sotaque muito do fajuto. Isso não vale nada!”⁴⁹.



Foto 78 – *O doente imaginário*, Cena XIII. Fonte: Arquivo do Ornitórrinco. Foto de Ary Brandi.

O improviso também é realizado pelo diretor e ator Cacá Rosset. Argan, desgostoso e desconfiado com a letra da canção, interrompe a apresentação e questiona Cleanto:

⁴⁹ Essa improvisação era feita por Ary França e José Rubens Chachá, quando a personagem Cleanto era interpretada pelo músico e ator norte-americano Marshall Netherland.

Argan: - Não, não! Já chega. Esta comédia é um péssimo exemplo. O pastor Tircis é um impertinente e a pastora Phillis, uma impudica falando desta maneira na frente do pai. Deixe-me ver esse papel. Ah! Ah! Onde está a letra que você cantou? Aqui só tem a música!

Cleanto: - Ora, o senhor não sabe que foi inventado há pouco tempo, uma maneira de escrever as palavras com as próprias notas? (*O doente imaginário*, p. 36).

Nesse momento, Cacá pergunta ao músico Mario Sérgio Zaidan: “Escuta aqui, Mario Sérgio. Você que é músico há muito tempo, isso é verdade?”. Com a afirmativa, Cacá retorna ao personagem e dá sequência a peça.

Diafoirus e seu filho se despedem de todos e saem de mãos dadas, em coreografia patética e hilariante. Porém, antes de se retirarem atendem à solicitação de Argan que pede para verificarem seu estado de saúde. O pai de Tomás pede para que o filho faça o diagnóstico pelo pulso do paciente. Quando vemos, Tomás está ajoelhado aos pés do “doente” pegando em sua canela. O engano é rapidamente corrigido pelo pai, que coloca a mão do filho no lugar correto. Diagnostica-se, então, que o problema está no baço. Argan estranha o parecer, pois o doutor Purgon havia detectado problemas em um outro órgão, no caso, no fígado. Ao serem avisados pelo doente, o doutor Diafoirus tenta corrigir:

Diafoirus: - Pois é! Quem diz parênquima, diz um e outro, devido à estreita simpatia que têm um conjunto por meio do “vaso breve”, do piloro e muitas vezes dos meatos biliares. Ele lhe manda, sem dúvida, comer assados.

Argan: - Não, só cozidos.

Diafoirus: - Pois é! Assado, cozido, é tudo a mesma coisa. Ele lhe dá ótimas receitas. O senhor não poderia estar em melhores mãos.

Argan: - Doutor, quantos grãos de sal se deve colocar num ovo?

Diafoirus: - Seis, oito, dez, nos dias pares, assim como nos remédios, números ímpares. (*O doente imaginário*, p. 41).

Tal situação não poderia ser mais cômica, já que decorrem vários absurdos. A começar pela maneira que se realiza o diagnóstico, passando pela justificativa e reparação do “equivoco”, pois é preciso manter o mesmo diagnóstico para que a farsa continue e, conseqüentemente, o lucro e, por fim, a hilariante dosagem do sal em um ovo.

Quando tudo parece finalizado, Tomás Diafoirus retorna à casa de Argan, transtornado. Aos berros diz: “Meu pai se foi, mas eu voltei! Ah, eu voltei! E desta vez eu só sairei desta maldita casa, depois de levar comigo aquilo que me pertence”. Pega a buzina e sai de cena tocando aos pulinhos. O cômico está na interferência de série e na maneira exagerada de se expressar. Tomás não volta à casa para levar Angélica e sim para pegar o objeto que havia esquecido: a buzina.

Na cena XVII, Beraldo, também interpretado por José Rubens Chachá, tenta conversar sobre a situação de sua sobrinha Angélica. Antes, pergunta ao irmão como tem passado. Argan não hesita em responder: “Ah, meu irmão. Eu não estou legal... Sei lá, mil coisas...”. O riso e os aplausos do público são imediatos, pois reconhecem o famoso bordão que Cacá Rosset utilizava em um dos seus mais emblemáticos personagens: o pai Ubu. Para acentuar a comicidade, José Rubens Chachá, complementa: “Puxa vida, Argan, você sempre volta aos mesmos assuntos!”.

Argan está prestes a tomar mais uma das inúmeras lavagens aplicadas pelo seu farmacêutico, o senhor Fleurant (Edson Cordeiro). Argan sobe em sua cadeira e se posiciona de costas para o público. Nesse momento vemos um coração vermelho desenhado em sua ceroula. Argan abre a roupa íntima, deixando somente a região das nádegas à vista. Contudo, é seu irmão Beraldo quem irá impedi-lo de receber mais um clister, expulsando o farmacêutico, que se retira indignado. Tal atitude ocasionará a revolta de Argan: “Volte aqui, senhor Fleurant! (Ao irmão) Você vai causar uma desgraça aqui nesta casa, meu irmão!”.

Como Beraldo não conseguiu conversar com seu irmão sobre o casamento imposto a Angélica e nem propor um outro partido para a sobrinha, decide acalmar e aliviar a tensão de seu irmão, trazendo-lhe um divertimento: egípcios vestidos de mouros. Inicia-se o segundo *intermezzo*.



Foto 79 – *O doente imaginário*, Cena XVII. Fonte: Acervo pessoal do ator José Rubens Chachá. Foto de Patrícia Alegria.

O cenário é a própria casa de Argan. Ele, Beraldo e Toinette assistem ao espetáculo. Os números são todos desenhados cenicamente. A coreografia realizada pelos egípcios vestidos de mouros segue o ritmo forte e denso da canção *La Marshe*, de Charpentier. O gestual faz referências ao universo egípcio e às serpentes existentes nos desertos. Os movimentos são feitos, estancados e alterados. A música muda para a entrada dos números de pirofagia, danças e pirâmides humanas. Em uma coreografia hilariante, surge o músico Marshall Netherland, trajando um terno branco, óculos escuros e tocando saxofone⁵⁰. Argan é entretido pelas egípcias. Ao som de uma flauta, entra a atriz Christiane Tricerri dançando com uma enorme serpente de pano. A chanchada e o Teatro de Revista estão presentes na coreografia ritmada das bailarinas e do próprio doente imaginário que, por empolgação, acompanha as meninas. Ao som de chicotes e gritos, o som fica mais acelerado. Acrobacias e números com cordas compõem o visual.

⁵⁰ Substituído depois pela musicista Ana Eliza Colomar que entra com os seios de fora, trajando o mesmo figurino das bailarinas.



Fotos 80 e 81 – *O doente imaginário*, cenas do segundo *intermezzo*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.



Fotos 82, 83, 84 e 85 – *O doente imaginário*, cenas do segundo *intermezzo*. Fonte: Acervo pessoal do circense André Caldas. Fotos de Roberto Setton.

O Teatro do Ornitorrinco mostra o espírito ousado e irreverente ao colocar um elefante em cena nas apresentações realizadas no Festival da Cidade do México. Sobre a turnê no México, Mônica Monteiro comenta:

(...) foi um arraso. Além de chegar à cidade e ver toda a imprensa esperando a gente, resolvemos sair fantasiados pelas ruas, na *Plaza Mayor*, fazendo aquela festa para divulgar a peça e o povo vinha atrás. Lá, nós conseguimos o elefante. Fomos ao zoológico e escolhemos o elefante e o pusemos no palco. Foi a realização do Cacá, era o sonho dele e, em São Paulo, não havíamos conseguido. (MONTEIRO, 2008, ver anexo).



Foto 86 – *O doente imaginário*, cena do segundo *intermezzo*. Fonte: Programa do espetáculo. Foto de Miguel Paladino

No Terceiro e último Ato, Argan é amaldiçoado pelo doutor Purgon, por não ter tomado a sua lavagem. Inúmeras doenças são lançadas contra o hipocondríaco, que se desespera de maneira crescente a cada nova “praga” lançada por seu médico. O desespero termina quando não há mais o que prever a não ser a morte de seu paciente. Vejamos:

Purgon: - Desprezar o meu clister!
 Argan: - Foi ele...
 Purgon: - É uma ação exorbitante!
 Toinette: - É verdade!
 Purgon: - Um atentado contra a medicina
 Argan: - Ele é a causa...
 Purgon: - Um crime lesa-faculdade que não se pode perdoar!
 Toinette: - O senhor está certo!
 Purgon: - Declaro que as nossas relações estão cortadas!
 Argan: - Foi meu irmão...
 Purgon: - E que não há mais nenhuma aliança entre nós!
 Toinette: - Faz muito bem! (...)
 Purgon: - Já que o senhor nega a obediência devida ao seu médico...
 Toinette: - Isso pede vingança!
 Purgon: - Já que o senhor se declarou rebelde às minhas receitas...
 Argan: - De jeito nenhum!

Purgon: - Devo dizer que vos abandono à vossa má constituição, à intempérie das vossas entranhas, à corrupção do vosso sangue, à acidez da vossa bÍlis e à feculência dos vossos humores!

Toinette: - Bem feito!

Argan: - Meu Deus!

Purgon: - E digo que antes de quatro dias o senhor ficará num estado incurável!

Argan: - Ah! Misericórdia!

Purgon: - Que cairá na bradipepsia.

Argan: - Doutor Purgon!

Purgon: - Da bradipepsia na dispepsia.

Argan: - Doutor Purgon!

Purgon: Da dispepsia na aepsia.

Argan: - Doutor Purgon!

Purgon: - Da aepsia na lienteria.

Argan: - Doutor Purgon!

Purgon: - Da lienteria na disenteria.

Argan: - Doutor Purgon!

Purgon: Da disenteria na hidropisia

Argan: - Doutor Purgon!

Purgon: - E da hidropisia na privação da vida, eis aonde lhe terá levado a vossa loucura! (*O doente imaginário*, pp. 57- 58).

De acordo com Bergson (2004, p. 53), um dos procedimentos usuais da comédia clássica é a repetição. A cada ameaça, Argan exclama: “Doutor Purgon!”. O doutor, por sua vez, remete-nos a lembrança de uma mola, presente nas caixinhas de surpresas: quando empurrado para baixo, o brinquedo logo saltará para fora, e assim sucessivamente, dando a imagem de um arranjo mecânico e, portanto, não natural. É o que acontece nessa passagem cênica e o que a faz ser tão risível. Temos, então, a presença de dois elementos desencadeadores do riso: a repetição e o arranjo mecânico. Como constata Bergson:

A medicina ofendida despeja sobre Argan, através da boca de Purgon, a ameaça de todas as doenças. E, cada vez que Argan se levanta da poltrona, como para tapar a boca de Purgon, vemos que este se eclipsa por um instante, como se fosse enfiado nos bastidores, para depois, como se movido por uma mola, reaparecer em cena com uma nova maldição. Uma mesma exclamação repetida incessantemente “*Monsier Purgon!*” – escande os momentos dessa pequena comédia. (BERGSON, 2004, pp. 52- 53).

O efeito cômico também é acentuado pela criada Toinette ao assumir o papel de “escada”, aproveitando-se do momento para colaborar com o término da ligação entre o “falso doente e aquilo que para Molière é igualmente um falso médico”. (D’ANGELI e PADUADO, 2007, p. 241).

Argan, temeroso e impressionado com os dizeres de seu médico, acaba por ter uma visão sombria do futuro. Para Bergson (2004, p. 141), tudo isso não passa de “(...) *obsessões cômicas* que se aproximam muito, ao que parece, de obsessões oníricas (...)”. Na cena do delírio de Argan, as luzes são apagadas para dar o efeito desejado de sonho, acesa está apenas uma vela no canto. Eis a personificação da morte, fruto da imaginação e da mente fantasiosa do hipocondríaco. No ar, duas caveiras fosforescentes, representadas pelos circenses André Caldas e Guto Vasconcelos, fazem o passeio aéreo, representando o pesadelo de Argan em relação à morte. Não mais risível é a expressão de terror estampada em Argan. Sobre essa passagem, Rosset comenta:

(...) na grande comédia, você tem sempre essa luta da vida e da morte, da doença e da saúde, do real e do imaginário e nada melhor do que essa peça, até pela situação real do Molière que acaba se tornando uma metáfora, ele, doente, rindo, de si próprio, o carnaval como pano de fundo... Tanto que eu introduzi, num determinado momento, uma espécie de fantasmagoria que era como se fosse uma coisa de trem fantasma, um número de circo chamado passeio aéreo, em que os atores andam de ponta cabeça. O Edson Cordeiro, que ainda não era cantor, era só ator, cantava uma música e era como se aquelas caveiras andando no teto fossem um delírio de Argan vendo a morte. Elas trocavam as máscaras no ar, uma cena linda! (...). (ROSSET, 2006, ver anexo).

Toinette e Beraldo se unem na tentativa de contornar a situação e livrar Angélica do casamento indesejado. Toinette, com uma máscara e um cabo de vassoura com a figura de um enorme urubu empalhado, se disfarça de médico. O disfarce é um recurso cômico quando deixa transparecer sua artificialidade. Para Bergson (2004, p. 31), “(...) Um homem que se fantasia é cômico. Um homem que aparece fantasiado é cômico também. Por extensão, todo disfarce será cômico, não só o do homem, mas também o da sociedade, e até o da natureza”.



Fotos 87 e 88 – *O doente imaginário*, Cena XXIV. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Fotos de Ary Brandi.

A interpretação não naturalista dos atores e a dimensão exagerada das vestimentas e dos acessórios das personagens colaboram para que a comicidade aconteça, pois o figurino remete ao uso de fantasias. Não há a intenção de provocar nos espectadores o ilusionismo do teatro naturalista e psicológico. A proposta do Ornitorrinco é justamente o oposto: é o resgate da reteatralização. Bergson afirma que:

“(…) é fácil que um traje se torne ridículo (...) suponhamos um originalão que se vista hoje de acordo com a moda de antigamente: nossa atenção recai sobre o traje, nós os distinguimos absolutamente da pessoa, dizemos que a pessoa está fantasiada (como se toda roupa não fosse uma fantasia), e o lado risível da moda passa da sombra à luz”. (BERGSON, 2004, pp. 28- 29).

O mesmo procedimento cômico da repetição surge na cena XXVII em que Toinette se disfarça de médico. A criada faz uso freqüente da repetição da palavra pulmão ao atribuir a esse órgão a responsabilidade de todas as dores e males sofridos por Argan.

Toinette: - (...) É do pulmão que o senhor está doente.
 Argan: - Do pulmão?
 Tointette: - Sim. O que é que o senhor sente?
 Argan: - Sinto às vezes dores de cabeça.
 Toinette: - Justamente, é o pulmão.
 Argan: - Parece que às vezes tenho um véu diante dos olhos.
 Toinette: - É o pulmão.
 Argan: - Algumas vezes sofro de enjôo.
 Toinette: - É o pulmão.
 Argan: - Sinto de vez em quando cansaço em todo o corpo.
 Toinette: - É o pulmão.
 Argan: E às vezes tenho dores de estômago, como se fossem cólicas.
 Toinette: - É o pulmão. Tem apetite quando come?
 Argan: - Sim, senhor.
 Toinette: - É o pulmão. Gosta de tomar um pouco de vinho?
 Argan: - Sim, senhor.

Toinette: - É o pulmão. (*O doente imaginário*, pp. 62- 63).

A inserção de elementos contemporâneos pode ser percebida em vários momentos da encenação. Maria Alice Vergueiro faz uma referência ao candomblé quando Toinette, travestida de médico, rodopia e diz: “Ai meu Deus, saravá meu pai! Este seu braço!” (cena XXVI, p. 64). A comicidade da situação aumenta quando Toinette com um serrote enorme em mãos sugere a Argan que se livre de um de seus braços, alegando que ele puxa para si toda a alimentação, impedindo o outro lado de se nutrir. O exagero é um recurso cômico e, segundo Propp, o grau mais elevado do exagero é o grotesco, por atingir uma dimensão descomedida, passando para o domínio do monstruoso. Extrapola, portanto, os limites da realidade para alcançar o domínio do fantástico.



Foto 89 – *O doente imaginário*, Cena XXVII. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

Toinette vai mais longe ao propor a Argan que arranque seu olho esquerdo, alegando que esse atrapalha o funcionamento do outro olho, além de lhe roubar toda a alimentação. Nesse momento, o diretor inclui a cena com a platéia. Ao fingir perder o olho, Argan se dirige a platéia e vasculha as bolsas das espectadoras. Além da quebra da quarta parede, ocorre nessa passagem a “quebra da encenação”, na medida em que os atores deixam seus personagens e se assumem enquanto intérpretes. Não é mais a figura de Argan que está em cena, mas a de Cacá Rosset, que declara: “Acabou o espetáculo. Acendam as luzes que enquanto eu não achar o olho não tem como continuar a peça”. Os atores saem da coxia e dos camarins e ficam à beira

do palco à espera da solução do “problema”. O foco passa a ser a improvisação de Cacá com o público. Sobre a participação da platéia, José Rubens Chachá declara:

As cenas da platéia do Ornitorrinco nunca deixaram ninguém constrangido e se havia, era um que reclamava e oitocentos que se regozijavam. No *doente*, em que as mulheres tinham as suas bolsas remexidas, vimos de tudo: pênis artificial, dentadura... As cenas não eram gratuitas. O público via que eram aqueles personagens meio malucos. Quando eles desciam para a platéia, as pessoas já entendiam, viam que era meio consequência do que estava acontecendo no palco. O Ornitorrinco não tem um humor agressivo, era um humor muito especial. (CHACHÁ, 2008, ver anexo).



Fotos 90 e 91 – *O doente imaginário*, cena da platéia. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Fotos de Ary Brandi.

Não menos cômica, absurda e, portanto, risível, é a maneira como o falso médico se despede de Argan, ao alegar que fará uma grande consulta para um homem que morreu ontem para ver o que deveria ter sido feito para curá-lo.

Na cena XXVII, Beraldo insiste, em vão, em alertar o irmão sobre os falsos sentimentos de sua esposa. Toinette, esperta e atenta a tudo o que acontece ao seu redor, pede a Argan que lhe conceda a oportunidade para provar a seu irmão Beraldo o engano cometido por desconfiar da boa intenção e do amor que Béline nutre pelo patrão. A criada sugere que Argan finga-se de morto. Finalmente, Béline é desmascarada, pois ao receber a notícia não consegue disfarçar a imensa alegria e o alívio com a “morte” de seu marido. Risível é o susto de Béline quando a farsa é revelada. Eis o momento de pôr à prova os sentimentos de Angélica que, ao receber a notícia, revela imenso pesar e sofrimento. Enfim, Argan constata o

sincero amor de sua filha e resolve atender aos apelos de Angélica, consentindo que se case com Cleanto.

O momento “sério” da peça, quando a trama é revelada, é quebrado pela figura *clownesca* de Argan. Com uma das mãos, Argan segura uma vela acesa e com a outra segura a mão de sua filha. Cleanto, após perceber que o pai de sua amada está vivo, corre em sua direção, oferecendo-lhe a mão. Argan, sem saber o que fazer, opta, sem titubear, em colocar a vela com a chama acesa voltada para o interior da boca para, assim, poder segurar a mão de seu futuro genro. A atitude de Argan remete ao universo *clownesco*, com a subversão da lógica.



Foto 92 – *O doente imaginário*, Cena XXIX. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.



Foto 93 – *O doente imaginário*, Cena XXXI. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

Sobre o espetáculo e o estilo de representação de Cacá Rosset, Antonio Gonçalves Filho declara:

Cacá Rosset faz um Argan de circo, patético mas engraçado como um “clown” (...) o espetáculo tem o humor ingênuo das caretas circenses com a sofisticação da crítica social de Molière (...) Há, sim, a estética de parques de diversões, reforçada pelos telões e gigantescas perucas desenhados pelo cenógrafo José de Anchieta. A coreografia de Lala Deheinzelin é quase uma paródia de Twyla Tharp revisitando Nijinsky. Tudo é uma grande mentira. Ou melhor, uma grande fantasia (...) Com ‘O doente imaginário’ o Ornitorrinco chega, enfim, depois de Strindberg, Brecht e Jarry, ao puro teatro dos saltimbancos. Exótico, alegre e iconoclasta. (FILHO, 1989, p. F14).

Na cena XXXI, é o momento em que Molière sintetiza o charlatanismo médico por meio da proposta de Beraldo:

Beraldo: - Meu irmão, acabo de ter uma idéia genial! Vire médico você mesmo! Claro! Assim terá a maior comodidade. Você será ao mesmo tempo doente e doutor!
 Argan: - Você está me gozando, meu irmão. Estou lá em idade de estudar?
 Beraldo: - Mas que estudar! Você já sabe tudo! Há muitos médicos que não sabem nem metade da medicina que você sabe.
 Argan: - Mas é preciso saber latim, conhecer as doenças, os remédios...
 Beraldo: - Que nada! Com a roupa e chapéu de médico você aprende tudo isso. E será mais hábil do que imagina!
 Argan: - Quer dizer então que basta vestir as roupas de médico para se entender de doenças?
 Beraldo: - Claro. Com roupa e chapéu de médico qualquer discurso se torna científico e qualquer bobagem se torna razão (...). (*O doente imaginário*, p. 71).

Preocupada com a zombaria em torno de seu pai, Angélica chega a questionar o seu tio sobre a necessidade disso tudo. Beraldo, sabiamente, argumenta: “Não, minha sobrinha, não é zombar, mas sim participar de suas fantasias. Podemos cada um representar uma personagem, e assim, oferecer essa comédia uns aos outros. O carnaval permite isso (...)”. (*O doente imaginário*, p. 72).

No terceiro *intermezzo*, Argan se transforma em médico. A colação de grau se fará na própria casa do doente imaginário, por meio de uma cerimônia burlesca repleta de latins macarrônicos. Os médicos dançam e realizam números acrobáticos em pernas-de-pau, segurando enormes clisteres. A comicidade desse *intermezzo* decorre das perguntas elaboradas pelos “médicos” envoltas pelo latinismo macarrônico e que se acentua pelas

respostas sempre iguais de Argan: “*Clisterium donare, postea seignare e ensuitta purgare*”.
(*O doente imaginário*, terceiro intermezzo).

Há também o canto e a dança em comemoração às sábias respostas de Argan, por meio do coro proferido pelos “médicos”:

*Bene, bene, bene, bene respondere
Dignus, dignus est entrare
In nostro docto corpore
Bene, bene, respondere* (*O doente imaginário*, terceiro intermezzo)



Foto 94 – *O doente imaginário*, cena do terceiro intermezzo. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.



Foto 95 – *O doente imaginário*, cena do terceiro intermezzo. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi

Para o crítico Antonio Gonçalves Filho,

A forjada colação de grau como médico, afinal, não só torna Argan no mais feliz dos médicos incompetentes como o reabilita para a sociedade. A propósito, é uma

colação festejada num simulacro de latim e com gigantescos picaretas armados de seringas. Molière era mesmo um visionário. Parece até que teve uma antevisão do sistema previdenciário no Brasil. (FILHO, 1989, p. F6).

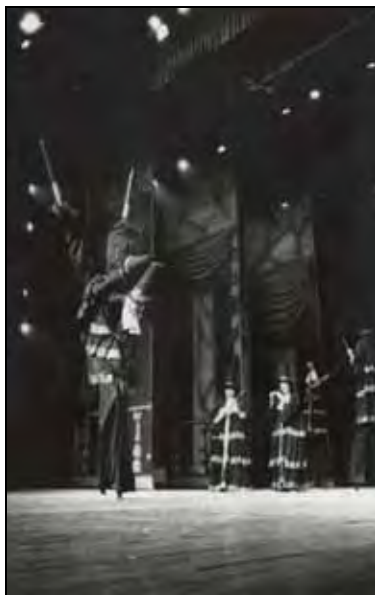


Foto 96 – *O doente imaginário*, cena do terceiro *intermezzo*. Fonte: Acervo pessoal do circense André Caldas. Foto de Ary Brandi.



Foto 97 – *O doente imaginário*, cena do terceiro *intermezzo*. Fonte: Acervo pessoal do ator José Rubens Chachá. Foto de L. Baron.



Foto 98 – *O doente imaginário*, cena do terceiro *intermezzo*. Fonte: Arquivo do Ornitorrinco. Foto de Ary Brandi.

O doente imaginário do Ornitorrinco recebeu, dentro e fora do país, ao longo da temporada de dois anos, inúmeros elogios da crítica especializada. A maneira como os figurinos, os cenários, os números circenses, as coreografias, a execução da música ao vivo, inclusive com o resgate das partituras originais, e a desenvoltura dos atores em cena contribuíram para que o espetáculo fosse visto como um todo. O intuito era unir o que havia de melhor nessas diferentes linguagens artísticas, em prol de um espetáculo harmonioso e uníssono. De acordo com José de Anchieta,

(...) a melhor peça de teatro é aquela em você não vê ator, nem cenário, nem figurino, não ouve música, não sente a luz, nem percebe a direção... A melhor peça de teatro é aquela em que nada te chama à atenção, há apenas o espetáculo. Quando o público sai do teatro dizendo: Que belo cenário ou que belo figurino ou que interpretação maravilhosa, pode ter a certeza de que aquele espetáculo fracassou. Agora, quando o público sai falando: “Que beleza de espetáculo”, aí sim o sucesso será inevitável. (ANCHIETA, 2007, ver anexo).

A unanimidade da crítica especializada se fez presente na forma com que o Ornitorrinco trabalhou um clássico da dramaturgia mundial, transpondo-o com eficácia para a cena contemporânea, conforme aponta Carlos Hee:

O diretor e ator Cacá Rosset deixou de lado qualquer afetação histórica, varreu vestígios de bolor e levou para o palco uma montagem vigorosa, moderna e divertida (...) A primeira impressão que se tem é que Cacá Rosset e sua trupe colocaram Molière de cabeça para baixo (...) A irreverência, contudo, não se traduz por uma postura demolidora ou que deturpe o texto original (...) ele transforma o espetáculo numa grande festa que se estende até a platéia, produzindo alguns dos melhores momentos da peça (...) A montagem do Ornitorrinco é uma lição de como modernizar Molière sendo fiel ao texto do autor. (HEE, 1989, p. 125).

Alberto Guzik comenta:

Há no *Doente imaginário* a mistura do circo, da pantomima, teatro, música (...). Paira no ar o mesmo humor, o mesmo espírito de irreverência que individualizavam o Ornitórrinco desde sua fundação (...) Rosset não sublinha o que há de clássico no texto de Molière; salienta, ao contrário, suas raízes populares, sua vinculação com a *commedia dell'arte*. (GUZIK, 1989, p. 4-A).

Nas apresentações no exterior, a montagem de *O doente imaginário* também teve uma repercussão positiva. Na época, o então e atual presidente da Costa Rica, Oscar Arias Sánchez, afirmou estar surpreso com a encenação, pois “esperava uma montagem clássica de Molière e vi uma irreverente e revolucionária encenação”. (FILHO, 1989, p. F3).

Na Espanha, Margot Molina, do jornal *El País* intitulou a encenação como “uma versão carnavalesca”. Segundo a crítica, “o carnaval, as acrobacias, a coreografia e a música são elementos que Cacá Rosset, diretor do grupo, utilizou para criar um espetáculo colorido e divertido que se assemelha ao circo”. (MOLINA, 1990, s. p., tradução minha). Outro crítico, redator do mesmo jornal, Tecglen, (1990, p. 27, tradução minha) relata que: “(...) A farsa triunfa. O público estava literalmente feliz. As gargalhadas eram sonoras, como os aplausos em várias cenas e ao final do espetáculo”.

De acordo com uma crítica norte-americana, realizada por Stephen Holden,

Na produção, dirigida por Cacá Rosset, que também encena Argan, as personagens de Molière são aristocratas e palhaços de circo, caricaturas híbridas do século XVII (...) A noção de tratar ‘O doente imaginário’ como um circo musical não é tão artificial, já que a peça é uma das duas farsas de Molière que foram concebidas como comédia balé (...). (HOLDEN, 1990, p. C20, tradução de Débora Mariana Ribeiro).

O crítico mexicano Eduardo Mendoza relata:

Com o Ornitórrinco se desperta a magia (...) aparentemente a estrutura é trabalhada de maneira formal – com os quatro *intermezzos* inclusos e que são quase sempre omitidos na montagem da obra – mas tão somente para dinamitá-la, para pôr em jogo tudo o que Molière tem de provocador, de contrário à ordem estabelecida. E, para isso se vale de tudo: do trabalho acrobático dos atores, das máscaras, da

maquiagem, das pernas-de-pau, de uma capacidade assombrosa para transformar o cenário, do balé – no qual também se entrecruzam formalidade e liberdade – do canto, de um pequeno elefante posto em cena e do contínuo diálogo com o público (...) A proposta do Ornitorrinco é de trabalhar múltiplas emoções e técnicas, mas deixa bem claro que para enfrentar o colonialismo não é necessário nem a aceitação da tradição de uma escola e nem a invenção de aparentes novas formas, é necessário um simples ato de canibalismo e, na cena tudo se transforma. É Molière, mas também é América. (MENDOZA, pp. 1-3, tradução minha).

Argan se torna médico, tão incompetente e inapto a exercer a profissão quanto aqueles que o enganaram a vida inteira. Estão perpetuadas e consagradas as suas manias. Embora a encenação desse clássico tenha suscitado diferentes tipos de riso, como o de zombaria, de Propp, e o de correção, de Bergson, o riso que se fez presente durante toda a peça foi um riso alegre, *tout court*. Um riso que provém de pessoas alegres por natureza, boas e dispostas ao humorismo e que possui a capacidade de impossibilitar qualquer emoção negativa. Ele apaga a cólera e a ira, vence a perturbação e eleva as forças vitais, o desejo de viver bem, encarando a vida positivamente.

Cumpre-se, assim, um dos objetivos do Ornitorrinco: o de proporcionar alegria e diversão a seus espectadores, por intermédio de um riso alegre e festivo, permitindo que o grupo não caísse, segundo a visão de Cacá Rosset, no pior dos defeitos que uma encenação pode conter: o marasmo. “O trabalho do Ornitorrinco tem antes de mais nada a perspectiva de fazer um teatro vivo, em sintonia com a nossa época. O único pecado do teatro é ser chato. Ele pode ser qualquer coisa, menos chato (...)”. (OLIVEIRA, 1997, s. p).

Considerações Finais

O Teatro do Ornitórrinco é uma das mais polêmicas e consagradas companhias teatrais do país. A sua maneira irreverente e despudorada de fazer teatro fez com que se tornasse protagonista de inúmeros “qüiproquós”. Em Nova Iorque, a encenação de *Mahagonny* acabou proibida sob a alegação da Fundação Kurt Weill de que o grupo havia corrompido o texto e o público. *Teledium* causou contratempos dentro e fora do país: a peça foi censurada no Brasil sob a acusação de ser ofensiva à religião. Em Bogotá, Cacá Rosset e seu elenco sofreram protestos da TFP (Tradição, Família e Propriedade) e foram ameaçados por bombas. O que dizer de *Sonho de uma noite de verão* e a polêmica ocasionada pela presença de corpos seminus e do nu frontal em um clássico shakesperiano? Objeto de polêmica também foi a montagem de *O doente imaginário*, alvo de discussões calorosas devido ao valor da verba liberada para a realização do projeto e pela negação do espaço solicitado pelo grupo para a estréia, o Teatro Municipal de São Paulo.

Os percalços enfrentados pelo Ornitórrinco ao longo de sua trajetória não o impediram de trilhar uma história de sucesso. Ao contrário, todas as dificuldades foram trabalhadas e revertidas a favor do grupo que fez de cada polêmica uma verdadeira aliada para a divulgação de seus espetáculos e do nome do grupo dentro e fora do país.

Ao longo de seus trinta e um anos de experiência, angariou inúmeros prêmios⁵¹, fez história dentro do cenário teatral brasileiro e imprimiu a sua marca peculiar: o humor e a irreverência. Desde seu primeiro trabalho, *Os mais fortes*, em 1977, até o presente momento, 2008, com a encenação de *A megera domada*, o grupo assumiu o compromisso estético com a

⁵¹ Ver Anexo C: Premiações.

modernidade, sintonizado com as discussões, as formas de interpretação e encenação do nosso tempo.

Como se pode constatar ao longo deste trabalho, o Ornitorrinco se caracterizou pela forte utilização do gênero cômico em suas montagens, o que torna evidente a sua predileção em relação a esse gênero. Outra particularidade desse grupo foi a de fazer um trabalho no qual prevalecesse a idéia de um espetáculo múltiplo, pelo uso das mais variadas linguagens artísticas – o teatro, a música, a dança e o circo – no incessante exercício da reteatralização.

Tomei como exemplo a encenação de *O doente imaginário*, realizada pelo grupo em 1989, objeto de estudo desta pesquisa. Não obstante o texto ter sido escrito há mais de 300 anos, Rosset adaptou a obra de maneira ímpar ao realizar, junto com os artistas envolvidos nessa montagem, um trabalho minucioso de pesquisa em torno Molière – da época em que viveu o autor e de suas obras – preservando as partituras originais e os *intermezzos*, os quais, na maioria das vezes, são omitidos na encenação desse clássico da dramaturgia mundial. Rosset opta por aquilo que denomina ser “uma infidelidade fiel” ao inserir canções, piadas e referências atuais, de modo que os diálogos entre as personagens fluam aos ouvidos de um público contemporâneo e faz com que a adaptação desse texto esteja mais próxima desse espectador do século XX. Não há a menor intenção do diretor em sublinhar o que há de clássico no texto de Molière, mas sim salientar suas raízes populares, sua vinculação com a *commedia dell’ arte*.

Todos esses elementos reforçam os objetivos iniciais que acompanham o diretor desde a fundação do Ornitorrinco: devolver ao teatro a sua essência, nem que para isso tenha que se valer de tudo – do trabalho acrobático dos atores, dos figurinos, da maquiagem, da música ao vivo, da participação da platéia no jogo teatral, do balé, do teatro de revista e do nudismo em cena.

Na encenação de *O doente imaginário*, Rosset deixa claro ao público e a quem interessar que o jogo teatral está presente. A fusão de linguagens, o estilo brechtiano presente nas interpretações dos atores, a máscara utilizada por eles com seus rostos pintados de branco, as perucas e os figurinos, os quais, embora remetam à época de Molière, para o público contemporâneo, adquirem um outro significado: o da farsa e as freqüentes “quebras” na estrutura cênica. Isso permitiu ao público assumir o papel de ator coadjuvante da obra, tornando esse espetáculo um “triunfo à teatralidade”.

A maneira despretensiosa e ao mesmo tempo consciente com que o Ornitórrinco trabalhou a linguagem cômica na montagem de *O doente imaginário* resultou em um espetáculo atrativo e inteligente decorrente do humor espirituoso e debochado, característico do Ornitórrinco.

O Teatro do Ornitórrinco de ontem não é o mesmo de hoje, e estranho seria desejar que assim o fosse. Uma espécie de saudosismo impede a alguns ver que o Ornitórrinco é fruto de seu tempo. A sociedade da década de 70 não é a mesma das subseqüentes. Há características que ainda prevalecem no Ornitórrinco, como a fusão das linguagens artísticas, a reteatralização, a qualidade do repertório, o humor escrachado e outras que já não se reconhecem nos primórdios do grupo como, por exemplo, a presença dos espetáculos mais intimistas que acabaram por ceder lugar a produções de grande porte.

Para que um grupo teatral tenha longevidade, é preciso acompanhar e se adaptar às mudanças do passar dos anos. O dinamismo da sociedade atual impede os atores e a equipe técnica de se empenharem com exclusividade, por meses, a uma montagem. Com raríssimas exceções, é praticamente impossível aos artistas viver de teatro. O público, por sua vez, também mudou. As pessoas freqüentavam mais o teatro e lotavam as sessões que aconteciam de quarta a domingo. Hoje, o lazer se resume aos *fast-foods* e ao controle remoto. Não há

mais condições de “investir” em espetáculos com o objetivo de permanecer anos em cartaz. Estamos em plena globalização, em que tudo é efêmero.

Atualmente, o Teatro do Ornitorrinco não é mais um grupo de teatro. O Ornitorrinco se concentra na figura de Cacá Rosset, desde a seleção do elenco e da equipe técnica às pesquisas em torno das montagens. Segundo o próprio diretor, o “Ornitorrinco é mais um estado de espírito do que um grupo” (SANTOS, 2008, p. E1).

Porém, analisar as mudanças ocorridas dentro do Teatro do Ornitorrinco ao longo desses trinta e um anos de existência não foi o objetivo dessa pesquisa, mas sim o de refletir acerca da maneira como o Ornitorrinco utilizou a linguagem cômica na encenação de *O doente imaginário*.

Com este trabalho, podemos observar as contribuições e a importância do Teatro do Ornitorrinco para o teatro brasileiro ao projetar jovens artistas que trilharam seus próprios caminhos e contribuíram, como no caso de André Caldas e da sua bem-sucedida Companhia Acrobáticos Fratelli⁵², para a formação de novos artistas.

O Ornitorrinco formou e ampliou o público de teatro, esse público, por sua vez, é fiel e heterogêneo. Seus espetáculos foram vistos, indistintamente, por crianças, adolescentes, adultos e idosos – recuperando a idéia do teatro como rito social – compartilhado por atores e pelo público. Tornou-se um fenômeno de comunicação decorrente da maneira como o diretor do grupo concebe e realiza um espetáculo, um teatro em que o espectador não necessita de pré-requisitos.

⁵² A Companhia Acrobáticos Fratelli foi fundada por André Caldas e Guto Vasconcelos. Atualmente, André Caldas é responsável pela parte técnica da Companhia; e seu irmão, Kiko Caldas, pela parte artística.

Um bom espetáculo teatral tem de ser, precipuamente, vivo e em sintonia com o seu tempo. Cacá Rosset procura, em suas montagens, devolver ao teatro o prazer! Para isso, o Teatro do Ornitorrinco tem trabalhado com a idéia de que o teatro tem de reencontrar a especificidade de sua linguagem para que assim possa cumprir com a sua verdadeira função: divertir, emocionar e “conscientizar” a platéia por meio do riso. A empatia do Teatro do Ornitorrinco com o público se realiza por intermédio da linguagem popular, do humor irreverente, debochado, desprovido de sutilezas e refinamento, um riso *tout court*.

O Ornitorrinco faz jus ao nome que carrega. Assim como o animal que simbolicamente o representa, está sempre ameaçado de extinção, mas, apesar de toda a adversidade, consegue sobreviver. O tempo passou, e o Ornitorrinco soube se adaptar às mudanças sociais, políticas e culturais do Brasil, assim como muitos “heróis” resistentes do teatro brasileiro. Mostrou que aprendeu e aplicou sabiamente a teoria darwiniana sobre a evolução da espécie, estudada para a realização de seu primeiro trabalho: *Os mais fortes*. Vence quem melhor se adapta ao meio.

Referências Bibliográficas

Livros

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed/FGV, 1999.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BERGSON, Henri. **O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERRETINI, Célia. **Duas farsas, o embrião do teatro de Molière**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico**. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. São Paulo: Unicamp, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa** – Ilustrado. 11. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Gamma editorial, s/d.

MINOIS, Georges. **História do riso e escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin. **O doente imaginário**. Traduzido por Cacá Rosset, s/d

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin. **O doente imaginário**. Traduzido por Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

VARGAS, Maria Thereza. "Exercícios da livre criação". In FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais - Anos 70**. São Paulo: Unicamp, 2000.

Dissertação

TELESI, Sílvia Fernandes. **Grupos teatrais: percurso e linguagem**. 3 volumes. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, ECA-USP, São Paulo, 1987.

Entrevistas

ANCHIETA, José de. Entrevista concedida via e-mail, São Paulo (SP). Enviada 11 fev. 2007 e respondida 13 fev. 2007.

CALDAS, André. Entrevista. Gravada na residência da pesquisadora, São Paulo (SP), 16 abr. 2008.

CAMARGO, Mário César. Entrevista. Gravada no SESC Consolação, São Paulo (SP), 02 abr. 2008.

CAMPOS, Rosi. Entrevista. Gravada no Shopping Frei Caneca, São Paulo (SP), 09 de mar. 2008.

CARIBÉ, Rubens. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 27 fev. 2008.

CHACHÁ, José Rubens. Entrevista. Gravada no Teatro Folha, São Paulo (SP), 22 fev. 2008.

COLOMAR, Ana Eliza. Entrevista. Gravada na residência da pesquisadora, São Paulo (SP), 15 mai. 2008.

CONTIER, Paulo. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 03 abr. 2008.

CORRÊA, Guy. Entrevista. Gravada no Fran's Café de Higienópolis, São Paulo (SP), 14 mai. 2008.

FRANÇA, Ary. Entrevista. Gravada no Shopping Frei Caneca, São Paulo (SP), 07 de mar. 2008.

FREIRE, Tereza. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 10 mar. 2008.

MONTEIRO, Mônica. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 19 fev. 2008.

NOSEK, Victor. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 15 jan. 2008.

POMPEO, Augusto. Entrevista. Gravada no SESC Consolação, São Paulo (SP), 02 abr. 2008.

ROSSET, Cacá. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 02 nov. 2006.

SILVA, Eduardo. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 16 mar. 2008.

TRICERRI, Christiane. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 13 fev. 2008.

VASCONCELOS, Guto. Entrevista. Gravada na residência da pesquisadora, São Paulo (SP), 27 mar. 2008.

VENTURELLI, Cássia. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 02 set. 2007.

VERGUEIRO, Maria Alice. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 29 mar. 2008.

Jornais, revistas e programas

“Anarquia: Vamos virar esta pocilga!” **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 11 maio. 1986, p. 07.

Censura proíbe “Teledium”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 14 março. 1987, p. A25.

BRUST, Catarina. **Jornal do Brasil**. “Um monólogo de Cocteau inspirado em Piaf”, 14 de janeiro. 1985, s.p.

COELHO, Sérgio Sálvia. “Cacá Rosset constrange o nome do grupo”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 6 junho. 2006, p. E6.

CUNHA, Aguinaldo Ribeiro. “Falta sutileza no palco de O Avaro”. **Diário Popular/Revista**, São Paulo, 08 março. 1998, s.p.

FILHO, Antonio Gonçalves. “A segunda destruição de Mahagonny, após 54 anos”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 18 agosto. 1984, p. 41.

_____. “Municipal veta temporada do Ornitórrinco e volta atrás”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 1 março. 1989, p. E12.

_____. “Ornitórrinco conquista México com Molière de circo”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 31 agosto. 1989, p. F14.

_____. “Ornitórrinco estréia em SP ‘O doente imaginário’”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 14 outubro. 1989, p. F6.

_____. “Ornitórrinco viaja com seu Molière irreverente para a União Soviética”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 29 outubro. 1989, p. F3.

_____. “Ornitórrinco completa 20 anos e desmonta peça de Goldoni”. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 12 abril. 1997, pp. D4 - D5

_____. “SESI abre o cofre para O Avaro de Molière”. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 2 abril. 1998, p. D3.

FILIAGE, Miguel Ângelo. “Investigações sobre um sucesso”. **Revista Palco e Platéia**. Ano I, número 5, Janeiro/Fevereiro. 1987, pp. 24-29.

GARCIA, Clóvis. “Três espetáculos marginais de qualidade abrem o ano”. **O Estado de S. Paulo**, 22 janeiro. 1984, p. 37.

GIOBBI, César. “Cacá Rosset. Ou: a cabeça do Ornitorrinco”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 05 julho. 1985, p. 14.

GODOY, Carlos Ernesto de. “Um Brecht – Weill providencial”. **Isto É**, São Paulo, 16 junho. 1982, p. 8.

GUZIK, Alberto. “Ornitorrinco encena Molière com seu humor habitual”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 14 outubro. 1989, p. 4-A.

_____. “No teatro do SESI, ‘O Avarento’ de graça com o Ornitorrinco”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 28 março. 1998, s. p.

_____. “Teatro do Ornitorrinco: 20 anos”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 abril. 1997, p. 10C.

GUIMARÃES, Carmelinda. “Chegou o Ornitorrinco, com seus palhaços e bufões”. **A Tribuna**, Santos, São Paulo, 06 outubro. 1989, p. 23.

HEE, Carlos. “Tempo de irreverência”. **Veja São Paulo**, 25 outubro. 1989, p. 125.

HELIODORA, Bárbara. “Shakespeare traído”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 maio. 1994, s. p.

HOLDEN, Stephen. “Renascimento do Doente imaginário de Molière em um carnaval brasileiro”. **The New York Times**, Nova Iorque, 23 agosto. 1990, p. C20, tradução de Débora Mariana Ribeiro.

KULCZYNSKI, Viviane. “De graça sai caro”. **Veja São Paulo**, 22 abril. 1998, p. 58.

LAGE, Jacy. “Elefante impede Doente Imaginário de ir ao Municipal”. **Folha da Tarde**, São Paulo, 17 abril. 1989, s. p.

LANDO, Vivien. “Irreverentes e bem-humorados: são eles, “os ornitorrincos””. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13 setembro. 1982, p. 21.

LIMA, Mariângela Alves de. “Teste do Ornitorrinco vira vestibular de palco”. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 05 julho. 1997, p. D8.

_____. “O Avarento abusa do mau gosto visual e da falta de espírito crítico”. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 24 abril. 1998, p. D22.

MENDOZA, Eduardo. “Ornitorrinco, uma caixa de surpresas”. *El Universal*, México, 25 agosto. 1989, pp. 1-3, tradução minha.

MOLINA, Margot. “Uma versión carnavalesca de ‘El enfermo imaginario’ abre el festival de Cádiz”. **El País**, Espanha, 20 outubro. 1990, s. p., tradução minha.

NÉSPOLI, Beth. “Em marcha, a máquina de fazer rir”. **O Estado de S. Paulo** Caderno 2, 02 junho. 2006, p. D3.

OLIVEIRA, Roberta. “Em geral, o teatro é muito chato”. **Jornal do Brasil**. 20 de julho de 1997, s. p.

ORNITORRINCO, Teatro do. Programa do espetáculo *Os mais fortes*.

_____. Programa do espetáculo *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*.

_____. Programa do espetáculo *Mahagonny songspiel*.

_____. Programa do espetáculo *O belo indiferente*.

_____. Programas do espetáculo *Ubu, folias phycicas, pataphysicas e musicaes* (1985 e 1996).

_____. Programa do espetáculo *Teledaum*.

_____. Programa do espetáculo *A velha dama indigna*.

_____. Programa do espetáculo *O doente imaginário*.

_____. Programa do espetáculo *Medéa*.

_____. Programa do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*.

_____. Programa do espetáculo *Amor de Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim*.

_____. Programa do espetáculo *A comédia dos erros*.

_____. Programa do espetáculo *La chunga*.

_____. Programa do espetáculo *Quíntuplos*.

_____. Programa do espetáculo *O avarento*.

_____. Programa do espetáculo *Scapino*.

_____. Programa do espetáculo *O marido vai à caça!*

_____. Programa do espetáculo *A megera domada*.

RAULINO, B. O circo em *Ubu, Falias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, espetáculo do Teatro do Ornitórrinco. **Sala Preta** (ECA-USP), v. 1, número 6, 2006, p. 87.

RIOS, Jefferson Del. “Um Brecht jovem e demolidor”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 23 junho. 1982, p. 33.

_____. “Indiferença sem beleza”. **Folha de S. Paulo**, 14 janeiro. 1984, p. 49.

SÁ, Nelson de. “Cacá Rosset revela dupla de comediantes: As atuações de Luciano Chirulli e Eduardo Silva em *A comédia dos erros* remetem a Oscarito e Grande Otelo”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 12 maio. 1994, p. 54.

SALOMÃO, Marici. “A mais nova estripulia do Ornitórrinco”. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 5 maio. 2000, p. D25.

SANTANA, Joceval. **Correio da Bahia**, Salvador. “Dignidade (e canções) de uma dama do teatro”, 26 junho. 1999, p. 8.

SANTOS, Mário Vitor. “Rosset sacode o pó de Shakespeare”. **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais! 18 setembro. 1994, p. 69.

SANTOS, Valmir. “Reconciliação de diretor e atriz permite retomada do grupo, que vai lançar livro sobre seus 30 anos”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 11 abril. 2006, p. E3.

_____. “Espírito de Ornitorrinco”. **Folha de S. Paulo**, 29 abril. 2008, p. E1.

SERVA, Leão. “Censura proíbe Teledeum”. **Folha de S. Paulo**, 14 março. 1987, p. A25.

TECGLEN, E. Haro. “Um ritmo imparável”. **El País**, Espanha. La Cultura, 11 novembro. 1990, p. 27, tradução minha.

Internet

ANDREJZWSKI, Micael. C. **Ornitorrinco: O animal que tem quatro patas e um bico**. Disponível em: www.museu.ucdb.br/index.php?menu=noticia&cod_not=106, 28 outubro de 2005 - 14:25 – Webmaster. Acesso em: 19 agosto de 2007.

GUZIK, Alberto. **O Ornitorrinco**. UOL Blog, 11 de junho de 2006, as 18h29. Acesso em 19 agosto de 2007.

www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 15 fevereiro de 2007.

www.vozesdobrasil.com.br. Acesso em: 20 agosto de 2007.

Outros

ANUÁRIOS de Artes Cênicas – 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983. São Paulo, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

Arquivo da **Folha de S. Paulo**/banco de dados. Sem data e créditos das fotos mencionados.

Arquivo da **Folha de S. Paulo**/banco de dados, 18 de novembro de 1987. Foto de Sandra Adams.

Arquivo da **Folha de S. Paulo**/banco de dados, 20 de novembro de 1983. Foto de Sandra Adams.

ANEXOS

ANEXO A – Entrevistas

ROSSET, Cacá. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 03 de novembro de 2006.



Foto 99 – Cacá Rosset. Foto cedida pelo artista

Quando pensamos no teatro dos anos sessenta, vem, em nossa mente, um teatro de militância. Se você pudesse sintetizar as décadas de setenta e oitenta, como você faria?

Olha, eu não sei... Eu, na verdade, comecei a fazer teatro a partir da segunda metade da década de 70, foi quando eu saí da ECA (Escola de Comunicação e Artes), foi quando fundamos o Ornitorrinco em 77. Enfim, eu como não sou historiador; a perspectiva que eu tenho é muito pessoal e subjetiva. Eu não sou um analista geral da década de 70. O que eu posso falar é o que, de certa maneira, eu vivi, quais foram os meus interesses e o que eu fiz naquele momento. Eu acho que, na década de 70, basicamente, você teve uma espécie de retomada do trabalho de grupos porque, durante os anos 60 exatamente, você teve um trabalho muito forte de grupos como o Arena, como o Oficina, como o Opinião, no Rio. Todo o período da ditadura, fim da década de 60, boa parte da década de 70, de certa maneira, essas companhias se esfacelaram. Então, quer dizer, a minha geração, quando começou a fazer teatro, mais para o fim da década de 70, foi uma geração que começou a se reorganizar em grupos ou em cooperativas, que era uma coisa que estava esfacelada naquele momento. Então, uma série de grupos surgiram nessa época como o Ornitorrinco, como o pessoal do Vitor, do Paulo Betti que tiveram uns trabalhos muito bacanas, como o Pod Minoga, do Naum Alves, do Carlos Moreno, como o Hamir Haad, como... (pensativo)

O Asdrúbal...

Exatamente, o Asdrúbal, no Rio. Então, o Ornitorrinco começou nessa década. Ainda se vivia a ditadura, ainda existia a censura e uma série de problemas no sentido da liberdade de expressão na época; mas essa geração que começou a fazer teatro, nessa época, no final dos anos 70, que é o meu caso, é uma geração que de uma certa maneira foi, vamos dizer, órfã, não teve uma continuidade em relação às coisas, não teve uma passagem natural, como teve em outras épocas, exatamente porque era um momento de trevas não só no teatro, mas na cultura brasileira, em todo período, principalmente, sei lá, no final dos anos 60 com o AI5. Até o final dos anos 70, temos uma década muito complicada de repressão, censura, enfim... Então foi esse, o momento histórico e político, em que eu comecei a fazer teatro e que alguns outros grupos começaram a fazer teatro.

Quando vocês fundaram o Ornitorrinco, que proposta vocês traziam? Qual era o objetivo do grupo?

O grupo foi formado por três pessoas: por mim, pela Maria Alice Vergueiro e pelo Galízia, que é um ator que já morreu. Todos nós estávamos de alguma maneira ligados à ECA, à USP (Universidade de São Paulo). Eu era aluno da ECA, de Artes Cênicas, o Galízia era aluno também e a Maria Alice Vergueiro era professora de Teatro Aplicado de Educação da ECA, Teatro Pedagógico. Eu já conhecia a Maria Alice Vergueiro desde os meus onze anos de idade. Ela tinha sido minha professora no Colégio onde estudei, chamava-se Colégio Aplicação e era um colégio muito bacana, muito avançado na época. Tínhamos curso de teatro e a Maria Alice foi minha professora. Então, eu conheci a Maria Alice, quando eu tinha onze anos de idade. Comecei a fazer teatro com ela e, enfim, a minha ligação com o teatro, o meu gosto pelo teatro surgiu, quando eu fiz teatro no colégio, porque a Maria Alice não só dava aulas de teatro como fazia montagens. Aliás, a primeira montagem que eu fiz na minha vida como ator, aos meus doze ou treze anos de idade, foi uma peça de Molière dirigida pela Maria Alice: *As preciosas ridículas*. Foi minha primeira experiência como ator. Ela fez quatro montagens, uma para cada série do ginásio. Naquela época era ginásio, 1ª série, 2ª série, 3ª série, 4ª série ginásial. Eu acho que eu era da 2ª série. Bom, enfim, o fato é que a minha classe montou *As preciosas ridículas* e eu fiz o papel do marquês, que era aquele falso marquês, pedante, o Mascarille que os nobres colocam criados travestidos de marquês e era muito legal, as perucas de algodão... e, então, eu estreei amadoristicamente no teatro com uma peça de Molière e é uma coisa gozada eu ter feito com Maria Alice, “trocentos” anos depois, uma peça de Molière. No *Avarento*, ela participou também, no *Scapino*, não como atriz, mas como assistente de direção. O Galízia não era da minha turma na época; acho que ele era duas turmas na frente, mas, enfim, éramos contemporâneos e a Maria Alice estava lá. A gente então se reuniu e o primeiro trabalho que nós fizemos foram três peças do Strindberg, um dramaturgo sueco. Começamos a apresentar no porão do Teatro Oficina (hoje em dia nem existe mais, depois que teve a reforma do mesmo). Na época, o Zé Celso estava em Portugal com o grupo, fazendo teatro e, quem estava cuidando do teatro Oficina, era o irmão dele, o Luis Antônio Martinez Corrêa que já morreu também e era um diretor de teatro e, aliás, era ótimo, bem mais jovem que o Zé Celso. Ele morreu assassinado, no Rio de Janeiro, em 87 e o Luis estava coordenando o Oficina nos cedeu o porão, que era um espaço minúsculo, uma coisa mínima. No porão, começamos a apresentar esse espetáculo do Strindberg, que se chamava *Os mais fortes*; eram três peças em um ato: *A mais forte*, *O pária* e *Simun*. Era um espaço que não podia funcionar como teatro, era um porão, era onde, antigamente, funcionava o bar do Teatro do Oficina. Então só podíamos fazer uma propaganda “boca a boca”. Era um porão mesmo, era literalmente *underground* e o espetáculo começou a pegar, virou um *cult*. Passávamos o chapéu no final, quer dizer, às vezes, as pessoas não só não davam dinheiro, como levavam o nosso chapéu embora (risos). Daí, nesse mesmo ano de 77, que foi o ano da fundação do grupo, fizemos um segundo espetáculo baseado em canções do Brecht e do Kurt Weill, de várias peças da *Ópera de Três Vinténs*, do *Happy End*, do *Mahagonny*, algumas canções da fase americana do Kurt Weill...

Como se fosse um show cabaré?

Exatamente. Chamava-se *O Ornitorrinco canta Brecht e Weill* e quem tocava piano e cantava era a Cida Moreira. Fomos incorporados o Galízia, a Maria Alice e eu. Era um espetáculo fantástico, um espetáculo de cabaré maravilhoso e que depois remontamos várias vezes.

Teve três versões?

Teve; teve três versões e a gente viajou para o Rio de Janeiro um tempo, daí a Elba Ramalho fazia...

Ela participou das três?

Não, não, ela participou da versão do Rio.

E a Cida participou das três?

A Cida participou das três. Era um espetáculo lindo, um espetáculo sem nada. Tínhamos um piano, uma lua vermelha de papel e nós. Mas, era um espetáculo mágico, muito legal. E depois, fomos para o México com esse espetáculo e alguns anos depois a gente remontou. Mas, basicamente, nesse ano, ficamos com esses dois espetáculos. Fazíamos às segundas-feiras, dia em que não havia espetáculo no palco principal, estava alugado, nem lembro pra quem que era. Então, era o dia em que não tinha espetáculo e fazíamos às segundas e às terças o espetáculo do Strindberg e depois, alguns meses depois, montamos o espetáculo de *canções*, aos sábados, à meia-noite, que era depois que acabavam as coisas da frente, porque tinha que atravessar o palco pra chegar nesse porão e não havia entrada independente.

Os mais fortes também era à meia-noite?

Era à meia-noite? *Os mais fortes...*? Acho que não. Como era na segunda-feira, eu tenho a impressão de que não era à meia-noite, não. Tenho a impressão de que era às nove, dez, sei lá. Será que era à meia-noite? Eu não me lembro... Também, enfim, lá se vão trinta anos! Com certeza o *show* de *canções* era à meia-noite. Fazíamos sábado à meia-noite e era um “barato” porque era um local em que só cabiam vinte, trinta pessoas, mas tinha dia em que havia cento e vinte pessoas, eu não sei como! Era “boca a boca”, não podíamos divulgar; só que foi crescendo, foi virando um *cult*, as pessoas iam e não podiam divulgar, porque era uma coisa quase que “ilegal”. Ali não podia funcionar como teatro pela própria dimensão física, quer dizer, tinha uma proximidade com o espectador a meio metro, às vezes, até menos; então, você tinha uma proximidade física que, de uma certa maneira, foi também moldando a linguagem do grupo sempre de uma coisa escancarada, muito jogada para o espectador. O espectador não apenas como um *voyeur*, olhando pelo buraco da fechadura, uma quarta parede de um teatro naturalista, de um teatro psicológico, mas de um teatro mais brechtiano, em que o público é colocado como um personagem, quase que como um co-participante da obra, mas não apenas a participação pela participação, o lúdico pelo lúdico, mas sim colocado dentro do jogo simbólico da representação. Nesse sentido, é uma coisa diferente, que tinha na participação dos anos 60 que, na minha opinião, era uma coisa mais autoritária. Se você não participasse, você era um “careta”, um reacionário, enfim, um “filho da puta”. A nossa aproximação com o público, a participação, que a gente sempre estabeleceu nos nossos espetáculos, sempre foi uma coisa mais lúdica mesmo, e não havia um constrangimento do espectador. Mesmo, agora, essa que você viu (referindo-se a encenação de *O marido vai à caça!*). Não sei se o dia em que você foi, o cara chegou a tirar as calças; tirou no dia em que você viu?

Não, não.

Mas teve um dia em que tirou, chegou a tirar! Enfim, essa coisa com o espectador... No *Doente* tinha uma grande participação do espectador. A semente vem desde o início e nesse espetáculo, sobretudo de *canções* do Brecht e do Kurt Weill, tinha já uma participação grande da platéia. Essa sempre foi uma das premissas iniciais que se mantiveram ao longo dos anos no trabalho do grupo. Primeiro, a idéia de um teatro não-psicológico, não-naturalista, não-aristotélico. Na época inclusive, agora eu estou lembrando, o teatro que era feito nos anos 70, era um teatro mais estabelecido, mais teatrão, era o teatro muito pautado e isso tem muito ainda até hoje, um teatro muito pautado numa estética televisiva. O que se estava fazendo predominantemente no teatro, era uma televisão no teatro, era uma linguagem de novela, uma linguagem que ia, desde o cenário até o estilo de representação dos atores, uma coisa de televisão, mais naturalista, mais psicológica. Eu acho que o nosso trabalho sempre teve uma perspectiva da idéia de uma reteatralização, o teatro voltando à especificidade de sua linguagem, dinamitando a quarta parede, o pseudo-naturalismo que braçava no teatro dos anos

70 na época. O quadro cultural da época e, eu acho que até hoje, não só no teatro, mas na cultura em geral, era uma coisa meio que maniqueísta. Ou você tinha o teatrão, o teatro comercial, o teatro televisivo ou você tinha um teatro alternativo que começava a surgir, mas que era ainda confinado em certos guetos culturais, uma coisa muito fechada. A gente tinha uma perspectiva de configurar uma terceira posição dentro disso, de poder fazer do nosso jeito, com a nossa cara, com o nosso humor, com as nossas idéias, mas que a gente pudesse ampliar essas platéias, quer dizer, eu achava que poderia ter um ponto, uma terceira via realmente. Não é possível que não tenha espectadores interessados em ver um outro tipo de coisa que não essa coisa de televisão no teatro, uma coisa mais interessante, mais radical e mais provocativa.

E você teria um nome para essa terceira via?

O nome foi Ornitorrinco que é um animal na escala evolutiva que é uma espécie de terceira via, porque ele é um mamífero que bota ovo, um híbrido. Quando formamos o grupo e estávamos procurando um nome, eu lembrei desse animal. Fui eu quem sugeriu. No começo do século XIX, quando biólogos, zoólogos ingleses levaram os primeiros ornitorrincos da Austrália para a Inglaterra, para o museu britânico, as pessoas achavam que era uma fraude, que era um corpo de macaco à qual costuraram uma cabeça de pato. Achavam que não era possível um animal tão estapafúrdio e tão esdrúxulo como o ornitorrinco. Acharam que era uma fraude no início e, depois, viram que não era, que se tratava realmente de um animal estranho, um animal que tem bico de pato, que bota ovo, que tem pêlo, hábitos noturnos, esporões venenosos. Depois eu li, isso já faz tempo, que até a CIA estava fazendo experiências com o ornitorrinco. Descobriram (não sei se é verdade isso, eu li uma vez e depois não li mais) que o bico do ornitorrinco detectava campos magnéticos; então, a CIA, estava fazendo experiências com o ornitorrinco para descobrir bombas (risos). *Se non è vero, è ben trovato!* O Umberto Eco escreveu um livro *Kant e o ornitorrinco* em que ele não fala propriamente do ornitorrinco, mas ele usa, como metáfora, o ornitorrinco, imaginando como é que teria sido se o Kant, o grande filósofo Kant, tivesse conhecido o ornitorrinco. Na época, século XVIII, não se conhecia o animal ornitorrinco. Então, ele faz algumas elucubrações de como teria sido. Eu confesso que não li o livro inteiro, achei meio “chatos” alguns pedaços, mas eu dei algumas folheadas, a idéia é interessante. Além de ser um nome sonoro, apesar de que, no começo do grupo, hoje o grupo é conhecido, mas no começo eles ligavam e perguntavam: “Aí é que é do teatro do Otorrino?” (risos). Só que eu já estou querendo mudar o nome de Teatro do Ornitorrinco para Teatro do eu não tô rico! (risos).

E foi você quem levou essa sugestão?

Estávamos numa reunião até na minha casa. Eu morava aqui perto... Antes de estreiar no porão, fizemos algumas representações na sala da minha casa para alguns amigos, para alguns convidados.

Os mais fortes?

É, *Os mais fortes*. Fizemos com alguns convidados, perdemos muitos desses amigos depois dessa apresentação (risos) e foi lá que surgiu. É claro que não pensamos tudo prioristicamente, depois é que fomos descobrindo. É sempre mais fácil falar retrospectivamente que surgiu e surgiu com toda essa carga, isso de certa maneira vai sendo acopladas ao longo dos anos, todas essas metáforas. Surgiu exatamente de uma discussão da teoria da evolução do Darwin. Discutíamos a teoria da evolução do Darwin, não por que sejamos grandes especialistas na teoria da evolução, mas porque era uma coisa que tinha a ver com os textos de Strindberg. Quando ele escreveu *A mais forte*, foi exatamente na época em que tinha surgido a teoria das espécies do Darwin e foi uma revolução na Europa, no final do século XIX. O Strindberg leu e ficou muito impressionado com aquilo e, de certa maneira, ele tentou “transpor para termos sociais, para termos teatrais” as idéias de Darwin, a idéia do mais forte sendo o mais adaptável e, dentro dessa discussão ligada ao Strindberg, ao trabalho que

ele estava fazendo; foi assim que pintou o nome de Ornitorrinco. Logo no primeiro espetáculo, que não era exatamente uma comédia, resolvemos inventar, no final de tudo, o avesso do que acontece na tragédia. Na tragédia, você tem sempre a falha trágica que leva o herói trágico à derrocada, à morte, à cegueira, como o Édipo. Então resolvemos colocar o acerto cômico, ao contrário da falha trágica. Como estávamos montando três dramas do Strindberg, no final, dávamos uma quebrada nisso com o acerto cômico. É uma longa história, depois eu conto. Era uma *gag* praticamente que fazíamos no final. Era um espetáculo que não era uma comédia, mas, no final, havia o acerto cômico. Daí já as *canções* de Brecht serem recheadas de *gags*, de coisas com a platéia. Eu, nessa época, na faculdade, tinha feito muitas coisas de Brecht, eu estudava as obras de Brecht. Eu gostava, como gosto até hoje, mas, na época, eu era obcecado por Brecht, gostava muito do jovem Brecht na sua fase mais anárquica, uma fase mais maluca, a fase pré-marxista dele, pré-militante, a fase de *Na selva das cidades*, do *Mahagonny*, do *Baal*, *Tambores da noite*, a própria *Ópera dos três vinténs*. Mas, o humor de Brecht sempre foi uma coisa de que eu gostei muito. Havia muitas piadas brechtianas em cima do próprio Brecht. Nesse espetáculo a gente foi dialético com o próprio Brecht.

Porque vocês investiram no gênero cômico, enquanto o que predominava era o drama?

Acho que por nenhuma razão muito metafísica, esotérica. Eu, pessoalmente, gosto de fazer rir, eu gosto da comédia, eu gosto de fazer as pessoas rirem no teatro. Acho que sou um *clown*, um bufão. Tanto como ator, como diretor, como idealizador eu sempre tive uma predileção, talvez até mais talento para fazer comédia. Há certas peças que me interessam como espectador, mas que não têm nada a ver comigo e que, dificilmente, eu faria ou, talvez, não fizesse bem.

E como se dava a escolha dos textos?

Olha, era um processo também muito subjetivo, de gostar de certas coisas. Por exemplo, esse primeiro projeto do Strindberg foi uma proposta do Galízia. Eu só conhecia *A mais forte*, ele é quem conhecia essas outras duas *O Pária* e *Simun*. Então, era um projeto dele. Já o projeto de *canções* era uma idéia minha. Eu já estava trabalhando em algumas produções de *canções*, eu já tinha algumas coisas traduzidas e eu queria fazer um espetáculo de teatro cabaré com esse material que é um material..., não sei se você conhece as músicas do Kurt Weill... É um negócio maravilhoso! É uma coisa teatral, as *canções* são quase como mini peças. Elas têm toda uma estrutura narrativa, uma coisa de humor, uma coisa erotizada, uma coisa sacana, engraçada e são muito teatrais. Tem toda uma influência do cabaré dos anos 20, alemão, é muito bacana, um material muito legal.

O Ornitorrinco montou três obras de Molière, por quê? Qual é a ligação do Ornitorrinco com Molière?

O Molière é talvez o grande gênio da comédia ocidental, do teatro ocidental. Eu não gosto muito de falar assim de coisas absolutas, é difícil falar isso, mas acho que seguramente não é um exagero meu falar que Molière é um grande gênio da comédia ocidental. De certa maneira, o que Shakespeare é para a tragédia, enfim são séculos diferentes, o Shakespeare é do século XVI, o Molière é do século XVII, apesar de que o Shakespeare têm comédias maravilhosas; nós fizemos duas inclusive *A comédia dos erros* e *Sonhos de uma noite de verão*. Mas, Molière é o grande gênio da comédia, porque ele pega elementos antigos do teatro como a *commedia dell'arte* ou até de coisas mais antigas como de Plauto, que é século IV d.c. e coloca numa perspectiva muito interessante. Até pelo fato de, além de dramaturgo, ter sido ator e diretor, eu acho que ele tem uma noção do efeito cômico, da teatralidade. A obra de Molière sempre me inspirou. Eu tive um contato amadorístico, quando eu tinha doze anos, fazendo *As preciosas ridículas*, mas depois eu fui ler, fui estudar muitos anos mais tarde a obra de Molière e fiquei encantado quando descobri, no caso, por exemplo, do *Doente*

imaginário, as comédias balé do Molière, porque, no *Doente imaginário* e, aqui no Brasil, nunca tinha sido montado uma peça como tal. É uma comédia balé, o que Molière chama de *comédie ballet* (fala em francês) e Molière tem cinco ou seis, o *Burguês fidalgo* é uma comédia balé em que ele coloca os entreatos que são realmente umas *extravaganzza* (fala em italiano) teatrais em que ele fazia uma mistura de linguagens de dança, de acrobacias, de músicas e que sempre, quando eram montadas aqui no Brasil ou, até mesmo fora do Brasil, se cortava isso. E eu vi nisso tudo uma riqueza extraordinária, um material muito estimulante para o teatro de que eu gostava de fazer, que eu estava querendo fazer. Um teatro exatamente de uma integração de linguagens do circo, do teatro, da música ao vivo, da platéia. Então, foi um material que me interessou muito. Eu fiquei maluco, quando eu descobri. Daí eu encontrei a música original do Charpentier, no caso de *O doente imaginário* e que a gente fez inclusive com as partituras originais. Claro que colocamos também outras coisas, tinha umas coisas contemporâneas, uma mistura, mas, como fio condutor, a gente usou a música original do Charpentier, mas tinha alguns momentos em que enlouquecíamos, entrava uma musicista tocando saxofone. Não sei se você chegou a ver. Na verdade, é mais uma descrição dos entreatos, não tem muito declarado, mas era uma loucura, é uma coisa “sem pé, nem cabeça”, egípcios vestidos de mouros! É um pretexto, na verdade, para o Molière fazer um *divertissement* (falando em francês), um divertimento para o rei, era um teatro feito para a corte de Versailles. O rei Luis XIV gostava muito de balé. Era quase que um teatro de revista da época, quer dizer, mal comparando. Era o que hoje chamamos de *extravaganzza* (falando em italiano). Era como se fosse um *divertissement* (falando em francês). Não têm, diretamente, a ver com a peça a tal ponto que 98% das vezes que são montadas, esses entreatos são cortados; mas, ao mesmo tempo, tem a ver porque é uma época, e no Molière você tem isso, é o triunfo da teatralidade. É a época em que para a Europa vêm a pirotecnia, os fogos de artifícios da China. Era época do Palácio de Versailles, das fontes, da música; era uma grande festa a corte de Luis XIV, era tudo teatralizado. Então, eu quis fazer exatamente dessa forma, essa coisa do teatro total.

Nessa adaptação o que ficou de comum com o texto original?

Praticamente tudo do texto original. É claro que houve alguns cortes. Nesses entreatos eu coloquei algumas coisas, o elefante, por exemplo.

O elefante entrava quando?

Entrava no segundo entreato, nos entreatos dos egípcios vestidos de mouros que vem fazer uma dança para o doente imaginário, para animá-lo. É uma coisa mais operística, entrar um elefante em cena. Na Aida, de Verdi há a entrada de um elefante em cena, mas é uma ópera gigantesca. Entrar um elefante em cena é uma coisa histórica.

E o processo de trabalho do grupo? Por que tinha muita pesquisa, era uma espécie de co-autoria?

Muita coisa, idéias, soluções de cena ou piadas os atores traziam e eram incorporadas nos espetáculos. Muita coisa surgia da improvisação. Tinha uma cena, por exemplo, no *Doente imaginário* em que eu procurava o meu olho, eu arrancava o meu olho. Era uma fala que nem era uma coisa tão importante, uma bobagem que virou uma cena engraçadíssima e que funcionava muito bem. Toinette e o irmão Beraldo arrancavam supostamente o meu olho e aí eu ia procurá-lo na platéia.

Mas, isso foi você quem colocou?

É, tinha uma coisa na peça que citava e daí eu ia procurar o olho. (Interpretando) Cadê meu olho? Me dá meu olho! Eu procurava nas bolsas das mulheres na platéia, abria as bolsas! Não sei como é que eu não apanhei, porque eu abria e jogava tudo no chão. Na época, eu não tinha feito ainda tratamento psiquiátrico, então... (risos) porque a coisa mais íntima de uma mulher é a bolsa. É menos evasivo você “arrancar a calcinha” de uma mulher numa peça de teatro, do que mexer na bolsa. A mulher se sente mais violada, se você abrir a bolsa e começar

a mexer e eu abria a bolsa, procurando o raio do olho e, bolsa de mulher, independentemente de idade, de classe social, de crédulo, de qualquer outra coisa é um mundo, tem de tudo! Eu achei, imagina ao longo da temporada, as coisas mais estapafúrdias: revólver, calcinha, cueca, maconha, cogumelo (risos) e ia mostrando e tirando, até dentadura uma vez eu achei, procurando o tal do meu olho. (Interpretando) Cadê o meu olho? Me dá meu olho! Mas, isso na verdade, esse tipo de coisa, tem a ver com Molière, porque isso, na *commedia dell'arte* é chamado de *lazzi*. *Lazzi* eram pequenos esquetes, pequenos números cômicos que eram quase que uma marca registrada de determinados atores da *commedia dell'arte* que desenvolviam um número, uma forma de falar, que era um número cômico. Os atores da *commedia dell'arte* quase que não falavam, até porque eles viajavam muito, eles usavam poucas palavras. Tinha um roteiro mais ou menos esboçado na *commedia dell'arte*, personagens fixos, por exemplo o Pantaleão, a Colombina, que são tipos. É o velho avarento que quer “comer” a menina... O texto é muito mais de sons, mais de grunhidos, de algumas palavras-chaves. Isso porque, contando é uma bobagem, mas virava realmente uma cena, um *lazzi* de *commedia dell'arte*. Então, isso tem a ver com a idéia, as origens de Molière e com a essência da obra. Eu estou lhe contando isso para dizer que, em alguns momentos, havia uma recriação ou uma intromissão, uma colocação de coisas que não são, mas que são! Havia uma certa infidelidade-fiel, era uma forma de você ser fiel a essas idéias, a esses textos, a esse humor, mas numa perspectiva contemporânea e isso também pautou o trabalho do Ornitorrinco ao montar clássicos, ao visitar ou revisitar clássicos; há uma perspectiva dessa fidelidade-fiel ou dessa infidelidade-fiel. É quase uma recriação dentro de uma perspectiva da própria força motriz original dessas obras, nas suas épocas, para os seus espectadores. Se você vai fazer isso trezentos anos depois, você tem que ter a perspectiva de que você está fazendo isso para uma platéia contemporânea, uma platéia da época, século XX, hoje, século XXI.

Que público vocês visavam atingir?

Todos. A gente queria todos os públicos como tivemos sempre. Tivemos platéias bastante heterogêneas do ponto de vista de idade, de classe social, até cultural, porque viajamos muito. Fizemos espetáculos em vários países da América Latina, da América do Norte, da Europa. Muitas vezes, você tinha a barreira da língua, fazíamos em português, mas sempre conseguíamos uma comunicação muito forte, mesmo fora do Brasil. Na Alemanha, na França, na Espanha... na Espanha menos, porque a língua não tem uma barreira tão grande, nos Estados Unidos e funcionava. Sempre os espetáculos funcionavam muito bem fora do Brasil, por vários motivos. Primeiro, eu acho que por essa mistura de linguagens, essa coisa espetacular que os espetáculos possuíam. Essa coisa com o espectador, essa coisa jogada para o espectador, essa participação. Quando viajávamos, por exemplo, nos números de platéia, ensaiávamos algumas coisas na língua ou certas coisas procurávamos pegar na língua local que seria introduzida, alguma *gag*, uma piada, tentava descobrir uma referência local. Nossos grandes informantes eram os garçons de hotel e o chofer de táxi. Aí aprendíamos, digamos, nem que fosse uma música. Como é que se fala “num sei o que em alemão”? Perguntava em inglês e a gente colocava. Sempre viajamos muito em festivais; houve um período que viajamos muito, em bastante festivais internacionais, turnês e isso é um processo interessante, porque a barreira da língua acabava sendo um incentivo, um estímulo intenso para depurarmos outras coisas e que depois acabavam sendo incorporadas ao espetáculo, quando voltávamos. Essa própria eventual barreira de comunicação acabava sendo um estímulo diferente para incorporarmos outras coisas.

Como você vê o cômico e o preconceito que ainda existe em relação a esse gênero como arte menor, de efeito fácil ou vulgar?

O que é crasso ou ignorância. Até porque a comédia, em geral, independentemente dos subgêneros de comédia que você faça, é uma coisa altamente complicada. Até contar

piada em uma festinha é uma coisa complicada. Nada mais constrangedor do que uma pessoa que não sabe contar uma piada e quer contar.

O que não deixa de ser engraçado!

Mas, depende. Às vezes é uma tortura! (risos). O cômico sempre funciona como uma espécie de um espelho deformante e deformado da realidade, seja ela uma situação política, seja a relação entre os sexos, enfim, independentemente dos temas que eventualmente estejam sendo abordados. Ao refletir de uma forma deformada e deformante, esse espelho, de certa maneira, tem a função de tentar colocar a realidade no lugar. Coloca o mundo de ponta cabeça para colocá-lo dentro de uma perspectiva... Então, eu acho que o cômico opera nesse registro. O cômico passa necessariamente pelo raciocínio, pela inteligência, pela reflexão. Necessariamente! Por isso que o ser humano é o único animal que ri, conscientemente. A hiena ri não de uma piada, mas de qualquer coisa.

Com a volta do Ornitorrinco, existe uma diferença deste Ornitorrinco para aquele?

A diferença existe sempre, não tem como não ter. Até mesmo pela longevidade do grupo. São trinta anos, quer dizer, não tem como não ter, o mundo mudou, nós mudamos, quer dizer, claro que tem. A diferença não é agora, a diferença é diária, é até de um espetáculo para o outro, porque o teatro, por ser uma arte feita ao vivo, não consegue congelar e não deve congelar, você não consegue cristalizar. Então, é óbvio, é claro! Eu não sou a mesma pessoa de trinta anos atrás, eu mudei. (Brincando) Eu sou um cara muito mais bonito, mais simpático, mais inteligente do que eu era há trinta anos atrás. As pessoas mudam, o mundo muda, mas eu acho que todos os espetáculos, que nós fizemos, não têm nenhum de que eu, lembrando ou pensando retrospectivamente, não goste. É claro que você fala “puta” aquilo... Aquela coisa que se faz em determinado momento e depois... Eu pensando sobre esses espetáculos, são espetáculos de que eu gosto até hoje, de que eu gosto das idéias, das *gags*, da textura deles, enfim, do tratamento deles. Eu sinto que isso acontece com o público também. Há pessoas que vêm falar comigo, que viram coisas há vinte anos atrás e que vêm comentar comigo, mas não comentar: “Ah, eu vi tal peça”, mas que vêm falar de detalhes que até nem eu me lembro. “Ah, aquela cena que eu não sei o que lá...” Então, eu percebo, para minha alegria, que foram espetáculos que tiveram um efeito individual na memória afetiva dos espectadores. Essa coisa que eu lhe contei do olho, do cadê o meu olho, há uns seis anos atrás, quando a gente estava começando a montagem do *Marido*, a gente conversou com uma menina que ia fazer a produção e sabe o que ela falou? “O meu marido mandou eu te perguntar, cadê o meu olho?” Ela não tinha assistido, o marido é quem tinha visto. Aí, eu contei a história para ela e, então, lá se vão dezesseis anos e o cara lembrava e falou para ela perguntar, relacionou-se com essa lembrança.

O belo indiferente era a Maria Alice que fazia?

E eu, que fazia o papel título, o *Belo indiferente*.

Eram os dois em cena?

Eram só que eu não falava nada. Eu só era o papel título e metade do título poderia ser creditado a mim, o Belo! (risos) porque indiferente eu não sou! (risos). Eu brincava: “Pô Maria Alice tudo bem, só você fala, mas eu sou o título da peça!”.

No Ubu foram vários elementos cômicos utilizados. Fale um pouquinho do processo de trabalho do Ubu. Esse espetáculo foi uma prévia do Doente?

Não. Eu não diria que foi uma prévia do *Doente*, mas eu diria que estão no mesmo link, vai. Com o *Ubu*, até mesmo antes do *Ubu*, eu tinha trabalhado com música ao vivo, no teatro... *Mahagonny*, por exemplo. No *Ubu* eu comecei a trabalhar com essa idéia dos encenadores soviéticos do início do século Maiakóvski, Eisenstein e Meyerhold, a chamada montagem de atrações que é exatamente essa idéia de mistura de linguagens, época em que os jovens encenadores Meyerhold, tinham essa perspectiva “contra” o teatro naturalista do

Stanislávsk, contra o Teatro Artístico de Moscou, do teatro psicológico, do teatro de 4ª parede, o teatro de olho de fechadura. Então, é um teatro que começa a se desenvolver depois da Revolução Russa, depois da revolução do século XVII. É o movimento de reateatralização e que, para isso, eles se valem de certas formas até, então, consideradas menores, ou até menos importantes, como o circo, o cabaré, a revista, o teatro de variedades, o teatro de rua, para exatamente criar esse espetáculo total. Eu estudei essas idéias, esses encenadores e que me inspiraram no sentido disso, que eles chamavam de montagem de atrações. O *Ubu* eu fiz muito com essa inspiração, quer dizer, um espetáculo que seria uma montagem de atrações; mas, *O doente* tem isso no seu próprio texto, esses entreatos, essas coisas peéricas, rocambolescas, exageradas, acrobáticas da *commedia dell'arte*, a dança, a música, isso está tudo lá, esses elementos estão contidos na obra. É claro que eu estabeleci um diálogo com isso, mas essas coisas estão contidas na obra original do Molière. No *Ubu*, não. Não diretamente no texto (pausa). É exatamente, por estarem no mesmo *link*, que, quando eu estava fazendo o *Ubu*, eu já tinha o projeto do *Doente imaginário*. Era um projeto antigo que a gente tinha tentado montar em 84 e acabou não dando certo por problemas de produção, por falta de “grana”, já tínhamos começado a ensaiar e daí abortamos o projeto naquela época e remontamos o *Mahagonny* para viajar para os Estados Unidos e depois ficamos uma temporada aqui.

Teve três versões?

É. Três.

Na última versão, vocês só fizeram uma apresentação?

Não. A última versão a gente fez no Teatro da Aliança Francesa, aqui em São Paulo, durante alguns meses, e aí fomos para Nova Iorque e lá ela foi proibida pela fundação Kurt Weill e não pudemos mais fazer aqui, no Brasil. Eles disseram que a gente corrompeu, com montagem, a obra e o público. Eu achei uma maravilha, por que o *Mahagonny*, eu não sei se você conhece a obra, é a cidade dos prazeres de Sodoma e Gomorra, é a cidade onde tudo é permitido. As quatro leis de *Mahagonny* são: comer, beber, “trepas” e lutar. A única coisa que não é permitida em *Mahagonny* é não ter dinheiro. É uma parábola de Brecht sobre o capitalismo. Em *Mahagonny* o único pecado é não ter capital. Então, é uma cidade fundada por dois *gângsters* no meio do deserto e que resolveram fazer a cidade dos prazeres, onde tudo é permitido. No *Mahagonny*, havia uma coisa muito epidérmica com o espectador. Servíamos bebida para o público, muita gente se embriagava. Tinha dia que a gente terminava a peça e havia “nego” caído no chão (risos). Conseguimos um patrocínio, se é que se pode chamar de patrocínio, de um conhaque “vagabundo”, “puta!” era horrível o conhaque, nem lembro que marca era, um conhaque “de quinta!”. As meninas que faziam as “putinhas” de *Mahagonny*, quando o público entrava, já serviam a bebida para o público. Aí eu pensei: “Putas, o povo vendo essa garrafa ninguém vai tomar”. Aí, fomos ao supermercado comprar umas garrafas bonitas e, então, a gente trocou. Era um veneno aquilo, a gente tomava também. E quando fomos a Nova Iorque, a primeira vez que fomos aos Estados Unidos com o espetáculo, a Fundação Kurt Weill, que detém os direitos da obra, achou que havíamos corrompido a obra e o público. Eu tenho uma cópia da carta que eles mandaram para o representante dos direitos autorais daqui. Lá estava escrito: “Isso mostra a forma como a peça e o público foram corrompidos” (fala em inglês e depois traduz). E isso foi uma loucura, por que tínhamos feito antes aqui, uma temporada muito legal. Antes havíamos feito coisas mais curtas, mais alternativas, que tiveram um certo sucesso de público e aí fomos a Nova Iorque, tiveram todo o “buxixo” e, quando voltamos, não podíamos mais montar a peça. Então, ficamos com “uma mão na frente, outra atrás”. Ficamos um tempo assim, meio à deriva, meio perdidos e daí fizemos o *Ubu*. Foi uma loucura, “puta!”, foi um negócio impressionante! (pausa). Mas, *O doente* também, *O doente* fez um “puta” sucesso, nossa! Viajou muito para a Europa, para os Estados Unidos e aqui, ficamos mais de dois anos em cartaz, em teatros

grandes, sempre lotados. Era muito bom o espetáculo! *O doente* era muito bom! A peça é muito boa e a montagem era muito legal. Com a minha beleza e o talento do elefante... (risos). A gente falou assim, rapidamente, sobre o cômico, sobre a comédia, mas a grande comédia e, quando eu falo da grande comédia, eu estou falando evidentemente de Molière, entre outras coisas, a grande comédia sempre tem uma componente trágica, da mesma forma, que, inversamente, a grande tragédia tem sempre um elemento cômico. Você pega as tragédias mais “cabeludas” de Shakespeare, invariavelmente depois que você tem uma cena, sei lá, de carnificina, por exemplo, você tem a entrada de um *clown* que é quase que uma certa respiração, é quase que um alívio até físico, fisiológico, que você tem que dar ao espectador para preparar as próximas coisas e, inversamente, na comédia, na grande comédia, tem sempre uma componente trágica. Se você pegar o próprio personagem do *Doente imaginário*, o Argan, o hipocondríaco explorado pelos médicos, pela mulher interesseira, ele é um personagem cômico, mas ele tem uma componente trágica, como o Harpagão do *Avarento*. A coisa da avareza tem uma componente trágica, mas isso eu estou dizendo por quê? Porque, de certa maneira, a comédia é exatamente a possibilidade do homem, do ser humano rir da morte, porque, na comédia, você tem a possibilidade de momentaneamente congelar a idéia da morte. Na tragédia, você tem sempre a inexorabilidade da morte, ela sempre termina na morte ou na cegueira; enfim, na tragédia, você sabe de cara, você já sabe antecipadamente. Você tem sempre a inexorabilidade da morte, na comédia, não. Na comédia, você tem a possibilidade momentânea de rir da idéia da morte, de brincar com a idéia da morte e, no *Doente imaginário*, você tem muito isso, até por que Molière morreu em cena, fazendo o papel do *Doente imaginário*, na quarta apresentação, sabia disso? Molière estava muito doente, com tuberculose em uma época em que a tuberculose não tinha cura, numa fase terminal. É a última peça dele escrita, em 1673; só que os inimigos, os detratores de Molière, diziam que ele era hipocondríaco, ele tinha fama de ser hipocondríaco, de ser um doente imaginário e ele faz uma peça rindo da própria doença e o mais louco e interessante é que, há descrições disso, que na quarta apresentação, no final da peça, na última cena, quando ele é transformado em médico, ou seja, o doente é transformado em médico, ele começou a tossir, teve uma hemoptiase, como chama, começou a escarrar sangue e o público ria e aplaudia e achava que aquilo era um efeito teatral. Quer dizer, Molière, um doente de verdade rindo de si mesmo e do público, fazendo o papel de um doente imaginário, morrendo verdadeiramente, escarrando sangue verdadeiramente e o público achando que aquilo era um efeito, era uma tinta que ele estava cuspidando e ao mesmo tempo, o pano de fundo da peça é o carnaval. É uma anotação pequena que se tem. A peça se passa em Paris, no ano de 1673, durante o carnaval. O carnaval é o pano de fundo, é como se todas aquelas personagens que entrassem nesses entreatos fossem personagens do carnaval, como se fossem mascaradas entrando. Então, você tem a carnavalização da morte, no carnaval você tem muito isso. O próprio dia de finados – ontem foi dia de finados – no México, onde inclusive fizemos essa peça, no México, o dia de finados é um carnaval, é uma festa, eles não fazem uma coisa triste. Sai todo mundo vestido de caveira e é uma festa, as crianças ganham doces. O dia dos mortos aqui, ao contrário dos outros países, é uma coisa triste. As pessoas levam flores ao cemitério, choram, há congestionamento, o preço do buquê de rosas quintuplica. No México é uma “puta festa” no dia dos mortos, tem exatamente a carnavalização da morte. Então, de certa maneira, na comédia, na grande comédia, você tem sempre essa luta da vida e da morte, da doença e da saúde, do real e do imaginário e nada melhor do que essa peça, até pela situação real do Molière que acaba se tornando uma metáfora, ele, doente, rindo de si próprio, o carnaval como pano de fundo... Tanto que eu introduzi, num determinado momento, uma espécie de fantasmagoria que era como se fosse uma coisa de trem fantasma, um número de circo chamado passeio aéreo, em que os atores andam de ponta cabeça. O Edson Cordeiro, que também não era cantor, era só ator, cantava uma música e era como se aquelas caveiras

andando no teto fossem um delírio de Argan vendo a morte. Elas trocavam as máscaras no ar, uma cena linda! Todas essas coisas! Então, esse eu acho que é um elemento muito importante no cômico. Essa idéia de momentaneamente rir da idéia da morte (pausa). É isso, né? Se não for isso, é quase isso! (risos).

ANCHIETA, José de. Entrevista concedida via e-mail, São Paulo (SP). Enviada no dia 11 de fevereiro de 2007 e respondida no dia 13 de fevereiro de 2007.

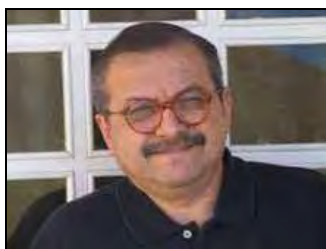


Foto 100 – José de Anchieta. Foto cedida pelo artista

Como e quando nasceu o interesse pela criação de cenários e figurinos?

Entrei para o seminário por deliberação de minha mãe, pois ela pretendia me formar padre, que, aliás, fora também uma decisão de meu avô Holandês (Lembro que nasci em Caruaru, na fazenda desse meu avô, chamada “Fulorina”), que teve quarenta e cinco filhos com três mulheres e, a cada neto que nascia, ele predestinava a vocação: “Esse vai ser médico”, dizia ele, olhando para o recém nascido nos braços da parteira. “Esse será militar” e nomeava meu primo como Duque de Caxias e por aí vai. Tenho primos Hermes da Fonseca, Rui Barbosa e eu acabei virando José de Anchieta por obra e graça deste meu querido avô. Enfim, vivi quatro anos no Seminário Menor Metropolitano de São Roque em São Paulo de 1958 a 1962. Era uma vida muito rígida, voltada para as orações e, sobretudo, para o estudo, tínhamos quatro aulas pela manhã e quatro aulas à tarde. A cada semestre, era montada uma peça de teatro no pequeno auditório daquele colégio. Eu era muito “ferrabrás”, a ponto de ter sido expulso do seminário ao cabo de quatro anos de renações. Um dia, o padre professor de português, Padre Bosco, no meio da aula, me convidou a sair da sala. Saí e o acompanhei pelos longos e lúgubres corredores, convicto de que ia levar um tremendo sermão na sala do reitor; ele ia à frente e eu atrás imitando-lhe os passos. Ele era manco e usava um estranho sapato ortopédico que rangia a cada passo. De repente, eu me vi no meio do palco do seminário, onde alguns padres e alunos pintavam um grande telão. O cheiro daquela tinta invadiu o meu cérebro e nunca mais deixei de procurar aquele cheiro inebriante. Em nosso único diálogo, Padre Bosco me disse: “Entre naquela sala para provar um figurino, você fará um papel neste nosso espetáculo”. Fiz o papel do filho de um pachá na peça de teatro: *A vida e a obra edificante de São Francisco Xavier*. Acredito ter sido aí o nascedouro de tudo. Fiquei absolutamente tomado e apaixonado por aquele universo maravilhoso de atores, cenário figurino e luz. Fui expulso, para desespero de minha mãe, no dia 11 de Junho de 1962. Três dias depois, e depois de muito procurar, encontrei o endereço da TV Cultura (Não a estatal que conhecemos hoje, mas uma TV Cultura uma empresa particular). Ali procurei Lúcia Lambertini e, no ato, fui contratado para trabalhar como ator em programas como: *Contando e Imaginando e Teatro da Fé*.

Quais foram as influências que colaboraram para a sua formação profissional?

Ao mesmo tempo em que fazia televisão, minha ambição era fazer teatro, por isso passei noites a fio rondando o Teatro Leopoldo Fróes na Rua Major Sertório (hoje não existe

mais este teatro, foi demolido na década de 70). O Teatro Popular do SESI atuava ali, eram espetáculos gratuitos e acho que assisti *Noites brancas* de Dostoiévski quase o ano inteiro a ponto de saber o texto de cor. Meu pai, muito amargurado comigo por ter abandonado o chamado de Cristo, logo me arranhou um emprego de verdade. Fui ser *office boy* de Luiz Eulálio Vidigal, um mega empresário da época, cuja empresa funcionava no prédio do Banespa, ali na Praça Antonio Prado, centro da cidade. O fato curioso é que eu tinha um grupo de amigos, alguns *boys* e outros já em profissões como vendedores de livros e balconistas. Esses meus amigos eram: Antonio Fagundes (o ator da TV Globo) o Carlos Augusto Strazzer e o Semi Lutfi, os dois últimos já falecidos. Tínhamos em comum o sonho do Teatro e, assim, procuramos o Teatro de Arena que, na época, era considerado o grupo mais contemporâneo do teatro nacional. Passamos nos testes e entramos na montagem de *Travessuras de Escapino* de Molière. Meses mais tarde, fui convidado por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal para criar o cenário de *O círculo caucasiano*, de Bertold Brecht; foi a glória este meu primeiro trabalho profissional! Entrei no Teatro de Arena como ator e, aos poucos, fui me voltando para a cenografia e figurino, pelo fato de gostar muito de desenho. Todos diziam que eu desenhava bem e aceitei de, bom grado, a alternativa, porque, no fundo no fundo, eu tinha consciência da minha precariedade como ator. Sem dúvida, tive como primeira escola o Teatro de Arena e essa influência carregou comigo desde aqueles tempos na década de 60.

Como surgiu a proposta para trabalhar com o Teatro do Ornitórrinco?

Na década de 80, fui Diretor de Operações de um grande grupo empresarial de comunicações: a Miksom. Eles produziam muitos programas para a TV Manchete e, com eles, criei e dirigi um programa chamado *Cadeira de Barbeiro*, ao qual convidei o nosso querido amigo Cacá Rosset para interpretar o personagem título, o barbeiro Otelo. No programa atuavam ainda Lucinha Lins e Eduardo Silva. Esse projeto fez algum sucesso no Rio e, após trinta e cinco programas, suspendemos a produção porque a Manchete não nos pagava. Foi quando Cacá me convidou para criar os cenários de *O doente imaginário* de Molière.

De que maneira a cenografia e o figurino adequaram-se à proposta do diretor?

O humor. Por incrível que possa parecer, o humor foi o elemento catalisador entre nós, em primeiro lugar; em segundo lugar, um profundo senso de profissionalismo; eu sabia muito bem o que queria e o Cacá também, não me lembro de divergências mais sérias entre nós nestes trinta anos de parceria. A cada nova montagem, nós a encarávamos como um novo início de tudo; a minha sensação era ser aquele o meu primeiro trabalho de cenografia e figurino, tamanha a entrega na fase de pesquisa, desenhos, ensaios e conclusão de toda a encenação. Um dado muito importante é a extrema confiança que tínhamos e que temos um no outro; acredito que, sem este dado, não haveria qualquer adequação à proposta de direção.

Quais os recursos cênicos que contribuíram para a exploração cômica das montagens?

Na verdade, a cenografia não carece de tais recursos, por que ela já trás embutida na sua ontogênese, os elementos necessários ao drama, à tragédia e à comédia. O que importa mesmo é com que densidade você encara um projeto de comédia ou drama. Tenho para mim que a melhor peça de teatro é aquela em que você não vê ator, nem cenário, nem figurino, não ouve música, não sente a luz, nem percebe a direção...A melhor peça de teatro é aquela em que nada te chama à atenção, há apenas o espetáculo. Quando o público sai do teatro dizendo: Que belo cenário ou que belo figurino ou que interpretação maravilhosa, pode ter a certeza de que aquele espetáculo fracassou. Agora, quando o público sai falando: “Que beleza de espetáculo”, aí sim o sucesso será inevitável.

De que forma você elabora uma cenografia para um espetáculo cômico?

Leio muito, muito, muito, pesquiso muito, muito, muito, de desenho animado a filmes e todo o universo de comédias, principalmente aquelas que ficaram cristalizadas no meu mundinho de criança, na minha memória afetiva.

Na sua visão, existe diferenças entre a comédia e o drama ao se pensar o espaço cênico?

Absolutamente não, quando penso o espaço cênico para drama, utilizo cores, linhas, profundidade, horizontalidade e verticalidade do palco inerente às carências do drama, penso com a razão. Quando penso em comédia, todas as referências acima estão presentes também e, por ser comédia, penso com a alma livre de imposições da reserva cultural, ou seja, na comédia, fico livre das amarras da vida social, casamento, filhos, dinheiro, trabalho, tragédias etc. É na comédia que posso subverter todas estas reservas, a ponto de “escrachar” e poder rir delas. É perigoso rotular comédia, drama, ópera, porque tudo faz parte da grande “arte” da vida. Não gostaria de ser rotulado como cenógrafo de comédia, porque sei fazer cenografia para drama, tragédia, romance e ópera. “Tudo vale a pena se alma não é pequena!”, como dizia Fernando Pessoa.

Fale um pouco sobre como se desenvolveu o processo de trabalho no espetáculo *O doente imaginário*.

Como disse acima, estudei muito a época proposta por Cacá, o período em que viveu Molière: 1622-1675. Molière morreu na última apresentação deste espetáculo, morreu de hemoptise; na cena final, começou a esvair-se em sangue e o público achou que aquilo era um efeito especial proposto por Molière. Assim é o teatro, tudo faz parte de um ideário criado pelo espectador. Descobri, em minhas pesquisas sobre a época de Luiz XIV, o Rei Sol, que ele adorava dar festas; todo dia tinha festa em seu palácio em Versailles. Fato notório era que, tradicionalmente, todas as noites, o Rei Sol se escondia atrás da grande sala dos espelhos, onde aconteciam as festas e, dali, sem que ninguém o visse, escolhia uma dama para lhe fazer companhia durante a noite. Paris inteira se movimentava naquela época. As mulheres passavam o dia em uma verdadeira maratona para se embelezar, por exemplo: os cabelos ganhavam os cuidados dos maiores artistas, que criavam verdadeiras esculturas, como passarinhos vivos batendo asas, moinhos com roda d’água e água de verdade escorrendo, tudo para chamar a atenção do Rei e poder dormir com ele. A personagem Béline, interpretada por Christiane Tricerri, entrava em cena com uma peruca que era um barco enorme. A entrada dela fazia o público rolar de rir, assim como as perucas de Monsieur Diafoirus e seu filho, Chachá e Ary França respectivamente. Nesse trabalho, busquei muito um estudo de cabeça, por exemplo: o Monsieur Argan (Cacá Rosset) usava uma bolsa de água quente na cabeça, coisa que não existia na época, toda colorida, que mais parecia um grande laço de cabeça. O cenário era muito despojado. Procurei trazer de volta uma tradição do teatro antigo, a pintura de telão e, por que não dizer, o mesmo telão com aquele cheiro inconfundível de tinta que vi e senti no seminário. Neste espetáculo, pude resgatar muitas coisas das minhas lembranças de adolescente.

VENTURELLI, Cássia. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 02 de setembro de 2007.



Foto 101 – Cássia Venturelli. Foto cedida pela atriz.

Fale um pouco sobre o processo de trabalho do Ornitorrinco na encenação do *Ubu*.

A montagem do *Ubu* em que eu participei, começava normal, como começa com todos os espetáculos, fazendo as leituras de texto. Então, para fazer o *Ubu*, que foi tirado desses cinco outros *Ubus*, que é *O Ubu cornudo*, *O Ubu sobre a colina*... primeiro, nós lemos todos os textos, para depois chegar ao resumo, que o Cacá tinha feito que era de dez páginas, que era o roteiro do *Ubu*. Só que aí nós passamos a estudar os artistas do momento, do momento da vida do Jarry, naquela época. O Picasso, o Lautrec, os bares que eles freqüentavam, o absinto, o que era, o efeito que dava... Era o momento em que o Surrealismo estava aflorando e, no teatro, ainda não tinha sido feito uma coisa, que rompesse até o momento em que o Jarry escreveu e montou o *Ubu*. Então, todo o processo de mesa era de leitura. Nós lemos coisas em francês e tal. Todo o material que conseguíamos reunir, era feito assim, um trabalho profundo de mesa. A gente tinha que entender aquele momento, o porquê que aquilo foi feito naquele momento e, até para conseguir entender o porquê de tanta atualidade, a gente precisava compreender o que acontecia naquela época. Então, tinha o processo de leitura de mesa e, no *Ubu*, havia três momentos distintos que eram: o circo, a música e o teatro. Então, nós fomos para a escola de circo treinar, aprender a fazer tudo aquilo que na época de mesa a gente sugeriu. Eu e o Gil fomos os primeiros a chegar no circo e, nas leituras, a gente ia sugerindo: “Ah, pode ser trapézio aqui, corda indiana ali, monociclo lá, pirofagia aqui, bicicleta de cinco lugares, monociclo alto...” Tudo isso que, na hora de sugerir foi fácil, depois nós tivemos que ir lá aprender a executar. Havia o processo do circo, de aprender, treinar, pegar resistência física e conseguir fazer, com destreza e com leveza em cena, que era a parte mais difícil. Tinha a parte do verbo, que a gente ensaiava na parte da tarde; o circo de manhã e, na parte da tarde, a gente começava a trabalhar as cenas. E, depois, chegou a música e aí a música, então, foi incorporar, foi ali costurando o trabalho.

Como que era a presença da banda Patafísica em cena e a relação com os atores durante o espetáculo?

Ah, era maravilhoso! Porque os tempos de cena e até os tempos de coxia acabavam tendo como fio condutor a música; porque a bateria, que o Toninho batera fazia, ela comentava sons, barulhos, tempos dentro de cena e fora. As trocas eram muito rápidas e a gente também tinha uma referência da bateria e da música para conseguir trocar de roupa e entrar no tempo certo e aí ficava uma coisa já impregnada. Eu entrava em cena, meu trabalho era todo na base da mímica e da pantomima e era em cima da bateria que a gente se guiava, ela era um fio condutor.

No *Ubu* como era a comunicação entre os atores e a platéia?

O estilo do Ornitorrinco, esse estilo do Cacá Rosset era sempre a triangulação. Não tem aquele teatro que acontece só lá dentro do palco. Você sempre se comunica com a platéia,

triangula e tem a platéia como cúmplice o tempo todo e havia cenas que realmente eram cenas depois dos espectros, da corda indiana que fechavam a cortina e o pai Ubu entrava pela platéia com a mãe Ubu, distribuindo moedas de chocolates para a platéia, simbolizando o “pão e circo”. Ele dava o pão que era o dinheiro, as moedas de chocolate e o circo, explicitamente na hora em que abriam as cortinas, já tinha dois trapézios e uma dançarina e depois entrava a acrobacia e, em seguida, a pirofagia, inclusive tinha a participação da platéia, porque a mãe Ubu subia no palco e mostrava umas espirais que é o símbolo da Patafísica, que ela tinha na bochecha. Então, o pai Ubu pegava um “pobre coitado”, lá na platéia, e ele era escalado... (corrigindo) Não, eram dois! Um em cada lateral da platéia, para ir correndo para ver quem chegava primeiro, para ver quem beijava o espiral que a mãe Ubu mostrava na bochecha e então os carinhas iam correndo e, para o que subia primeiro, ela virava o traseiro e mostrava o espiral desenhado na “bunda”. O cara não sabia se podia ou não beijar o espiral (risos) e acabava que a Rosi (referindo-se a mãe Ubu) “forçava” o cara a beijar o espiral da mãe Ubu; então o povo ria que se matava (risos). E, a Chris (referindo-se à atriz Christiane Tricerri) fazia a dança do ventre e ela ia para a platéia e sentava no colo de alguém. Então, o público era como se fosse o súdito daquele rei, eles também faziam parte da brincadeira.

NOSEK, Victor. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 15 de janeiro de 2008.



Foto 102 – Victor Nosek. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco de sua formação e de como ocorreu o encontro com o Teatro do Ornitorrinco.

Eu sempre gostei de desenhar. Na verdade, eu deveria ter sido artista plástico, mas o que aconteceu foi que meu pai me desestimulou, dizendo que eu iria morrer de fome! (risos). Ele queria que eu fizesse arquitetura. Então, fui fazer administração de empresas, à noite, para poder fazer, de dia, iniciação ao desenho e pintura na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado). Eu devia ter uns quinze anos. Depois, comecei a fazer cursinho para arquitetura, só que eu não tinha “saco”. Iniciava o ano, fazia um mês e largava, ia fazer outras coisas. Nessas, trabalhei na Vera Cruz, reformei uma moto inglesa Vincent HRD 1000 cc ano 1948, fiz o curso de fotografia da Enfoco, trabalhei no Jornal da Tarde, como fotógrafo e, no escritório de arquitetura do Rino Levi, como estagiário. Aí aconteceu que eu caí da moto, quebrei o braço e fui, mesmo assim, fazer pela primeira vez o vestibular da FAUUSP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) e acabei passando na prova. Eram três dias de prova de aptidão artística, linguagem de arquitetura, e eu, com o braço engessado até o cotovelo. Então, fiz um ano de arquitetura e aí minha cabeça já estava mais para cinema, e fui embora para a Itália. Fiquei dois anos em Roma. Tinha um cine clube pequenininho ao lado de casa e, no fim do filme, sempre tinha um debate com o dono do cinema que era nada mais nada menos que o Guido Aristarco, um dos principais teóricos do cinema italiano. Lá, eu cheguei a fazer umas coisinhas de cinema e, quando voltei, fui ajudar a Mônica Oliva a fazer a tese dela na FAU, era um filme sobre espaços cênicos: a montagem e a desmontagem do Circo Rico-Rico, circo-teatro mambembe, e *Sai de mim, tinhoso*, no Teatro Oficina, direção do Luis Antônio Martinez Corrêa. Eram três peças do jovem Brecht. A Mônica era muito amiga do Luis Antônio e já tinha trabalhado com ele. No elenco tinha a Denise Stoklos, o Renato Dobal, a Vera Bueno, o anão Dilim, o Zé Fernandes além do próprio Luis Antonio. A luz era do Iacov Hillel e a direção musical do Paulo Herculano. Era um barato, era Brecht e Weill. Era uma bandinha desafinada, com músicos “da boca”, bem cabaré, num cenário expressionista do Flávio del Carlo. O Cacá fazia assistência de direção, isso era 1975. Ficamos “super” amigos e ele me convidou para fotografar *Os mais fortes*. Era o começo do grupo. O Beto Mendes Gonçalves tinha feito o primeiro logotipo do Ornitorrinco, um desenho em bico-de-pena. Eu comecei a fotografar e a fazer também os programas das peças, tudo sem dinheiro algum, era tudo muito “mixuruca”. Os espetáculos eram às segundas-feiras à meia-noite. A plateia lotava com quarenta, sessenta pessoas. No programa dos *Mais fortes* xerocopiei as fotos bem contrastadas e datilografei o texto nas partes brancas, depois passei óleo para tudo ficar mais transparente para gravar diretamente a chapa e, assim, economizar o fotolito. O programa das *Canções* de Brecht e Weill era a duas cores, uma era impressa em *off-set* no mesmo sistema do programa anterior e a outra cor era feita manualmente com *spray* e máscara, um a um. A Maria Alice Vergueiro ganhou o prêmio Molière com a encenação dos *Mais fortes*. Nas *Canções* de Brecht e Weill tinha uma pequena ação que introduzia as

músicas. Era tipo uma *gag* que situava você para aquela música. Eu acho que essa montagem foi muito feliz. A Maria Alice tem uma dicção, uma maneira de dar o texto que é impressionante. Ela também surpreende por parecer uma senhora respeitável, “quatrocentona” e, de repente, ela faz algo inesperado, completamente “desbundado”. Isso é uma delícia!

Como era trabalhar com o Ornitorrinco?

Era, em primeiro lugar, um “puta prazer”. A magia teatral era muito poderosa. O Cacá iniciava as peças com a batida de Molière que, além de silenciar o público, “faz baixar todas as entidades teatrais”! O teatro bom, quando acontece, é um negócio muito impressionante. Num palco italiano, mesmo com a platéia em silêncio, você a sente reagindo. É conversa entre palco e platéia. No começo, o Cacá era muito duro para improvisar. Ele começou com os números de platéia. Os improvisos aconteciam e, depois, eles eram incorporados e repetidos como se fossem improvisados. Ele sempre foi um cara que maquinou de uma maneira absurda todas as marcações, toda a direção. Ele marca milimetricamente. É um relógio que funciona inexoravelmente. O Galízia começou a fazer outras coisas fora, dirigiu algumas coisas na EAD (Escola de Artes Dramáticas), a própria tese dele sobre o Bob Wilson. Nesse período que eu estive com o Ornitorrinco, foi fundamentalmente Brecht. Fora do Ornitorrinco, fizemos mais duas peças do Brecht: *O elefantinho*, um entreato de *Um homem é um homem*, formatura do Cacá na ECA, realizada na sala preta da EAD, e *Terror e miséria do Terceiro Reich*, formatura de alunos da EAD, no Circo do Sindicato dos Bancários. Nessas duas montagens fiz a cenografia e os figurinos. *O elefantinho* tinha um prosccênio de um metro de largura com lampadinhas coloridas na ribalta. Com a cortina fechada, era um espaço mínimo onde acontecia uma coreografia dos quatro personagens principais, extremamente sofisticada. No elenco do *Elefantinho* tinha: no palco, o Cacá Rosset que fazia o importante e difícil papel da bananeira (o juiz da selva); o Alcides Nogueira, o promotor; o Alain Fresnot, o elefantinho, que era acusado de ter matado a própria mãe; o Flávio da Fau, a mãe do elefantinho; a Cida Moreyra, a pianista (viúva Begbick), dona do bar onde acontecia a peça. Na platéia, os soldados, interpretados por Nuno, Mancha, Morales, Penington, o Anormal e eu, todos da FAU. Eram peças que não levavam o nome do Ornitorrinco, mas que, para mim, são importantes, pois com a “briga do *Mahagonny*” em Nova Iorque, quando a família do Kurt Weill exigiu um preço altíssimo de direito autoral inviabilizando a continuação, o Cacá nunca mais montou Brecht. Eles ficaram escandalizados com a montagem de *Mahagonny*, uma questão moralista, que é um absurdo porque *Mahagonny* é uma “cidade-puteiro”, onde tudo é permitido “menas” não ter dinheiro e nós não tínhamos! (risos). Acho que a família não entendeu a obra do Kurt Weill. Assim, como muita gente não entendeu a obra do Brecht, pois começaram a fazer montagens sofisticadas, em grandes teatros, com orquestra sinfônica e tudo mais. O que era uma bandinha de cabaré enfumaçado, uma coisa que tem um sabor, um veneno, vai para um teatro onde não se pode fumar, todo mundo tem que ir bem vestido. Virou um luxo! É outra platéia, virou um sucesso para pessoas que se encheram de grana, que gostam das peças porque elas são realmente boas, e não tem como não apreciar.

Você mencionou uma característica peculiar do Cacá que era a minuciosidade; e qual seria a característica predominante do Galízia e da Maria Alice Vergueiro?

O Galízia era um cara estupidamente tranqüilo e inteligente. Ele não suava em cena, ele era um ator à vontade, no sentido brechtiano em que você sente a pessoa. Você vê que ele está tranqüilo e atento ao mesmo tempo. O Galízia era muito mais disponível para o improviso que o Cacá. O Cacá foi adquirindo a capacidade de improvisação com o tempo, mas, ali, pelo *Ubu*, começava a provocar o público que respondia e assim foi desenvolvendo a capacidade de improvisar. A questão de ele ir para a comédia, eu “saquei” logo entre *Os mais fortes* e as *Canções*. Eu falei: “Teu negócio é comédia!” Ele tinha um dentinho quebrado na frente que reforçava isso, fora que ele era gorducho quando moleque. Então, tinha esse agravante. Ele era bem gorducho mesmo, aqueles gordinhos aprontões que caem e quebram o

dente (risos). Acho que isso aí “dá a bandeira!” E você via, estava na cara que o lance dele era comédia.

Qual era a visão que os críticos e o público tinham acerca dos trabalhos do Ornitorrinco?

A crítica sempre elogiou. Você vê que a quantidade de prêmios é progressiva. O apogeu foi com o *Ubu*; é a peça que mais ficou em cartaz e mais recebeu críticas boas, mais prêmios. A gente tem coletado toneladas de críticas! O *Ubu* foi excepcional em termos de acontecimento. Mas, eu nunca dei bola para isso, por que a platéia é o que interessa e a sua consciência com aquilo que você faz. O Sábato Magaldi, o Guzik, poucos tinham uma crítica mais construtiva que punha em debate, não aquela coisa destrutiva da Folha. Por exemplo, a crítica detonou o espetáculo *Sai de mim, tnhoso*. Na época, uma crítica negativa “detonava”, tirava a peça de cartaz. Acho que, naquele momento, os críticos pensaram: “Como é que pode o irmão do Zé Celso querer fazer teatro!”. Recusaram-se a aceitar e não sacaram a beleza do espetáculo que o Luis Antônio fez. A montagem dele do *Percevejo* era demais! E todo o resto.

O que o motivou a trabalhar no livro sobre o Ornitorrinco? Para você, qual é a importância desse grupo para o teatro brasileiro?

Esse é meu trabalho, sou designer gráfico especializado em livros. Livros legais ficam, você não está só pela grana. No livro do Ornitorrinco tem muita coisa que eu saco, muita coisa que eu fiz. É um “puta prazer”. O Ornitorrinco sempre lotou a platéia a que se propôs e ele se propôs cada vez platéias maiores. Se você tem muito público, você é considerado um teatro comercial, o que nem sempre é verdade. As montagens do Ornitorrinco são importantes porque não são chatas, a começar pelas traduções que são feitas para a boca do ator. Shakespeare não pode ser traduzido, levando em conta o inglês arcaico, porque na época era fluente e popular. O Ornitorrinco não é de jeito nenhum teatro experimental. Todos sempre tiveram em mente o máximo de poesia para o máximo de público.

No final da encenação de *Os mais fortes* havia o que o Cacá Rosset intitulou de acerto cômico. O que seria esse acerto?

A Maria Alice era a Senhora X e o Galízia era a Senhora Y, que não abria a boca, usava uma máscara de tela de arame meio mole e que tinha a expressão pintada. Acho que era do carnaval carioca, uma máscara de *Clóvis*. Esse personagem é do carnaval de Niterói; creio que o Galízia pegou de lá. Era um monólogo da Maria Alice bem dramático. Quanto ao acerto cômico, era um *non-sense* reforçado no final com a entrada do Cacá vestido de garçom. Ele falava alguma coisa típica de garçom. Isso era engraçado!

E a encenação de *O doente imaginário*? Qual a sua impressão enquanto público em relação a essa montagem?

Veio depois de *Teledium*, que foi uma montagem muito diferente e pode até ser considerado um descanso. Estávamos na Espanha com *Ubu* e fomos encontrar o Boadella. O Cacá trouxe o *Teledium* praticamente pronto. Ele seguiu as indicações de direção e de cenário. Era uma reprodução de lá, veio tudo importado, numa boa, sem crise nenhuma e foi mais uma opção de montar aquela palhaçada deliciosa que antecedeu toda essa palhaçada de religião que está aí hoje. E, depois, *O doente imaginário*, eu “tirava o sarro”: *Ubu ente imaginário*. Tinha a continuidade do circo que, no *Ubu*, tinha dado muito certo. Eu assistia aos ensaios do *Ubu* com as mãos na cabeça. Os soldados fazendo a centopéia eu pensava: “Putá”, esse negócio não vai emplacar, é muito idiota! A gente conversava muito, eu falava para o Cacá: O *Ubu* tem sentimentos, ele tem alma, ele é humano (risos). O engraçado do Cacá é a mania de ficar repetindo. Fica muito saboroso quando a pessoa expõe seu lado pessoal, o lado idiota, com radicalismo. No *Sonho de uma noite de verão*, o “bicho pegou”. Eu acho que o circo alcançou uma coisa que tinha no *Mahagonny*, uma metáfora cênica na cena dos Elfos no trapézio. Aquela cena assumia uma poesia muito grande. Toda vez eu chorava, chorava de emoção. Eu não choro de tristeza, choro, quando vejo uma obra bem

solucionada. E, no *Sonho de uma noite de verão*, aquela cena era “de fuder” de linda! Os elfos voando, e era só uma cena de trapézio, mas ali foi longe... No *Mahagonny* tinha muita coisa assim.

Como você vê o Ornitorrinco de hoje? A proposta continua a mesma?

Eu sinto muito o Cacá não montar mais Brecht. Quando a família do Kurt Weill proibiu, eu disse: Não faz mal, a gente continua com o *Makarronny*, ao invés de *Mahagonny*, mas não vamos deixar de montar Brecht. Eu sinto muita falta do Brecht, da inteligência mais contemporânea do Brecht. Ele tem um arsenal de peças diferentes. Cada peça é uma pesquisa diferente. Tem peça radiofônica, didática, épica, de cabaré... *O elefantinho*, por exemplo, eu acho que é uma viagem de ópio do Brecht. Autores teatrais bons são uma raridade. Acho que para hoje a inteligência de Brecht é mais contundente. A grande dificuldade de todos os grupos teatrais é achar bons textos. Então, tem sempre que ficar recorrendo aos clássicos ou aos comerciais que fizeram sucesso lá fora ou ao teatro experimental, que é um “puta barato”, mas que, nunca, vai ter um grande público. O teatro experimental é uma doação que o artista faz para a classe artística, que vai aproveitar um monte dessas experiências radicais e vai usar de alguma maneira. O panorama teatral, agora, está muito esquisito. Cumprem com o número de espetáculos compromissados com o patrocinador ou governo e, mesmo que estiver com bastante público, enterram a peça e partem para outra. Teatro não é sempre que acontece. Muito pelo contrário, o teatro acontece de vez em quando. Essa é que é a verdade.

TRICERRI, Christiane. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 13 de fevereiro de 2008.



Foto 103 – Christiane Tricerri. Foto cedida pela atriz.

Fale um pouco de sua formação e de como ocorreu o encontro com o Teatro do Ornitórrinco.

Bom, eu nasci atriz. Segundo o meu pai, desde pequena, eu falava isso. Com seis anos eu fazia aqueles autos de natal. Pegava meus primos menores e fazia. O menorzinho era sempre o menino Jesus. Então, tinha essa coisa de fazer teatro para a família. Depois, fui fazer teatro na escola, no colégio de freiras. Com quinze anos, fui fazer Teatro Escola Macunaíma, na época do Silvio Zilber. Fiquei uns três anos na preparação de ator-adolescente e não podia passar de estágio, porque não tinha idade suficiente. Até que abriram uma exceção e, com dezessete anos, me deixaram ir para a preparação de ator. Com dezesseis anos, eu já havia feito um espetáculo em que eu ficava nua. Foi um espetáculo que fez muito sucesso, ficando oito meses em cartaz. Era *O ecos*, do Peter Shaif. Nunca fiz aquele teatro chamado comercial. Sempre fiz trabalhos de que eu só estivesse muito afim. Eu disse muitos “nãos”. Acho que a carreira de ator se dá mais pelos “nãos”, do que pelos “sins”. Dizer não, significa “limpar a área”, para se chegar aonde se quer e é muito difícil. Então, eu entrei na ECA com dezessete para dezoito anos. Fiz Artes Cênicas, optando por direção. Dirigi alguns espetáculos e fui fazer *O mal secreto*, com Roberto Lage. Foi o meu primeiro espetáculo profissional e foi bem legal. Depois fiz *Bella ciau*, direção do Roberto Vinhati, com a Rosi Campos, com o Calixto... Era o grupo Arte Vida, uma dissidência do grupo Mambembe. Era um espetáculo sobre italianos e foi um sucesso. Ganhamos todos os prêmios do ano! Resolveram dar o prêmio por unanimidade em todas as categorias. Então, comecei a minha carreira com vinte anos e eu já estava num espetáculo que era o mais premiado do ano! Depois, com esse mesmo grupo, montamos o *Santo e a porca*, do Suassuna e fomos fazer teatro nas escolas. Eu virei uma operária do teatro durante um ano da minha vida. Isso me deu um traquejo muito bom, porque era teatro na escola e não para escola. Aí, resolvi sair do Brasil, porque tudo o que eu via, não “rolava”. Estava me preparando para ir ao Instituto de Pesquisa Teatral Goldoni na Venezuela. Eu não tinha a menor idéia de que iria trabalhar com o Ornitórrinco porque, nessa fase, eles estavam fazendo *Mahagonny* e era um espetáculo musical; todos cantavam maravilhosamente bem. Tinha músicos e eu nunca me via ali. Só que antes de viajar, resolvi tirar umas férias de quinze dias em Ubatuba, na casa da família. Quando cheguei, minha avó me falou: “Olha, ligou um tal de Cacá Rosset”. Liguei de volta e recebi um convite dele para fazer o *Ubu*. Eu não conhecia o Alfred Jarry e achei muito legal, excitante. Não fui mais viajar. Passei o final de semana na praia e, na segunda, eu já estava na casa do Cacá com o restante do elenco e um texto de dezesseis páginas na mão. Aí o processo foi todo deslumbrante, um “tesão”. Tínhamos música ao vivo, era um *rock* pauleira que “rolava”, um som da pesada, um deslumbre! O Cacá dava espaço para cada um acontecer. Ele descobria

uma coisa em você e lhe dava força para isso. Eu ia fazer uma dança com cobra e resolvi ir até o Butantã. Quando a cobra colocou a língua para fora, resolvi fazer a dança-do-ventre. O *Ubu* foi um sucesso estrondoso e a experiência e a vivência também. Era um jeito de se fazer teatro que eu nunca tinha feito. Descobri que sou uma atriz vedete, foi onde eu me encontrei. Existe também a *persona*. Não sou aquela atriz que fica atrás da personagem. Eu posso, eu sei ficar, mas o gostoso é ficar à frente da personagem e a minha personalidade imperar, também, na personagem. Só eu poder fazer daquele jeito! Então, a partir daí, eu “ornitorrinquei”. Descobri que eu era uma atriz tragicômica porque, quanto mais dramático eu fazia, mais o público ria. Com o *Ubu* e as ubuzetes fizemos também teatro na rua! O teatro feito pelo Ornitorrinco não dá para ser taxado e colocado em uma prateleira. O Ornitorrinco não tem rótulo. Fazemos teatro para nos divertir. Agora, que eu retornei ao grupo, estou trabalhando como atriz e produtora e muito feliz. A Maria Alice consegue falar de tudo de uma maneira que mostra que ela compreendeu várias coisas. Eu, talvez, não tenho ainda essa compreensão toda. Eu, por exemplo, discuto a existência do Núcleo 2. Por que Núcleo 2? Eu acho horrível essa denominação. Ornitorrinco é Ornitorrinco, é se transformar! Uma hora é pato, outra ora é peixe... Então, por que Núcleo 2? Eu acho que essa foi uma linha divisória inexistente, que não deveria existir.

Como é trabalhar com o Ornitorrinco?

Hoje em dia, trabalhar com o Ornitorrinco é trabalhar comigo. É diferente do que aconteceu lá atrás em que já existia um grupo formado. Hoje, sou eu que formo conjuntamente com o Cacá o grupo. Tem pessoas que já trabalharam com a gente, mas, também, tem “sangue novo”. Estamos sempre descobrindo gente. As pessoas saem e voltam. No meu caso, fiquei dez anos afastada e voltei completamente renovada. Acho que o Cacá está completamente renovado e eu estou novamente apaixonada por ele. É um novo Ornitorrinco. É uma continuidade, mas, ao mesmo tempo, é um nascer e morrer. O teatro é isso e, se não for isso, é uma água parada. É como um casamento. Responder essa pergunta para mim, agora, é complicado, porque, no meu caso, seria: Como é ser Ornitorrinco? Mas, ter trabalhado com o Ornitorrinco foi um abrir todas as possibilidades de extrair o que eu tenho como atriz, sob qualquer ângulo, sob qualquer aspecto e, mais, poder ficar no palco porque, naquela época, a gente ficava em cartaz dois, três anos.

Como surgiu a idéia de fazer um livro sobre o Teatro do Ornitorrinco?

Eu estava em uma festa e um colega meu da Imprensa Oficial estava tocando aquele projeto da Coleção Aplausos. Aí, ele me falou: “Por que você não faz um livro do Ornitorrinco para a Coleção Aplausos?” Eu achei legal a idéia, mas não dava para eu escrever, não queria falar bem de mim mesma! (risos). Depois de um tempo eu decidi quem poderia escrever: um jornalista, amigo meu. Então, eu fui atrás disso e, no final das contas, o livro acabou saindo do formato da Coleção Aplausos.

Qual a importância do Teatro do Ornitorrinco para o teatro brasileiro?

O que eu acho mais importante é o fato de ser um teatro popular, que alcança qualquer tipo de público, desde crianças até os velhinhos. Desde um analfabeto até um pós-graduado. Isso é realmente um fenômeno, você conseguir esse tipo de entrada, de profundidade social, cultural e artística. Você não discrimina o público, não o trata como um imbecil ou como um *expert* em Shakespeare ou Molière. Você faz um teatro para todos. Tanto que o lema dessa nova montagem, *A megera domada* é: “Shakespeare para todos!” Isso de abranger o grande público foi um dos motivos que fez com que eu quisesse voltar a fazer esse tipo de teatro. Fazemos um teatro que dá certo, que agrada e que faz sucesso. Somos uma trupe com espírito da *commedia dell’arte*. Como artista, somos da plebe. Não fazemos teatro para “a corte”, nós transitamos por ela.

MONTEIRO, Mônica. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 19 de fevereiro de 2008.



Foto 104 – Mônica Monteiro. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco de sua formação e de como ocorreu o encontro com o Teatro do Ornitorrinco.

Eu sou bailarina de formação. Comecei a trabalhar com dança moderna, clássica e passei a me interessar muito por dança-teatro. Trabalhei com Maurice Vaneau, que faleceu. Tínhamos um grupo de teatro-dança em São Paulo e fazíamos turnês internacionais. E aí, eu estava trabalhando com a Lala Deinzelein, fazendo os *Píncaros da Glória*, que era um musical, no Teatro Ruth Escobar e o *Ubu* estava embaixo. O Cacá conheceu a Lala e a convidou para coreografar *O doente imaginário* e me chamou para dançar, porque era um espetáculo que tinha muitos *intermezzos*, muita dança. Só que não era aquele balé clássico e de dança moderna que eu conhecia. Eu ia ter que aprender a andar na perna-de-pau, a cuspir fogo, a andar na corda-indiana, a cantar; então, foi muito interessante porque, para a bailarina, isso foi uma experiência “super” diferente, muito legal. Tanto que a primeira vez que eu fui cuspir fogo, eu queimei todos os meus cílios e minhas sobrancelhas (risos). Eu pensei: Nossa, vai ser difícil! E a gente foi aprendendo. Eu lembro que eu falava para o pessoal do circo: mas, como é que eu vou fazer isso? Aí eles me disseram: “Olha, o circo tem uma tática. Você precisa ter coragem, o resto você aprende. Então, você fecha os olhos e vai!”. E foi “bárbaro”, porque isso abriu portas para minha carreira, para minha profissão, para todas as áreas. Aprendi muitos tipos de danças, entrei em corais, fiz muita coreografia, cantei muito, foi muito legal. No *Doente imaginário*, viramos uma família, só pensávamos e falávamos nisso. O Cacá me ligava às três horas da manhã, era a vida da gente, era uma coisa muito intensa. Fizemos várias turnês internacionais, viajamos muito. Chegávamos em São Paulo, fazíamos as malas e viajavamos, não ficávamos na cidade. Quando estávamos aqui, eram três, cinco meses em cartaz. Então, vivenciar essa vida com os atores, diariamente, foi “bárbaro”, uma experiência que eu não sei se, hoje em dia, é tão corriqueiro, porque as peças são curtas, ficam pouco tempo em cartaz. Éramos uma família! Eu lembro de ficar muito mais com o grupo do que com a minha própria família; as viagens internacionais, essa intensidade de estarmos juntos, um apoiando-se no outro, divulgando o nome do grupo. Eu lembro que houve muitos acidentes. A Christiane Tricerri queimou a perna ensaiando. O Chachá jogou uma bombinha que grudou no vestido da Chris e pegou fogo e o vestido acabou grudando na pele dela. Eu quebrei o dente em cena, fazendo malabarismo, mas ninguém queria saber, não existia substituição. Era tanto amor àquilo tudo que você fazia mesmo assim. A gente falava: “Tudo pelo teatro!” Era como uma religião. Depois veio o *Sonho de uma noite de verão* e o Cacá começou a fazer testes para bailarinas e para atores. Eu queria fazer o *Sonho* de qualquer jeito. Na época, eu estava muito magra, estava com anorexia e o Cacá me falou: “Ah, você precisa engordar um pouco”. Ele fazia que nem a estória de João e Maria, que pegava no dedinho para ver se havia engordado. Fui melhorando e sarei da doença, porque eu queria muito fazer o *Sonho*. Então, ele me chamou um dia e disse “Agora está bom, pode fazer a fadinha”. Tudo

para você ver o grau de importância que isso tinha na vida da gente! Dedicávamos-nos muito, em tempo integral e era um prazer. Chegávamos na porta do Teatro Sérgio Cardoso e víamos aquela fila enorme, de dobrar quarteirão, era um sucesso o *Doente imaginário*! Com essa peça fomos ao México e foi um arraso. Além de chegar à cidade e ver toda a imprensa esperando a gente, resolvemos sair fantasiados pelas ruas, na *Plaza Mayor*, fazendo aquela festa para divulgar a peça e o povo vinha atrás. Lá, nós conseguimos o elefante. Fomos ao zoológico e escolhemos o elefante e o pusemos no palco. Foi a realização do Cacá, era o sonho dele e, em São Paulo, não havíamos conseguido. Depois, fomos para Cádiz, para a Europa, para a Costa Rica, no Teatro Municipal de lá que é maravilhoso; um teatro lindo e o presidente da Costa Rica estava na estréia. Nós éramos muito esperados, chegávamos nas cidades e tinha gente nos esperando com jantares, flores, festas, era um sucesso total. O público também ficava “louco”, adorava! Isso era em todos os lugares! Mesmo na Europa, nos Estados Unidos, no México, na Costa Rica, mesmo, quando não tinha tradução simultânea, as pessoas gostavam muito; elas conheciam a peça, acompanhavam o texto mesmo sem tradução. Em Nova Iorque, tivemos tradução simultânea, mas, nos outros lugares, não. E todo mundo entendia, dava risada. Mesmo nas cenas que descíamos na platéia, que era improvisação, que tinha aquele jogo com a platéia, as pessoas morriam de rir e a adoravam. Acho que é um teatro que o abraça tanto, que você fica íntimo daquilo, daquele jeito de atuar e isso é muito legal nas montagens do Cacá, as pessoas adoravam. Eu lembro que, no TUCA, tinha motorista de caminhão assistindo Molière, o pipoqueiro adorava e levou a família inteira para ver. Era um público que estava assistindo Molière e que nunca tinha tido acesso a esse tipo de peça. Então, isso que o Cacá faz é muito legal! Fazer com que esse tipo de público assista à peça, goste e volte. É dar acesso a todos e com texto de peso, consagrado pela história. Com Shakespeare, foi a mesma coisa, as pessoas adoravam, gente que nunca tinha ido ao teatro, ia e voltava. Não sei, tem uma coisa do Teatro do Ornitórrinco que era essa facilidade de comunicar; fazer com que se entendesse a peça, fazer com que as pessoas rissem e se divirtissem. Elas morriam de rir e se identificavam com tudo aquilo. Era tudo tão intenso que o público ficava ali, presente o tempo inteiro. O *Doente* fez mais sucesso que o *Sonho*, no Brasil. Ficamos mais tempo em cartaz e tivemos que aumentar as sessões e sempre o teatro lotava. Vivíamos só com a bilheteria do teatro e vivíamos bem, ganhávamos um salário digno. Hoje em dia, se você não tiver um patrocínio... Tínhamos muita propaganda, era no rádio, no jornal, na televisão, na revista, o tempo inteiro, sem falar no “boca a boca”, porque as pessoas iam, gostavam e divulgavam. Você vê o que é um teatro de qualidade. A pesquisa que o Anchieta fez para fazer o cenário e os figurinos foi fantástica, riquíssima! As coreografias foram estudadas, os gestos da época. As músicas foram todas as partituras originais. Era um espetáculo muito rico de detalhes, de qualidade. Então, não foi à toa que houve tanto sucesso, foi decorrente de muito trabalho, de muita pesquisa. O Cacá fazia aquelas leituras de mesa. Nos ensaios, ele se preocupava, ficava “em cima” de cada ator, escutava cada um cantar. Ele é um diretor “super” sério, rígido no perfeccionismo, na marcação. Tudo era marcadinho, os gestos, as falas, incrível! Se a pessoa colocava um “i” a mais ele perguntava o porquê que colocou. Ele comprava todas as revistas e jornais e ia para o quarto do hotel e ficava lendo o tempo inteiro, ele ficava ligado no trabalho, em cima de tudo o que estava acontecendo. Eu lembro que, uma vez, passamos o ensaio corrido às cinco horas da manhã com tudo, figurinos, maquiagens, com fogos, tudo! Porque o Cacá falava que não estava bom e eu acho que esse perfeccionismo é que dá a qualidade. As idéias das cenas eram muito do Cacá. A Maria Alice Vergueiro tinha muita influência, ela dava as opiniões e ele escutava, era bem “o braço direito” dele. E a Christiane também. O Cacá sempre dava abertura: se a idéia fosse boa, tudo bem! Na parte da comédia, o Chachá e o Ary França. Eles improvisavam e perguntavam para o Cacá se podia ser daquele jeito e o Cacá aceitava, mas a última palavra era sempre dele. Outra coisa que fazíamos era uma roda com todo o elenco de mãos dadas. O Cacá falava algumas palavras,

comentava alguma coisa do dia anterior e nós contávamos até três e falávamos: Alê, hup! Pulávamos e batíamos palmas. Sempre existiu essa roda. Era um ritual.

E como você vê a questão do nu, presente nas encenações do Ornitorrinco e a maneira como a linguagem cômica foi trabalhada?

Eu nunca consegui ver o nu presente nas montagens do Ornitorrinco como uma coisa pesada. Desde *O doente imaginário* havia pesquisas, víamos nos livros as egípcias. Eram bailarinos bons, sendo coreografados; era uma coisa muito bonita esteticamente. No *Sonho* mais ainda, por que era um balé clássico. Pintávamos o corpo inteiro de *pancake* branco, o corpo ficava como se fosse uma louça. A coreografia era muito suave. Em Nova Iorque, eles elogiaram muito, diziam que era um quadro de Cézanne. Era de uma beleza que não dava para considerar vulgar, pelo gesto que tinha. Era um trabalho sério e foi um espetáculo muito elogiado, de uma beleza estética que nunca chegou perto do vulgar. Era muito bonito, um nível muito bom. Em relação à parte cômica, no *Doente imaginário*, juntou um elenco de ouro. O Chachá, o Ary, a Maria Alice, o Cacá. Ficávamos assistindo, da coxia, aos atores. Era uma aula de interpretação, era muito rico. Eles tinham muito talento para improvisação, tiravam “de letra”, era sempre muito inusitado. Era um humor que pegava as pessoas por ser singelo, muito natural e espontâneo, todo mundo ria muito.

Qual a importância do Teatro do Ornitorrinco para o teatro brasileiro?

Além de serem todos os espetáculos de muita qualidade, de ter esse rigor, essa preocupação conseguiu levar o público brasileiro de todas as classes sociais ao teatro. Esse é o maior ganho do Ornitorrinco; fazer com que o público brasileiro gostasse de Shakespeare e de Molière, acho muito bacana isso! De repente, um motorista de ônibus falar que adorou assistir a Molière... É você não achar que isso é coisa para a elite. É fazer com que as pessoas vejam que o teatro é para todos! É dar acesso para que essas pessoas vejam teatro de qualidade, que assistam, gostem e entendam. Fazer com que não se sintam ignorantes por não conseguirem entender nada do que viram. O Ornitorrinco tem uma linguagem acessível e eu acho isso maravilhoso, admirável! Essa alegria toda... O Teatro do Ornitorrinco sempre foi um teatro muito alegre. A pessoa entra lá e sai diferente, esfuziante, pra cima. Acho que mexe com as pessoas. Elas entram e saem diferentes e isso eu acho que o teatro tem que fazer. As pessoas não podem entrar e sair iguais.

CHACHÁ, José Rubens. Entrevista. Gravada no Teatro Folha, São Paulo (SP), 22 de fevereiro de 2008.



Foto 105 – José Rubens Chachá. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco de sua formação e de como ocorreu o encontro com o Teatro do Ornitorrinco.

Eu tinha uma relação muito próxima com o Chiquinho Brandão. Chegamos até a morar juntos: eu, ele e o Félix Wagner. O Chiquinho entrou para o Ornitorrinco, mas, antes disso, fazia algumas peças comigo e com o Sérvulo Augusto. Éramos um trio, cantávamos músicas engraçadas que eu e o Sérvulo fazíamos. O Chiquinho sempre quis me trazer para o Ornitorrinco. Ele fazia *Ornitorrinco canta Brecht e Weill* e eu morria de inveja, porque era o tipo de coisa de que eu gostaria de fazer. Eu escrevi uma peça com o Sérvulo Augusto chamada *O fogo paulista* e, depois de uns cinco meses de temporada, houve umas substituições no elenco e entraram, exatamente, o Chiquinho Brandão e o Cacá Rosset. O engraçado é que o Cacá já foi ator de uma peça minha. Foi nesse momento, que eu conheci o Chiquinho e o Cacá e nos tornamos amigos. O Chiquinho fazia várias peças minhas, chegou a fazer três: *O fogo paulista*, *A lenda do Piuí* e *Rádio Bixiga*. Depois da *Rádio Bixiga*, o Chiquinho começou a “vender o meu peixe” para o Cacá, falando mil maravilhas; que eu era um cara talhado para entrar para o Ornitorrinco, porque eu cantava, improvisava e tinha humor. Dizia que o grupo tinha características muito parecidas com as minhas. Então, fui chamado, exatamente, para fazer *O doente imaginário*, mas não essa versão. Em 1982, a primeira coisa que eu fiz, no Ornitorrinco, foi ensaiar *O doente imaginário* que acabou não saindo pelo seguinte motivo: estávamos já ensaiando, mas, quando surgiu o convite para ir ao Festival Latino, em Nova Iorque, vimos que não íamos ter tempo hábil para montar a peça. Eu sugeri a remontagem de *Mahagonny*. Só fui estreiar em 1983, com *Mahagonny*. Desenterramos o Teatro Aliança Francesa que estava abandonado, “jogado às traças” e ficamos uns quatro meses em cartaz. Em 1984, apresentamos em Nova Iorque. Se você me perguntar qual peça que eu gostaria de fazer de novo seria *Mahagonny*. Teve um encontro de idéias, momento em que o Ornitorrinco “vestiu mais a camisa”. Era uma peça anárquica, não tinha grandes cenários e figurinos. Contava apenas com o talento e o histrionismo dos atores. Passamos a fazer oficinas para o público, a manter essa relação aberta com o público de quebrar a quarta parede, trazendo as pessoas para a cena. Tinha uma cena que era muito engraçada. Depois das meninas terem servido conhaque para a platéia, elas pegavam um rapaz, levavam-no para a coxia, pediam para que abaixasse as calças e entravam no palco com ele, como se houvesse rolado alguma coisa “mais quente” na coxia. Era muito engraçado! Tinha um clima de festa, as pessoas meio bêbadas e todo mundo convidando a gente para sair. A peça não terminava ali. Acho que o *Ubu* é um pouco filho do *Mahagonny*, porque não tínhamos “um puto” para montar a peça e um texto de dezesseis páginas que na verdade era, um “pre-texto”. Havia muito improviso, muita criação. Aquela coisa de fazer do nosso jeito! Foi uma peça que acabou virando a cara do grupo, que ficou mais tempo em cartaz. Ao mesmo tempo, foi a peça mais despretensiosa, não achamos que ia ter esse retorno todo.

Viajamos o mundo inteiro com ela e ganhamos prêmios fora do Brasil. Teve aquela passagem terrível do terremoto no México, em 1985, que foi muito marcante na história do grupo, até por que o tornou mais conhecido na mídia. Chegamos como sobreviventes da tragédia. Fizemos espetáculos para angariar fundos para ajudar as vítimas no México. Depois que nós ganhamos o prêmio Ollantay, o mais importante do Teatro Latino-americano, como melhor espetáculo de 1985, parece que “colou” uma certa linguagem que a gente havia desenvolvido desde a época do Porão do Teatro Oficina. Ali que “colou” o *underground* com o sucesso, casou legal.

Você falou sobre uma linguagem *underground*. O que você considera como *underground*?

É um teatro que você faz com poucos recursos ou sem recurso algum e que busca públicos alternativos. O *Ubu* foi feito sem recurso nenhum. Pegamos emprestadas as roupas do Teatro Municipal e, quando entrou o Jânio Quadros, ele pediu de volta (risos). Agora, *O doente imaginário* foi a realização, a cereja em cima do bolo, chegamos onde queríamos. *O doente imaginário* veio depois do *Ubu* e do *Teledium*. No *Teledium*, por sorte ou azar, também houve problemas. Desta vez, com a censura, causando um certo prejuízo financeiro. Mas, ao mesmo tempo, aquilo impulsionou a montagem e acabamos sendo bem recebidos dentro e fora do país. Ficamos como vítimas da censura e pudemos contar com a solidariedade da classe artística, da mídia nacional e estrangeira. Recebemos telegramas do Dário Fo, do sindicato da Itália e dos Estados Unidos. A peça “vingou” de uma maneira muito legal e, até hoje, eu desconheço um texto teatral tão engraçado como este. É muito engraçado mesmo! O Boadella é um gênio da comédia, um catalão que é vivo até hoje e que tem um grupo teatral em Barcelona. Encontramos com ele em Nova Iorque, quando fomos com *Mahagonny*. Vimos essa peça lá, ficamos apaixonados e resolvemos montar aqui. Foi um grande sucesso! Depois montamos *O doente imaginário*, que foi um salto qualitativo dentro do grupo. Começou a entrar dinheiro, verba, coisa que até então não tínhamos. Formalizamos enquanto grupo, como firma; antes era uma coisa mais informal. Ganhamos formalidade e o Cacá passou a ser o dono do grupo. Mudamos um pouco o perfil do nosso público que era essencialmente jovem para um pessoal de teatro, que estava acostumado a ver espetáculos fora do Brasil, grandes montagens, grandes produções. Mas, tudo isso sem perder a irreverência, a característica de um grupo anárquico, de um humor irreverente. É claro que notamos que tinha “um filão” muito bom, que era o de trabalhar com os clássicos. O Cacá sempre gostou de estudar os clássicos. *O doente imaginário* foi a peça que mais nos deu trabalho para montar. Partimos de uma pesquisa profunda de época, de máscara da *commedia dell'arte*. Eu dei Simpósio sobre a época do Luís XIV. Estudamos tapeçaria, porcelanato francês. Aí você me pergunta: “Mas o que isso tem a ver com a peça?” É, realmente, não tem muito a ver. Mas, se você quiser fazer e levar a fundo para lhe propiciar um bom improviso é importante, sim. Até porque pensamos que o improviso é uma coisa que fazemos e que vem do nada, mas não é. Você tem que se embasar, estudar, para na hora “H” você ter um universo mais amplo, jogar as piadas, inventar estórias e tudo mais. Então, *O doente imaginário* teve esse cuidado. Ali houve um trabalho bem profundo de quase quatro meses de ensaio e que resultou num belíssimo espetáculo. Em termos de acabamento, talvez tenha sido o melhor espetáculo que o Ornitórrinco fez. Depois fomos convidados a fazer *Sonho de uma noite de verão*. Como tínhamos ido com *O doente imaginário* para Nova Iorque, no Festival Latino, fez um grande sucesso e agradou muito a forma irreverente, o jeito de tratar o clássico, o Molière. Ao mesmo tempo ter respeitado o texto, a montagem com os balés e tudo mais. Pintou, então, esse convite para voltarmos lá no ano seguinte com um espetáculo produzido por eles que era *Sonho de uma noite de verão* e foi muito legal. Estreamos em Nova Iorque com tudo o que podia ter de mídia, de produção. Ficamos muito bem hospedados e isso trouxe um bem estar para o elenco, deixando-nos seguros com a temporada, pois íamos falar para um

público estrangeiro no *Central Park*, um teatro ao ar livre. Foi uma loucura! Nos últimos dias da temporada, as pessoas chegavam, às seis da manhã, para conseguir ingresso para entrar, às seis da tarde e ficavam na fila. Às vezes estávamos passeando por lá e víamos aquela fila. Tinha gente com criança, com cesta de piquenique. Então, pudemos ver a dimensão do sucesso com *Sonho de uma noite de verão*, um sucesso mundial! Quando houve a polêmica da fadinha de seios nus, fazendo Shakespeare em um teatro tradicional de Nova Iorque, com dinheiro do Estado norte-americano, gerou uma polêmica muito grande, porque existe um lado muito careta americano. Tinha programas de televisão com enquetes que perguntava: “Você gostaria de assistir à peça de Shakespeare com mulheres de seios de fora?” Muita gente falou que não queria ver, mas, as pessoas, que ousaram assistir, gostaram muito. A receptividade foi muito grande. Viram que não tinha a menor intenção de ser uma coisa que diminuísse a peça; muito pelo contrário, mostrava até a sensualidade da mulher brasileira e do homem brasileiro também, porque os rapazes trabalhavam seminus. Era muito bonito de se ver aqueles corpos fazendo fadas e elfos. Acho que foi uma novidade para o público americano. Depois disso, o Cacá foi convidado para montar uma peça lá, com elenco norte-americano. Tinha inclusive a participação da Marisa Thomei, na *Comédia dos erros*. Depois ganhamos essa produção. Vieram para cá, os figurinos, parte do cenário e dos adereços e montamos aqui, no Brasil, com o pessoal do Ornitorrinco. Foi uma peça que não viajou, estávamos num período mais caseiro do grupo. O Cacá já estava cansado de tantas viagens e, para mim, foi perdendo um pouco o encanto... Eu tinha feito essa opção de vida, de viajar, de me divertir. O teatro para mim sempre foi um grande prazer e eu optei, na época, ao invés de fazer novelas na Globo ou em outra emissora, pelo Ornitorrinco, por viajar. Isso para mim era um grande fascínio, fazer teatro fora do Brasil. Era um aspecto até muito romântico da minha cabeça, de trocar informações, aprender mais com a cultura e o teatro de outros países, de poder mostrar um pouco do nosso jeito brasileiro de fazer teatro, que é muito especial. A gente via nos festivais internacionais que tínhamos realmente um diferencial em relação aos outros grupos, principalmente em relação aos grupos latinos. Claro que também tinha muita coisa boa; os espanhóis, os italianos... Mas, nós éramos vistos de maneira especial, porque tínhamos uma irreverência. Não era só a gente, A Denise Stoklos também apresentou seu trabalho por lá e também fez muito sucesso; tinha um caráter mais *underground*. Eu, particularmente, sentia que estava no caminho certo de vida que era conhecer o mundo fazendo teatro. Ainda espero fazer isso, porque foi tão prazeroso nesses quinze anos que eu estive com o Ornitorrinco, de lotar teatros enormes. Quando surgiam convites internacionais, a gente largava tudo e ia, não tinha aquele compromisso de fazer temporadas, de cumprir tabela, porque o patrocinador estava pagando. Não, tínhamos total liberdade de abandonar o teatro à hora que quiséssemos e viajar com o espetáculo e isso era muito prazeroso para mim. Depois que eu saí do Ornitorrinco e que eu senti a falta da televisão e vi quanto o Ornitorrinco não tinha atores famosos, globais e que, independentemente disso, faziam sucesso, até mais que os atores globais. Havia reconhecimento e uma respeitabilidade muito grande, não só no Brasil como fora dele. Quando eu fui fazer outras montagens fora do Ornitorrinco, com outros grupos, eu vi que precisava da televisão e foi aí que eu fui fazer as coisas lá maquiavelmente pensando em um retorno para o teatro.

Você acha que *O doente imaginário* foi uma reprodução do *Ubu*?

O Cacá é um ator que tem um determinado jeito; ele tem um histrionismo que o leva a misturar a personalidade dele com a personalidade da personagem. Ele calca muito em cima de si próprio, porque ele tem um humor muito especial. Ele é uma pessoa acima da média. Então, realmente, o Ubu e o Argan são as personagens da vida dele. Eu ia ter que substituí-lo no *Ubu* porque ele faria uma viagem. Dei graças a Deus que não rolou essa viagem, porque eu achava que aquele humor era muito específico dele. Eu ainda vou fazer um estudo em cima dessa forma do Ornitorrinco de interpretar, em que o ator, muitas vezes, fica à frente da

personagem, Geralmente, os atores se escondem atrás do personagem, têm a máscara, o figurino. Você está protegido pelo personagem. No Ornitorrinco não, você passava na frente do personagem. Às vezes o público via mais o ator em cena do que a personagem. Isso é legal, porque o Ornitorrinco tinha atores com muita personalidade, com discursos próprios. Isso é interessante de se ver; as pessoas que tinham inteligência, que faziam teatro além do teatro. Como que é isso? Colocar-se na frente da personagem sem pudores. As pessoas viam que era o Chachá, a Christiane, o Chiquinho, que eram pessoas que estavam fazendo graça com a personagem, não era a personagem. Todos tinham esse despudor para se mostrarem. Eu, que me considero uma pessoa tímida fora de cena, ali eu tinha a oportunidade de mostrar o Chachá. Agora, eu não concordo que *O doente* seja uma repetição do *Ubu*. Os dois tinham coisas tão diferentes! O *Ubu* tinha toda uma mística em cima da Patafísica e que a Lina Bo Bardi fez questão de trazer. Ela queria que tivesse pretos-velhos na platéia, e, como era mês do preto-velho, ninguém quis emprestar um preto-velho para a gente, nem preta-velha! (risos) Aí o Miguel Paladino, que era o nosso produtor da época, argentino, não sacava nada de umbanda e disse: “Ah, eu trouxe um índio”, que era maravilhoso e tinha que se colocar umas comidinhas e umas velas verdes para ele. Aquilo bastou para a gente, porque a luz de uma vela verde é que ilumina a Patafísica, que era a ciência que o Jarry inventou. Então, começamos a reverenciar aquele índio, que nos acompanhou nas viagens. Inclusive, no dia do terremoto, era o índio que estava do meu lado e até hoje eu tenho uma fotografia dele na carteira. Não vou viajar, não saio de casa, sem meu índio! O público deixava o dinheiro para o índio, o Ubiratan, e era dele, ninguém pegava. Já no *Doente imaginário* a gente lidava com uma coisa mais científica, lidava com um clássico. O Jarry não é um clássico, mas Molière, sim. Brincar com o humor irreverente em cima de um clássico é uma coisa muito saborosa. Eu acho que o público poucas vezes, teve a oportunidade de ver uma comédia clássica tão gozada.

Como era a participação do público no *Doente imaginário*?

As cenas da platéia do Ornitorrinco nunca deixaram ninguém constrangido e se havia, era um que reclamava e oitocentos que se regozijavam. No *doente*, em que as mulheres tinham as suas bolsas remexidas, vimos de tudo: pênis artificial, dentadura... As cenas não eram gratuitas. O público via que eram aqueles personagens meio malucos. Quando eles desciam para a platéia, as pessoas já entendiam, viam que era meio consequência do que estava acontecendo no palco. O Ornitorrinco não tem um humor agressivo, era um humor muito especial. *O doente* tinha um aspecto interessante. Fazíamos uma sequência de piadas! Uma vez, cheguei a achar que um cara ia morrer na platéia de tanto rir, juro por Deus! Ele ria tanto, que não conseguia se levantar. Ele caiu no chão, na escada, e começou a subir a escada de quatro, rindo e chorando ao mesmo tempo! Abriu a porta do teatro assim, de quatro, e saiu. Imagina o cara rir ao ponto de não conseguir se levantar, isso é muito especial! Eu acho que só gente muito mal-humorada mesmo, para não gostar. No *Teledium*, talvez, as pessoas muito religiosas demorassem a rir. Mas, bastava você comprar a idéia da peça, a idéia do deboche que o riso logo vinha. Se houve alguma crítica negativa, tenha sido em relação à remontagem do *Ubu*, que, na minha opinião, nunca deveria ter acontecido. As pessoas esperavam algo de novo, o que não ocorreu. Mas, eu acho que eu não teria essa visão que tenho do teatro hoje, se eu não tivesse vivido essa experiência com o Ornitorrinco. Depois que eu saí do grupo, cheguei a assistir uma peça e não senti vontade de estar lá. Agora, parece-me que eles estão montando Shakespeare. Acho que vai ser uma grande retomada do Ornitorrinco.

Qual a importância do Teatro do Ornitorrinco para o teatro brasileiro?

Assim como o TBC, o Arena, o Oficina ficaram na história do teatro brasileiro, o Ornitorrinco é um capítulo muito importante no teatro brasileiro porque foi o grupo que mais teve sucesso durante quinze anos. Na década de 80 e 90 não houve nenhum outro grupo que teve o público que nós tivemos, que teve esse sucesso com repercussão nacional e

internacional, prêmios, um elenco, que era uma verdadeira seleção brasileira de atores de primeiríssima linha. Eu acho que o Ornitorrinco gerou filhotes, influenciou muita gente. Novos grupos surgiram, diretores e atores com características próprias. Volta e meia eu encontro atores que dizem: “Puxa, comecei a fazer teatro depois de assisti vocês”. Pessoas que vinham de longe para assistir a gente. O Ornitorrinco possui uma importância fundamental, porque foi, realmente, um grupo que veio do *underground* mesmo, do porão do Teatro Oficina e não perdeu a sua característica. Foi ganhando espaço, uma linguagem própria e montando sucessos um após o outro. Sempre ouço palavras de muito carinho e admiração de pessoas, que assistiram e que citam um espetáculo ou outro, como o melhor espetáculo que já viram na vida!

CARIBÉ, Rubens. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 27 de fevereiro de 2008.



Foto 106 – Rubens Caribé. Foto cedida pelo ator.

Fale um pouco de sua formação e de como ocorreu o encontro com o Teatro do Ornitórrinco.

Eu tive o meu primeiro contato com o teatro, em 1984, em Porto Alegre. Eu e uns amigos abrimos um bar. Morávamos nos fundos, uma experiência meio *hippie*. Começamos a ensaiar um espetáculo chamado *A família Brasil*, em cima das tiras do Luis Fernando Veríssimo. Mas, eu ensaiei, ensaiei e não estreei. Resolvi voltar para São Paulo. Fiz aulas de canto, um curso de radialista no SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial) e fui fazer um teste para o espetáculo *Hair*, direção do Abujamra. Isso em janeiro de 1987, no Teatro Jardel Filho. Em seguida, engatei, também, por meio de teste, um outro espetáculo: *A bela adormecida*, com a Mirian Rios, direção de Celso Frateschi. A Mirian veio do Rio com esse espetáculo e montou um elenco paulista. Aí fiz *Cabaret*, um musical do Jorge Tacla, com Diogo Vilela, Beth Goulart, no Procópio Ferreira em 1989. E, em 1990, fiz um teste para o Cacá para substituir o Marshall Netherland, que era maestro e também fazia o Amoroso, o Cleanto. O teste foi cantar o dueto de amor, musicado inclusive pelo Marshall e pela Loren Daé, que fazia a Angélica. Esse foi meu ingresso no que era, na época, uma das maiores companhias de teatro. Eu tive uma sorte incrível de entrar. Eu, moleque, entrei de substituição e fui para a Europa, logo de cara. Nunca tinha saído do país, foi fantástico! Na Espanha nós fizemos Cádiz; depois, nos estendemos até Madri e foi ótimo. Apresentamos em português, mas me lembro de uma passagem engraçada, em que tivemos que fazer um trecho da peça em espanhol para uma emissora de lá, que estava registrando as peças do Festival. A Maria Alice falando “portunhol”! (risos). Quando voltamos, fomos para o TUCA e já começamos a ensaiar *Sonho de uma noite de verão*. Passamos um tempo encenando *O doente* e ensaiando o *Sonho*. Era uma maratona maravilhosa! Entrávamos no teatro ao meio-dia, ensaiávamos até às 20 horas. Parávamos, comíamos e fazíamos a peça, às 21 horas, e saíamos do teatro à meia-noite. *O doente* foi um desafio fantástico. Eu entrei substituindo o Marshall e, quando voltamos da Espanha, o Edinho (referindo-se ao Edson Cordeiro) saiu e eu acabei substituindo-o também. Por fim, tive que aprender a fazer a pirâmide humana. Eu cantava, mas eu era péssimo com o corpo. Nunca tinha dançado, nem feito nada com o corpo, era uma “droga” (risos). A comédia de que o Cacá gosta, é uma comédia física. Ele gosta dos Três Patetas, do Buster Keaton. Aquela coisa de “pá, pummm, pééé”. Ele adora! E tem que ter um corpo bem preparado para fazer isso. Há muitos atores dramáticos que não têm essa conexão intuitiva com o corpo. Você percebe isso em muitos atores de televisão. Fica só a cabeça, tudo muito na interiorização e, na hora em que você os vê em cena, o corpo não está junto, está morto. Há uma organicidade que tem que estar presente e que é reconhecida pela platéia instintivamente. A platéia reconhece quando o corpo está íntegro, em contato com o chão,

com seu peso, ciente de sua estrutura. É estar conectado com a sua idéia, expressão e sensação. Eu estou fazendo o trabalho de preparação corporal na *Megeira domada* e você vê, às vezes, as pessoas se imbuindo de uma intenção dramática, que está correto, mas só se você estiver em cena, compreendendo a situação, consciente de seu corpo, de como está sua respiração, a planta do seu pé, a bacia... Liga-se na estrutura é um certo esvaziar e isso nada tem de místico, de *zen*, talvez. Se você se encher de intenção, não estará receptível para alguma coisa que pode ser surpreendente, que pode ser uma intenção diferente que venha do seu parceiro de cena. Por exemplo, eu era tão mais ingênuo fazendo o amoroso, o Lisandro, no *Sonho de uma noite de verão*, onde, obviamente, o jogo de comicidade estava na quebra abrupta e mecânica entre os objetos de amores. Mas, de qualquer maneira, você não precisa ser a personagem e, quando somos jovem, achamos que tem que haver uma certa fusão, um se perder naquele sentimento da personagem. E você não tem que se perder coisa nenhuma. Você tem que compreender, mas você não se perde! Eu acredito que o Cacá valoriza isso como cômico, como brechtiano. O Cacá gosta de destacar que o ator não é a personagem. O Cacá é brechtiano, enquanto cômico, quando ele ilustra e sublinha uma ação de uma maneira didática, colocando como se fosse uma coisa extra-óbvia, mesmo que não seja ou fazendo uso de marcas anti-naturalistas, que ele adora e que quebram a ação. Agora, independentemente da natureza “infantil” do jogo cômico que ele propõe, da piadinha, ele está quebrando a narrativa. Ele está despertando o espectador e trazendo-o para uma realidade imediata, de que eles estão de frente para atores, em um palco e que tudo isso é uma convenção. Se por ventura o espectador quiser se perder na narrativa e sofrer com a personagem, o Cacá faz com que o público desperte. No *Doente imaginário*, tinha um número de platéia, a do olho, que tinha uma marca em que os atores iam entrando fumando, de ceroulas e sentavam na beira do palco. Tudo isso para desnudar o jogo. Na *Megeira domada* ele fala assim: “Você é o Caribé fingindo ser um ator medieval, que finge ser Lucêncio, que finge ser Trânio, que finge ser o professor de latim” E tudo isso está revelado para o público. Ele faz com que o espectador se lembre disso. No *Doente*, a gente cantava um dueto de amor e o Ary França, de Tomás Diafoirus, sentado atrás, em um cadeirão de bebê, tirava uma banana e a descascava. Eu “ficava louco” com ele. Eu falava: Ary, só descasca a banana! E com o tempo, ele tirava um pepino, um guardanapo, um saleiro e punha sal no pepino... Era tão bom e engraçado que ninguém olhava para mim na cena! (risos). Na *Megeira*, tem um soneto que eu comecei a fazer meio romântico, porque é uma música renascentista e o Cacá disse: “Não, não. Vamos fazer mais brechtiano. Vem para a frente, comece a olhar para a platéia. Fale para ela o quê que é”. Mas, enfim, agora ele está tendo “uma sacada” maravilhosa. A *Megeira* começa com Sly, que é um bêbado que foi jogado para fora de uma Taverna e adormece na sarjeta. Então, aparece um nobre que diz: “Olha que animal. A que ponto chegamos! Vamos pregar-lhe uma peça. Vamos colocá-lo num rico quarto, com lençóis de cetim, dar-lhe um bom banho e, quando ele acordar, vamos dizer que ele é um nobre e que, por quinze anos, esteve fora de si, pensando que era um louco bêbado.” Quando Sly acorda, começa *A megeira domada*. Então, *A megeira domada* já é um metateatro. Na versão que se popularizou, o Sly some, ele não volta à ação, mas o Cacá pesquisou e descobriu que existem outras versões. O título original de *A megeira domada* é *The Taming of the Shrew*, mas o Cacá já achou uma versão em que aparece *The Taming of a Shrew*. Parece-me que essa segunda versão, o Sly não só volta no final, como também tem algumas intervenções no decorrer da peça e volta no final. Ao final da peça, ele adormece depois de ter tomado vinho durante toda a peça toda e aparece o nobre dizendo: “Agora, vamos jogá-lo na sarjeta de novo”. Assim o fazem e, quando ele acorda, a taverneira está jogando um balde de água nele, mandando-o dormir em outro lugar. Ele acorda e diz: “Eu tive um sonho e agora sei como domar uma megeira” E vai embora feliz. Na nossa versão, vai ter isso, porque o Cacá considera ser exato e faz sentido. Ele teve uma sacada que foi colocar o próprio Petrucchio, interpretado pelo Hélio Barbosa, de Sly. Então, ele acrescentou

ao metateatro um nível onírico, de sonho, porque o Sly, de certa forma, pensa que acordou de um sonho, em que é rico e que está vendo uma peça na qual ele mesmo doma uma megera. Daí cortou-se as intervenções do Sly no decorrer da peça. Ele só aparecerá no começo e no fim. Quando o Cacá coloca o Petrucchio como Sly, ele faz uma interferência poética, embora Shakespeare não mencione isso. Ele se apropria de Shakespeare, mas ele coloca a compreensão dele que é brechtiana, meio circense, meio *clownesca*, meio anárquica, embora ele seja altamente rigoroso ao contar a estória. Já houve piadas e tudo mais que ele disse: “Olha, isso é uma excelente *gag*, mas que não está ajudando a contar a estória agora. Então, não vamos colocar”. Eu acho que ele está em um momento felicíssimo como diretor. Inteligente, bem humorado, engraçado... Eu acho que ele tem um excelente material na mão. O Cacá vai fazer o nobre. Eu acho legal ele estar em cena. É emblemático!

E qual era a reação do público nas cenas de platéia?

O público embarcava. Até o lance de jogar as coisas das bolsas das mulheres. Foi uma época de ouro do Ornitórrinco. O Cacá mesmo fala que o teatro virou uma arte para diletantes. Puxa, quando eu entrei para o Ornitórrinco eu vivia de porcentagens. Isso acabou. Hoje em dia, não existe mais isso. A Chris (referindo-se a Christiane Tricerri) é que está produzindo *A megera domada* e o Cacá se programa até quando tem o patrocínio. Ela está batalhando para a manutenção da peça. A gente nem conta mais com a bilheteria. Mas, enfim, não somos mais um grupo cooperativado. Hoje em dia, nós somos contratados.

Qual a importância do Teatro do Ornitórrinco para o teatro brasileiro?

Eu acho que o cunho anárquico, questionador, sempre irônico. Por exemplo, com o Pai Ubu. Ele criou um personagem que caricaturava, ridicularizava essa figura gananciosa e denunciava a corrupção. Eles foram para o Congresso! Ele saiu candidato! Um espetáculo teatral conseguir uma atuação na sociedade, que tenha eco, que bate no inconsciente coletivo é fantástico! Isso é brechtiano. O Cacá é um comunicador.

CAMPOS, Rosi. Entrevista. Gravada no Shopping Frei Caneca, São Paulo (SP), 09 de março de 2008.



Foto 107 – Rosi Campos. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco de sua formação e de como aconteceu o encontro com o Teatro do Ornitórrinco.

Na verdade, eu não fiz Artes Cênicas. Sou formada em jornalismo, de 74 a 78, na ECA. Lá eu comecei a fazer umas peças com o grupo GETECA sobre tortura, arte de resistência. Chegamos a ter que mudar o nome, porque era da Consuelo de Castro, coisas da época da ditadura, em que não se podia fazer nada muito explícito. Eu fiz duas peças com esse grupo de teatro da ECA. Um dia, o Mambembe precisou de uma substituição e o Douglas Salgado me indicou. O Rubens Britto havia indicado a Roseli Silva, só que eu cheguei antes do que ela para fazer o teste. O espetáculo era Dom Quixote, muito lindo, feito no SESC em praça pública. Então, eu substituí a Mirtes Mesquita e foi muito legal. A partir daí eu fiquei no Mambembe por cinco anos e fiz tudo: *O dileitante*, *A farsa de Inês Perreira*, *A noite dos assassinos*. Ganhei o prêmio de revelação, em 1979, com o espetáculo *Vem buscar-me que ainda sou teu*, primeira montagem do Soffredine. Foi o Chiquinho Brandão, que namorava a Enierre Raquel, que fazia esse espetáculo comigo, e quem me indicou para o Cacá Rosset para fazer a mãe Ubu. Ensaíamos muito para fazermos o *Ubu*, uns cinco meses. Foi um grande sucesso na época. Já era o Jarry que era um autor maravilhoso, tinha a Lina Bo Bardi... Então, foi uma função muito feliz do Cacá com aquela maneira dele de ver o mundo. Muita coisa de circo que naquela época que se existia. Quer dizer, havia, mas era um outro tipo de circo. O Cacá fez um circo dentro do teatro, muito bacana. O *Ubu* foi um escândalo! Lotamos quarta, quinta, sexta, as duas apresentações no sábado e no domingo durante anos! Fomos para o México, Alemanha, Cádiz, Ilhas Canárias. Fizemos várias viagens e sempre foi um espetáculo muito bonito, inclusive, lá, em Kassel, na Alemanha. Fizemos em um circo em plena praça. Foi um momento da vida da gente, em que todo mundo era jovem, uma moçada muito afim, todo mundo muito dedicado. Eu nunca havia visto uma dedicação tão grande por parte dos atores e circenses como naquela época! Aí, resultou nesse fenômeno que foi esse espetáculo. Uma peça obrigatória, o Brasil inteiro assistiu! O Cacá recebeu muitos convites para dirigir um monte de gente, mas ele era um cara do grupo e não queria dirigir ninguém, somente realizar os outros projetos do Ornitórrinco, com essa marca que ele tem: a irreverência! Essa marca da coisa moderna, arrojada que ele tem até hoje. Eu acho o Cacá um dos grandes diretores que se tem aqui no Brasil. “Super” profissional e que falava para a gente: “Olha, aqui não tem problema, não é terapia. Não quero saber o que aconteceu. Chegou aqui é trabalho, é profissionalismo”. E isso é muito bacana, é maravilhoso quando se trabalha, como ele trabalhava, com grandes grupos por que cada um vinha com uma desculpa. Aí ele falava: “Aqui não tem desculpas, não quero nem saber”. Então, foi uma época bem legal. Eu gostei muito de trabalhar com ele. Foi um salto de profissionalismo dentro da minha carreira. É claro que muita coisa dele eu só fui entender depois, quando eu comecei a produzir. Aí, você vê que “o buraco é mais embaixo”. Ator é uma coisa, produtor é outra. Quando você está como ator,

convidado, você não quer nem saber do que acontece, dos problemas. Depois, montamos *Teledium* que foi aquela “piração”, porque juntou com a coisa da censura. Era um culto ecumênico e as pessoas confundiam, achavam que era uma peça católica. Em Madri tinha havido um atentado. Em Bogotá, por exemplo, íamos ao teatro no carro dos bombeiros, com cachorros que revistavam a platéia. O Cacá estava ameaçado de morte e a Fanny Mikey, que era organizadora do Festival, uma espécie de Ruth Escobar da Colômbia, falou que não poderia garantir a nossa segurança, lá, depois do Festival. Pensávamos em ir para Caracas e voltar para Bogotá, mas não deu, porque não havia segurança; íamos correr risco lá, pois a peça falava da igreja católica em um lugar que é extremamente católico, como a Colômbia. Não dá para brincar lá como se brinca aqui no Brasil. Os colombianos são maravilhosos, informadíssimos. Um povo que vai ao teatro “pra caramba”. Lá havia dez teatros enormes, sempre lotados. O povo lá vai ao teatro, não é como aqui. Lá existe trinta grupos estáveis e com sede. Adoramos Bogotá, uma cidade linda, mas que tem esses fenômenos políticos. Depois do *Teledium*, iríamos voltar com o *Ubu*, no Teatro Cultura Artística, mas não deu certo. Eu não sei direito o que aconteceu, só sei que o Cacá já havia reservado esse teatro... Não lembro o que foi, só sei que foi “muito rolo”, não foi uma coisa só. Viajávamos muito e não ganhávamos muito dinheiro, nem aqui, porque não estávamos em cartaz, nem lá.

Você assistiu a segunda montagem de *Ubu*? O que achou?

Assisti. Mas aí já era outra época. Quando ele foi encenado pela primeira vez atingiu as pessoas de forma diferente, porque o público também era diferente, um público mais interessado, mais interessante. O público de hoje é aquele que vem de televisão e não de teatro. A moçada ia muito, só tinha gente jovem. Havia fã clube, virou “uma febre”. Hoje há espetáculos bons, mas, no geral, o teatro está muito chato. Fala-se muito de família, de relacionamentos. Antigamente, ninguém ia ao teatro para se ver lá no palco. Tinha os clássicos e as loucuras, os espetáculos completamente enlouquecidos, sem falar nas montagens que vinham de fora, trazidas pela Ruth Escobar que eram deslumbrantes, lindas, modernas e que, hoje em dia, não chegam nem perto. Antes você saía transformado do teatro, hoje é uma coisa mais digestiva.

Por que você acha que a linguagem cômica predominou nas encenações do Teatro do Ornitórrinco?

É a linha do Cacá. Ele tem esse “pé” na comédia, na ironia e que eu adoro e acho maravilhoso! O circo, o grande espetáculo. É uma coisa de que ele gosta. Ele é um grande encenador. Ele é cínico, ele é Brecht, ele é dessa linha de teatro que é uma coisa muito requintada. Tem gente que acha que não é, mas é. Ele retoma a tradição do *vaudeville*, da comédia alta que é difícil fazer. Fora a questão de mexer com a platéia, que ele adora e que também é muito difícil fazer.

Falando em mexer com a platéia, como era a cena do espiral da mãe Ubu? Como o público reagia?

Era ótima! Eu tinha uns espirais desenhados no rosto e, quando o cara vinha para beijar, eu levantava a roupa e apareciam os espirais na “bunda” e eles adoravam, o público adorava! Eles beijavam e ganhavam moedinhas. Brincávamos de agarrar os caras, era uma farra! Acontecia de um ou outro não querer, aí a gente ia para a platéia e escolhia outro e fazia aquela farra. O *Ubu* era todo divertido. O Cacá, um dia, inventou, no meio da apresentação, que ia parar a peça e eu acreditei! Aí, virou um show a parte que ele fazia dentro do *Ubu*. Ele dizia: “Eu vou parar, não sei... Eu não estou legal... Sei lá, mil coisas...”. Já o *Teledium* era mais fechadão. O que acontecia e que era muito engraçado é que, no final da peça, o Ricardo Blat falava que ia ler a bíblia toda e começava: “Então fez-se a luz...” e era tão bom o que ele fazia que o público não ia embora, porque era um *show* que ele dava. A gente saía, tomava banho, se arrumava, ia para o restaurante e ele lá (risos), as pessoas não iam embora! O *Teledium* tinha um grande elenco. A Roseli Silva, o Chachá, o Ary França que dava um *show*

jogando futebol de batina! Um dia, o Ary estava batendo bola em um cantinho e o Cacá viu e falou: “Vamos colocar isso na cena”. O Cacá tem essa vantagem, tudo o que você faz e que é bom, ele põe em cena. A Roseli cantava uma música, que na época fazia muito sucesso. (Cantando) Dominique, nique, nique (risos). No final da peça, todos se desvendavam e se apresentavam como atores, tipo: “eu não sou o representante da igreja anglicana. Eu sou fulano de tal...” Deixávamos claro isso e isso estava no próprio texto do Boadella. Essa peça também fez muito sucesso.

Há quem diga que o *Teledium* foi uma reprodução da encenação feita pelo Boadella.

Eu não sei não. Ele aproveitou o mesmo cenário. Tinha uma pomba de que eu tinha que cuidar, levar para casa (risos). Na Colômbia, foi engraçado, porque eles nos deram um pombão de rua, bem sujo. A nossa era linda, toda branquinha e adestrada. Ela tinha que ir para as mãos do Chachá no final da peça. O pombão da Colômbia parecia um frangão! (risos). E era péssimo, porque ele ficava em cima do cenário, defecando! (risos). Outro dia, a gente estava no Teatro Igreja e passou uma ratazana enorme que pulou para a platéia. Ainda bem que ninguém viu, são coisas que acontecem no teatro. O Cacá é legal, porque ele nunca cancela nada. Uma vez, o Mario César ficou preso na gravação de uma novela e o Cacá falou para o Paulo Ivo fazer. Nesse dia foi o Cacá que fez a voz do diretor. Era tudo pelo espetáculo. Tem público? Então, tem espetáculo! O Cacá tem isso.

Qual a contribuição que o Teatro do Ornitorrinco deixa para o teatro brasileiro?

Deixa uma marca, uma marca bem forte que é a da irreverência. A valorização da comédia. O Ornitorrinco tem uma qualidade de produção muito legal porque, naquela época, não havia organização, nem patrocínio nenhum. O Ornitorrinco é uma grande chancela do teatro nacional, pois deixa essa marca de irreverente, a começar pelo próprio nome do grupo, que é ótimo! Depois, pelo universo muito interessante em que ele transita, do cabaré, de Brecht, das músicas ao vivo. Então, é muito legal!

FREIRE, Tereza. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 10 de março de 2008.



Foto 108 – Tereza Freire. Foto de Andréa Angotti

Como surgiu a oportunidade de trabalhar com o Ornitorrinco?

A minha experiência com o Ornitorrinco começou quando eu assisti, pela primeira vez, o *Ubu* no Teatro Ruth Escobar. Fiquei encantada com o grupo e com aquela maneira de se fazer teatro. A música em cena, o circo e tudo o que aquilo representava. Ali, eu pensei: Eu quero fazer teatro com essas pessoas! Eu não tinha vontade de fazer teatro antes desse encontro. Então, foi o Ornitorrinco o responsável por isso. Eu tinha que fazer teatro com esse grupo. Eu também tinha alguns amigos em comum e foi assim que eu conheci o Chachá e o Cacá. Um dia soube que estava tendo um teste para *O doente imaginário* e eu era bailarina e resolvi fazer esse teste e entrei na Companhia. Ensaíamos, durante seis meses, aproximadamente. Estreamos no México e acabei casando com o Cacá. *O doente imaginário* foi minha primeira experiência com o Ornitorrinco. Fizemos um trabalho muito longo de leitura de mesa. Tivemos um patrocínio da Oficina Cultural Oswald de Andrade Três Rios e a nossa obrigação era fazer oficinas para as pessoas que lá freqüentavam. Então, tudo foi feito ali, naquele espaço. Ensaávamos ali, o cenário foi construído ali, tinha aulas de circo... Era nova essa idéia de usar circo no teatro. O processo de leitura de mesa foi muito longo, no mínimo, um mês lendo todas as obras de Molière, estudando o contexto histórico, no qual Molière havia escrito suas peças, os parceiros de música, ou seja, as pessoas que compunham para Molière, porque tudo isso era muito importante para o espetáculo. Foi um trabalho muito sério de mesa. Aí, em seguida, começaram os trabalhos de composição das personagens. Havia os grupos que faziam os *intermezzos*, aqueles que não tinham personagens fixos, os bailarinos, os cantores, os acrobatas. Tivemos que aprender vários elementos da linguagem circense como perna-de-pau, acrobacias, fogo. Depois disso, houve o trabalho de junção entre as personagens, os *intermezzos* e as músicas, enfim, tudo o que compunha o espetáculo. Foi muito tempo de preparação, no mínimo uns quatro meses até levantar o espetáculo. O processo foi todo muito intenso, visto que intenso também era esse fazer teatro com dança, com circo, com música, com tudo ao mesmo tempo. Eu lembro que estreamos no México e o espetáculo foi super bem recebido, as casas sempre lotadas. Foi uma turnê que nos divertimos muito. Trabalhar com o Ornitorrinco significava casas lotadas! Naquela época, se fazia teatro de quarta à domingo, com duas sessões no sábado e no domingo, sem falar nas viagens. Para o ator, um dos maiores presentes em termos de teatro, era fazer parte dessa Companhia.

No *Doente imaginário* havia um número com a platéia. Como era?

Eu acho que só o Cacá para conseguir fazer uma cena daquela e não ser espancado pelo público. Para nós era uma pausa deliciosa. Entrávamos todos em cena. O Cacá, em algum momento da peça, perdia o olho dele e descia na platéia para procurar o olho. Ele mexia em tudo, na bolsa das pessoas. Revirava, jogava tudo para fora e a gente ficava assistindo. Era muito engraçado! Só o carisma dele, a coragem e a cara-de-pau para fazer

aquilo. Ele abria, mexia, revirava, comentava, inventava... Era uma cena que, dependendo do humor do Cacá, poderia durar cinco ou vinte minutos. Era bem legal.

Você assistiu à primeira montagem do *Ubu* e participou da montagem do *Doente imaginário*. Você acha que existe alguma semelhança entre essas montagens? O *Doente* seria uma repetição do *Ubu*?

Eu acho que não. É uma verticalização de linguagem. Era muito claro que o Cacá queria esse teatro Meyehold. O Cacá sempre falava que a função do teatro é divertir, porque as pessoas já têm uma vida muito complicada. Eu estou aqui para fazer as pessoas, através do riso, pensar. Eu acho que tinha essa coisa do Bufão na pesquisa de linguagem do Cacá. Eu adoraria ter participado da montagem do *Ubu*, mas acho que *O doente imaginário* tem as suas especificidades. Tem a música do Lully que é erudita e o *Ubu* já era uma coisa mais *rock and roll*. No *Doente*, estamos falando do século XVII, tinha toda uma linguagem pastoral. Era bem diferente da do *Ubu*. Mas, é claro que essa forma bufona de fazer teatro do Cacá permanece. A personalidade dele é muito forte e o teatro que ele faz é sim um trabalho de autor. Você fica vendo muito a cara dele, a voz dele o tempo inteiro. O *Ubu* e *O doente*, feitos por outro diretor, teria completamente outra cara. Depois, você vai ver que, no *Sonho de uma noite de verão*, por mais lírico e clássico que seja esse texto e, portanto, quase que intocável, o Cacá imprime fortemente a sua marca cômica, esse viés através do qual ele vê o mundo, tirando um sarro de alguma maneira. Então, acho que são parecidos por serem filhos do mesmo diretor, frutos da mesma pessoa. Porém, acho que possuem “pegadas” completamente diferentes um do outro.

Que contribuição você acha que o Teatro do Ornitorrinco deixa para o teatro brasileiro?

Uma fusão de linguagens e espetáculos de grande porte. Esse aspecto do bufão, de tirar sarro pelo viés do patético. O personagem do Cacá, no *Doente imaginário*, era patético. Outra característica é que o Cacá sempre apostou em atores independentes, autogestores. É notável que ele não tem muita paciência para dirigir atores. Ele gosta de conceber o espetáculo como um todo. O ator tem que se virar ali. Quando ele escolhe os atores, ele já opta por pessoas com esses elementos, que saibam se movimentar em cena, que têm uma noção de dança, de canto, de teatro. Ele dá espaço para o ator mostrar a sua força como um Ary França, um Chachá. Ele é generoso nesse ponto de deixar o ator mostrar todas as suas qualidades e potencial. Ele não impõe um tipo de representação em cima do ator. O Teatro do Ornitorrinco é muito autoral. Você olha e sabe que é do Cacá, que não poderia ter sido feito por nenhum outro diretor.

Você acha que existe diferença daquele Ornitorrinco para esse de hoje em dia?

Acho que sim. Mas, penso que tudo é fruto de seu tempo. Temos que tomar cuidado com saudosismos e com uma certa nostalgia, porque cada coisa está inserida no seu contexto, no seu tempo. Senão, corremos o risco de ficarmos anacrônicos, buscando um passado idealizado. Eu acho que, naquele momento, anos 80, anos 90, cabia aquele teatro de grupo com tanta gente. As pessoas iam mais ao teatro que era de quarta à domingo! Dava para fomentar esse monte de atores. Cabia para aquele tempo. Hoje em dia, creio que o Cacá deve ter ficado cansado de ter que gerir tradução, direção, produção e trabalhar como ator e acabou caindo em um teatro mais comercial. Começou a trabalhar com prazos mais curtos, com fórmulas já meio prontas, com atores mais disponíveis do que aquela explosão de criatividade que eram os atores daquela época e que, portanto, requeriam mais tempo. Eu acho que aquele Ornitorrinco era fruto dos anos 80 e 90 e esse, de agora, é um Ornitorrinco do novo milênio, da globalização. Eu brinco com o Ary e com o Chachá, dizendo que a gente era feliz e sabia! Era uma época que dava para se viver de teatro, não precisava fazer televisão. Fazia-se para ter “um a mais”, publicidade, divulgação. Antes, havia menos espetáculos em cartaz... Hoje, as opções são inúmeras e isso também é um produto desse tempo. Hoje, as coisas são mais

rápidas, diversificadas. Você pega um controle remoto e tem oitenta canais. Naquela época, tinha dez! E isso também aconteceu com o teatro. Mas isso não quer dizer que o Cacá não possa voltar a fazer um trabalho de pesquisa como foi feito no *Ubu*, no *Doente*, no *Sonho*. Na verdade, não se deixou de ter essa pesquisa, é que talvez ela tenha sido menos do grupo, tenha ficado só no diretor, cenógrafo e, quem sabe, alguém da música e, a partir daí, passado para as outras pessoas, para os atores que vão lá e realizam. Antes, era uma coisa orgânica, que se ia montando a partir de improvisações, estudo em conjunto. Todo mundo passava mais tempo à disposição, que era quase que total. Quando começamos a ensaiar o *Sonho de uma noite de verão*, estávamos em cartaz no TUCA, com *O doente imaginário*. Brincávamos ao dizer que morávamos na rua Monte Alegre, porque chegávamos às duas da tarde e íamos embora à meia-noite! Dava para criar filho e viver só de teatro, pois o processo era muito dinâmico. Você estava em cartaz com uma peça e já estava ensaiando para outra. Acabava um espetáculo e tínhamos outro. Eu lembro que, durante cinco anos, eu só tive folga na semana santa e no carnaval. Eu só tenho boas lembranças do *doente imaginário* e do Teatro do Ornitorrinco. Um grupo coeso e muito talentoso. Era um prazer enorme. Depois que saí do grupo para montar o grupo Aerodianas, com atrizes que também tinham sido do Ornitorrinco, dei ainda mais valor ao Cacá, pela capacidade de gerir tantas coisas ao mesmo tempo e ainda conseguir entrar em cena como ator. Só mesmo por muito amor ao teatro!

SILVA, Eduardo. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 16 de março de 2008.



Foto 109 – Eduardo Silva. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco sobre sua formação e como ocorreu o convite para trabalhar com o Ornitorrinco.

Eu estou na estrada já faz trinta anos. Comecei com quatorze anos e hoje estou com quarenta e quatro anos. Iniciei fazendo televisão, novela. Depois, fui para o teatro e, com a primeira peça que fiz, um infantil, ganhei o Prêmio Mambembe de ator revelação. Fiz trabalho na Tupi, na Bandeirantes e, quando eu estava com cinco anos de carreira como ator, eu percebi que não adiantava ter curso de Artes Cênicas, que isso não garante nada, estabilidade nenhuma. Aliás, nem tempo de trabalho, nem qualidade no trabalho garante alguma coisa. Então, resolvi prestar vestibular para biologia, porque, além de gostar da área, eu poderia dar aula e fazer teatro, televisão. Eu fiquei dando aula dezesseis anos. Parei de dar aula em 2001 e, desde então, estou me virando sozinho como ator. Fui fazer um trabalho na Manchete que se chamava *Cadeira do Barbeiro* e o Cacá estava lá, fazendo o protagonista, o barbeiro. Eu fazia o engraxate da barbearia. Era eu, o Cacá Rosset, a Lucinha Lins, que fazia a manicura e a Iara Jamra. A Iara saiu e entrou a Cristina Mutarelli no lugar dela. Era um programa de entrevista, as pessoas iam lá na barbearia e eram entrevistadas. Foram lá o Paulo Autran, o Franco Montoro, o Zé Dirceu, a Elke Maravilha... Ficamos no ar uns seis meses. Foi assim que conheci o Cacá. Antes, só havia assistido às suas peças. Acho que ele gostou do meu trabalho e de mim. Quando ele montou *Sonho de uma noite de verão*, ele me chamou para participar, só que eu já tinha assinado com a Manchete para fazer a novela *Ana Raio e Zé Trovão* e eu não pude fazer a peça. Foi, nesse ano, que eu parei de dar aula, porque viajávamos pelo Brasil inteiro. Aí eu pensei: Caramba, ele não vai me chamar nunca mais para trabalhar. O Cacá chamou, então, o Pompeo para fazer, no meu lugar, e a peça foi um sucesso. Depois, quando ele resolveu montar *A comédia dos erros*, ele precisou de dois atores com biotipos parecidos, porque era a história de dois pares de gêmeos. Aí, ele chamou o Pompeo de novo e me chamou também. Eu fiquei “super” feliz por ele ter me chamado de novo, por ter lembrado de mim! E essa peça também foi um sucesso. Ficamos dois anos em cartaz.

Conte um pouco sobre o processo de montagem desse espetáculo.

Foi aquela “pauleira”, como é no Ornitorrinco. “Duzentas” horas de ensaio por dia! Agora, estamos ensaiando *A megera domada*. São seis horas de ensaio por dia, com folga uma vez por semana, aos domingos. No início, eu estranhei o trabalho com o Cacá, porque ele é muito rígido nas marcas. Ele quer que você faça do jeito que ele fala para você fazer e aí, se você fizer do jeito que ele quer, ele fica contente. Se você der verdade, organicidade para aquilo, melhor para você enquanto ator, senão você vira uma marionete na mão dele e acaba por dar certo! Ele sabe muito bem como tirar riso do público, como fazer as pessoas darem risadas. Se ele fala para você colocar a mão aqui, é aqui. Não é ali, nem lá e o pessoal vai dar risada. Ele faz isso muito bem, com uma maestria sem fim. Então, eu estranhei a princípio

porque eu nunca tinha trabalhado com um diretor tão rígido nas marcações. Eu e o Luti (referindo-se ao ator Luciano Chirolli), depois, íamos justificar essas marcas, fazendo como se fossem brincadeiras que tínhamos desde crianças. Os tapas, as *gags*, as graças, os tropeções, os socos, para dar uma organicidade, uma verdade para aquilo. E era uma “pauleira”! Trabalho de corpo, de luta... Veio um norte-americano dar luta cênica para a gente. O trabalho de mesa foi bem rápido. Ele parte mais para a marcação. Na *Megeira*, tivemos três dias de trabalho de mesa, dois dias vendo filmes e partimos logo para a marcação. Ele é muito prático nesse sentido.

Com a montagem do *Avarento* e do *Scapino* o processo foi o mesmo?

A mesma coisa.

Como é trabalhar no Teatro do Ornitorrinco?

É vitrine, porque é um grupo famoso. É bom estar num grupo famoso, que é badalado. Se você monta peças legais e põe em cartaz, ninguém vai ver. Qualquer coisa que o Ornitorrinco monta é público garantido. O Ornitorrinco tem uma certeza de público que eles conquistaram ao longo desses anos todos. O *Ubu* foi o maior sucesso deles. Antes, tiveram outras peças também bem sucedidas como *Mahagonny*, mas acho que não foi tão badalada como o *Ubu*. Acho que o *Ubu* foi o auge, porque eles romperam com tudo o que vinha sido feito até então. Quebraram totalmente a quarta parede e começaram a por circo, mulher pelada, música ao vivo. Foi uma inovação. O Cacá descobriu essa fórmula e vem repetindo-a sempre. Dizem até que já está velha, que todo mundo, que vai ver o Ornitorrinco, sempre encontra as mesmas coisas. Mas, continua dando certo essa fórmula. Então, estar no Ornitorrinco é uma vitrine muito boa, porque as pessoas vão nos ver. Há colegas meus, que eu convidava para ir ver minhas peças e nunca iam. Estou no Ornitorrinco e eles agora vão e falavam para mim: “Eu vim te ver!”. E eu respondo: Você não veio me ver, você veio ver o Ornitorrinco! As peças do Cacá têm um público certo e atinge todas as idades e isso também é muito legal. Agora, o Cacá vai voltar em grande estilo! A última montagem *O marido vai à caça!* não tinha a cara do Ornitorrinco. É uma peça de gabinete, com pouca gente, elenco pequeno. Todavia, com *A megeira domada* vai voltar em grande estilo, com bailarinas, circenses, figurantes, música ao vivo, vinte e poucas pessoas em cena. Vai ser grandioso como sempre foi, como as pessoas estão acostumadas a ver.

Você assistiu à primeira versão do *Ubu* e participou da segunda. Você acha que elas são diferentes?

Ele fez igual. Se eu fosse ele, teria criado uma outra coisa para surpreender as pessoas, porque aquela ficou datada. Na primeira montagem, foi tão retumbante a surpresa e, na segunda, não, era igual. As mesmas coisas, as mesmas piadas. Não tinha nada de diferente. Ele descobriu uma fórmula que já está durando faz vinte anos, uma fórmula irreverente de fazer teatro. Quando você vai remontar uma montagem que deu origem à série, teria que se criar uma outra coisa. Ele tem capacidade para isso, para fazer algo que surpreendesse novamente as pessoas, mas ele optou por fazer igual.

Você falou da linguagem irreverente do Ornitorrinco. Qual seria a linguagem do Ornitorrinco?

Essa coisa de quebrar a quarta parede é uma das primeiras coisas legais que tem. Antigamente, na década de oitenta, era “super” difícil você ver um teatro em que se quebrava a quarta parede. O público ia assistir e não tinha comunicação entre elenco e público. Isso era uma coisa que assustava. Hoje, não assusta mais, porque muitos outros grupos agora fazem, começaram a imitar. Colocar circo no teatro também foi uma coisa “super” inovadora, perna-de-pau, malabarismo, contorcionismo, acrobacia. É uma coisa que enche os olhos, que enriquece e o legal é que tem a ver com o contexto da peça. Tem gente que acha que pára para se fazer circo, mas não é. Tem sempre a ver com o contexto da peça. Por exemplo, na cena do banquete do *Ubu*, enquanto está se montando a mesa, eles estão fazendo acrobacias e

malabarismos. Então, tem sempre a ver com o espetáculo. Pôr mulher nua em cena também já é uma coisa que enche os olhos. Nas peças do Cacá, sempre tem mulher pelada ou pelo menos com seios de fora.

Você acha que essas mulheres nuas aparecem só para chamar público ou também estão inseridas num contexto?

Ah, o Cacá dá um jeito de colocar. É uma forma de chamar público, sim. Mas também acaba ficando inserido na peça, porque, quando você vê as cenas, você fala: “Por que não?”. Então, quando você mistura tudo isso e põe no liquidificador, acaba dando a cara do Ornitorrinco. É circo, é mulher pelada, é a quebra da quarta parede, é deboche total e acaba virando uma fórmula que é mágica.

Como você acha que o Ornitorrinco trabalha com a linguagem cômica em suas encenações?

Eu acho que tem várias formas de fazer as pessoas rirem. Fazendo uma conscientização, uma crítica, por meio do lúdico, ou simplesmente fazer rir por rir. No *Ubu* aquela irreverência toda era uma crítica, um “tapa na cara” do governo. Um rei usurpador que matava todo mundo e saía impune. Era uma crítica à política da época. O *Teledium* era uma crítica absurda à hipocrisia que rola por trás das religiões. Depois, o Cacá começou a embarcar numa fase de fazer comédia mais para distração do que para conscientização, de beleza plástica, visual. Fazer as pessoas rirem para se distraírem. *O doente imaginário* e *Sonho de uma noite de verão* eram lindas plasticamente. *A comédia dos erros* era uma comédia “super” inteligente, de uma carpintaria teatral maravilhosa. O *Scapino* também, mas era só para rir. Acho que ele perdeu essa coisa de crítica, apesar de que, do jeito que o mundo está indo, pouca coisa você tem para usar como surpresa, porque está tudo tão escancarado que não tem mais como você surpreender através de uma crítica teatral. A risada é uma coisa de que ele gosta, o Cacá gosta de fazer as pessoas rirem, ele gosta de trabalhar com isso. É uma forma de você atrair o público, porque as pessoas não querem ver dramas. Elas já passam por tantos problemas, é tudo tão difícil na vida delas, que elas querem sair para se distrair e para se divertir.

Qual é a contribuição que o teatro do Ornitorrinco deixa para o teatro brasileiro?

Acho que a inovação, a irreverência, a criatividade, a união de artes diferentes, o deboche, a popularização de textos clássicos porque Shakespeare e Molière eram “super” populares na época deles e, agora, com o passar do tempo, eles ficaram difíceis de entender. As traduções são “super” duras, difíceis. Já as traduções que o Cacá faz são populares e isso é uma coisa que o Ornitorrinco faz e sempre fez muito bem.

VASCONCELOS, Guto. Entrevista. Gravada na residência da pesquisadora, São Paulo (SP), 27 de março de 2008.



Foto 110 – Guto Vasconcelos. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco de sua formação e de como aconteceu o encontro com o Teatro do Ornitorrinco.

Eu tive o primeiro contato como grupo, quando eu assisti ao *Ubu* onde eu me encantei com aquela coisa do teatro físico, da mistura das linguagens: o teatro, o circo, a dança, a música, que o Teatro do Ornitorrinco fazia muito bem. Depois, acabei conhecendo o Circo Escola Picadeiro. Eu tinha acabado de me formar na faculdade de Educação Física e o André Caldas, que era meu amigo de faculdade, já estava na escola de circo. Eu acabei indo para lá e começamos a treinar técnicas circenses. E, através do André que tinha trabalhado no *Ubu*, em uma substituição, surgiu uma oportunidade de fazer uma audição, um teste para o Teatro do Ornitorrinco. Era para uma viagem que eles iriam fazer com o *Ubu*, para a Alemanha, e um dos atores não poderia viajar. Passei no teste, mas, no fim, o ator pode viajar e eu acabei não indo, mas foi bom, porque foi assim que eu acabei conhecendo o Cacá. No ano seguinte, em 1989, ou final de 1988, começou a produção e a montagem de *O doente imaginário* e o Cacá me convidou para fazer parte e integrar ao elenco do espetáculo.

E como foi o processo de trabalho do *Doente imaginário*?

A gente ensaiou na Oficina Cultural Três Rios. Hoje se chama Oswald de Andrade. Nós ensaiávamos, às tardes e eu me lembro que, no começo, era o ensaio de mesa. Discutíamos e líamos o texto, as pessoas faziam pesquisas e apresentavam. Eu tinha vinte e dois anos, era muito jovem, cheio de energia. Era difícil ficar sentado, fazer a parte teórica, o estudo de mesa. Era complicado! Aí passou essa fase e nós começamos a ensaiar e a criar. Éramos responsáveis (referindo-se a ele e ao André Caldas) pela parte circense, todos os números e os *intermezzos*. A gente tinha um aparelho que se chamava “Passeio aéreo”, que era um aparelho em que a gente andava de cabeça para baixo, no teto do teatro. Os circenses eram somente eu e o André. Havia as bailarinas que acabamos incorporando em algumas cenas. Na cena de *commedia dell’arte* que tinha muita acrobacia, o Arlequino, as máscaras da *commedia dell’arte* e, no meio e no final do espetáculo, tinha um número com pernas de pau. Quase todas as bailarinas faziam essas cenas conjuntamente comigo e com o André. Tinha um coral, a gente cantava em cena também. Era a cena da formatura do Argan, como médico. Na verdade, existia um intercâmbio. Dávamos aula mais por uma questão de integração entre o elenco. Mas, os atores não faziam nada circense. Os atores eram atores e nós fazíamos a parte mais física, a circense. Não tínhamos texto. Os bailarinos, até pela própria natureza do trabalho, tinham mais habilidade e facilidade para aprender as técnicas de circo. Então, ensinamos o que deu para ensinar. A gente meio que costurava o espetáculo com os *intermezzos*. Promovemos oficinas de técnicas circenses para quem havia se inscrito, pessoas interessadas. Os outros atores também fizeram oficinas. No *Doente imaginário*, tinha pirofagia, aliás, era eu quem cuspiam fogo. Eu me lembro que aconteceram várias coisas inusitadas. Uma delas foi que, no dia antes da estréia do espetáculo, na Cidade do México,

fomos à rua. Os atores maquiados, com figurinos, os músicos tocando e eu e o André de perna-de-pau, divulgando o espetáculo. Eu acabei caindo da perna-de-pau e fraturei um ossinho da mão. Isso um dia antes da estréia! Então, eu tive que engessar a mão e tivemos que mudar um monte de coisas no espetáculo, tudo um dia antes, horas antes, na verdade! E deu tudo certo. Fomos muito elogiados.

Como foi trabalhar com o Ornitorrinco?

As lembranças, que tenho, são muito boas, muito positivas. Um grupo altamente profissional e renomado. Eu estava começando a minha carreira artística e, de repente, eu já estava num grupo de repercussão nacional e internacional, que estava sempre na mídia, com casas sempre lotadas, o público sempre presente, filas enormes! Viajava-se muito pelo exterior e isso era muito interessante, esse intercâmbio. Era um privilégio, uma honra trabalhar para o Teatro do Ornitorrinco. Eu adorava! Era uma coisa muito legal, que dava orgulho. Uma coisa relevante, importante para o seu currículo. Foi um grande impulso para a minha carreira. Foi, através do Teatro do Ornitorrinco, que eu vislumbrei a possibilidade de uma carreira que podia ter futuro, me dar frutos. Formamos a Companhia Acrobáticos Fratelli, de que eu participei por dez anos e que está aí até hoje! Depois do Acrobáticos Fratelli acabei indo trabalhar fora do Brasil. Fui trabalhar no *Cirque du Soleil*. O Ornitorrinco foi o meu primeiro trabalho de peso, de responsabilidade, que teve repercussão nacional e internacional na minha carreira. Era um grande barato, muito prazeroso, muito legal! As pessoas eram extremamente talentosas e tinham um humor, uma alegria... Era um teatro feito com paixão, com vontade. Havia um “tesão” em fazer o espetáculo! Tinha uma harmonia muito grande e eu acho que, por isso, as peças ficavam tanto tempo em cartaz. Isso se refletia em cena. Era coisa que contagiava. Tinha uma energia de banda de *rock*. O público estava na mesma vibração que o grupo. Era bem diferente de um grupo convencional de teatro. Tinha uma levada de trupe.

Como que era a linguagem cênica do Ornitorrinco?

Acho que, em primeiro lugar, o que é muito perceptível é a mistura de linguagens. Aquela coisa de teatro total e que eu vi pela primeira vez com o Ornitorrinco. Você não se prende a uma única coisa e isso é muito interessante. Essa é uma característica bem forte do Teatro do Ornitorrinco. Eu imagino que a “veia cômica” presente no Ornitorrinco vem junto com as pessoas que fazem parte da história desse grupo. Essa coisa cômica era muito forte. As pessoas riam muito. Era gostoso ver como o público se divertia com aquilo que viam. Os atores ficavam com a parte do humor mais “escrachado” e nós, com a parte mais sublime e poética da encenação.

Como era a cena com o público?

Tinha um momento em que o Argan perdia o olho e saía para a platéia para procurá-lo: “Cadê, meu olho?” E ele ficava nessa um tempão. Aí ele falava: “Parou o espetáculo, ascendam as luzes, porque enquanto eu não achar meu olho, o espetáculo não continua” Até, ele saía do personagem. A gente sai da coxia se trocando, numa situação mais informal. Era muito interessante. A gente sentava na beira do palco e esperava-o, que agora não era mais o Argan, era o próprio Cacá, tentando achar o seu olho. E aí retomávamos a peça, como se nada tivesse acontecido. Ele vasculhava as bolsas, jogava tudo no chão. O público tem aquela coisa de sadismo. Era um riso nervoso, do tipo: “Ainda bem que não é comigo!”.

Há quem diga que *O doente imaginário* seria *O ubuente imaginário*, pela semelhança presente na encenação dessas duas peças. Você que assistiu ao *Ubu* e participou do *Doente*, concorda com essa visão?

Não. É o mesmo grupo, com as mesmas idéias, com as mesmas ideologias. Inclusive a maioria das pessoas que estava no *Ubu* estava no elenco de *O doente*. E outra, são as características do grupo que vão passando de um espetáculo para o outro. Era o mesmo diretor. Claro que tinha semelhanças, o circo, os bailarinos, a música ao vivo. Mas, não cabe

falar que era uma cópia, porque era um outro texto de épocas distintas. Um era Jarry e o outro, Molière! Em um, era uma banda de rock, no outro era música erudita! Realidades diferentes. Esse trocadilho é algo exagerado.

Existe uma diferença entre aquele Ornitorrinco, do qual você fez parte para o Ornitorrinco de hoje?

Na verdade, não é uma diferença que eu noto, é uma não diferença! Há uma repetição da fórmula, que não tem nada de errado nisso. Mas, para mim, enquanto espectador é previsível. Eu vejo as mesmas piadas, o mesmo estilo, a mesma levada, a mesma entonação... Talvez, isso também ocorra, porque eu já estive lá. Por outro lado, é bom, porque eu posso reviver momentos felizes. Eu acho que é uma questão de escolha. Depende também do ponto de vista de quem vai fazer a crítica, que pode ser a do espectador ou a da história teatral do grupo. A minha opinião é comprometida, porque eu fiz parte. Para as pessoas que têm vinte anos, hoje, é tudo novo.

Qual a contribuição que o teatro do Ornitorrinco deixa para o teatro brasileiro?

Eu acho que o Teatro do Ornitorrinco foi um marco, um representante muito forte. Acho que por mostrar que o teatro é viável. Eu não sei como é que o teatro está hoje, aqui no Brasil, mas podia se viver de teatro. O teatro pode ser um negócio, comercial. A visão que eu tenho é que há muitos teatros acontecendo, mas as pessoas não vão mais ao teatro. Aí, me faz pensar se isso é decorrente das produções que estão acontecendo ou de uma falta de uma política cultural e educacional de incentivo ao teatro, de formação de público, da importância que o teatro tem na formação do cidadão, do indivíduo. Agora, quando me refiro ao teatro comercial, não é com relação a estética. O que eu me refiro é ao comercial, enquanto viabilização. É como promover e estabelecer uma relação de *marketing*, de produto que pode ser altamente cultural, informativo e que tenha um papel importante dentro da cultura. Eu acho que é uma questão mais de postura do que dizer que isso tem “uma cara comercial”. Existe certo paternalismo dentro do teatro, de que ele tem que ser subsidiado. Tem que ter sim, mecanismos para se viabilizar o teatro. Aliás, a cultura é como a saúde, é como o transporte público. Tem que haver uma política cultural, governamental para o circo, a dança, o teatro, a música... Mas, eu acho que aqui, no Brasil, se tem aquela coisa de querer fazer tudo subsidiado, em que o ator, o diretor, os artistas são sempre aqueles caras que pedem, que estão “duros”, sempre sem grana. Parece que faz parte da profissão ter essa relação com o dinheiro e eu acho isso um absurdo! É também uma questão de conscientização da classe que trabalha com isso. Eu acho que você tem que criar seus próprios meios também.

VERGUEIRO, Maria Alice. Entrevista. Gravada em sua residência, São Paulo, (SP), 29 de março de 2008.



Foto 111 – Maria Alice Vergueiro. Foto de Victor Nosek.

Quando o Ornitorrinco nasceu, que foi em vinte dias, fizemo-lo nós três, por um entusiasmo. Tínhamos um texto de Strindberg que, na verdade, eram três peças: *A mais forte*, *O pária* e *Simun* e a sensibilidade do Galízia em juntá-las em uma única peça de três atos, o que resultou na montagem de *Os mais fortes*. Também tínhamos um espaço e a nossa afinidade. Então, surgiu um trabalho barato. Nós mesmos fizemos as luzes no Porão do Oficina, não tínhamos dinheiro, mas não ficou aquela coisa pobrezinha, que demonstra que você fez um esforço suado. Era amador, porque tínhamos amor, não era comercial. A gente fazia às segundas-feiras, à noite, e aos sábados à meia-noite. Lotava. Ninguém avisava, era “boca a boca”. Depois, nós fizemos *O Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, mas, com esse espírito coletivo, esse espírito entusiasmado, que eu nunca mais perdi. Quando você se apresenta ao público numa explosão, numa cumplicidade não-comercial, ele já está na torcida a favor, porque é um público de “boca a boca”, que conhece você de uma outra maneira. Não tem aquela imparcialidade de alguém que compra e entra para ver um espetáculo e compara com a novela das oito. É muito maniqueísta a situação cultural no Brasil, se você não é uma coisa, você é outra e nós estávamos querendo ser uma terceira opção, porque havia um rigor de texto, um rigor de figurino e de encenação. Não havia aquela coisa de que estamos pobrezinhos e vamos aceitar qualquer coisa. Muito pelo contrário! Nós nos juntamos também, não foi por acaso. Eu e o Cacá já tínhamos tido uma relação, eu como professora dele. É um fenômeno de encontro. O Galízia, na faculdade, estava fazendo Ionesco e eu e o Cacá estávamos fazendo Brecht. Eles eram considerados os melhores alunos e eu era professora de lá. Deu uma química, tanto é que, em vinte dias, estávamos fazendo as coisas para ver se dava e deu. Nós tínhamos aberto uma firma juntos, mas essa firma não estava dando a que veio, porque a firma indicava que nós iríamos nos profissionalizar para entrar no mercado cultural. Seria, naturalmente, a próxima etapa de relação de trabalho e exigiria uma dedicação integral e daí, nós nos separamos. O Galízia foi fazer um comercial no Japão, eu peguei meu prêmio Molière, que era uma viagem para Paris, e o Cacá segurou o Ornitorrinco. O Galízia já estava doente. Ele tinha uma urgência nas coisas... Então, quando o Cacá segurou o Ornitorrinco, a primeira coisa que ele fez foi montar *Mahagonny*. Ele até nem contou comigo, porque eu estava fora do país. Mas, veja, ele tocou o Ornitorrinco! O Galízia já estava fazendo tese de doutoramento em Berkeley. Mas, sempre ficou entre mim e o Cacá, uma vontade de reencontro. Como não deu certo *Mahagonny* com a Denise Dell’ Vecchio, ele me convidou outra vez. Eu estava voltando da Europa e o Galízia também se reencontrou com o Ornitorrinco. Então, eu não voltei para o Ornitorrinco, eu fui para o Ornitorrinco. Já tinha um certo esquema. Ele já estava com o teatro marcado, porque o Cacá é pragmático. Muitas coisas eu não realizo, porque eu não tenho esse espírito prático que ele tem. Aliás, é uma grande qualidade dele e defeito meu. Eu volto da Europa e já encontro uma estrutura. Nem precisei estudar muito. Coloquei meu conhecimento que tinha sobre Brecht e cantei. Foi uma

loucura! Eu estreei no Guarujá. Em três dias, eu peguei o papel. Do Guarujá eu já estava indo para Caracas, na Venezuela, que tinha um “puta” teatro. O Galízia ainda estava no grupo. Ele se desprende, quando nós fomos convidados para o Festival de Guanajuato, no México, quando ele não quis ir, porque já estava querendo se desligar do Ornitorrinco. Era o *Mahagonny* que tinha sido convidado, mas como eram muitas passagens eu falei para o Cacá: Vamos levar *O Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, sem Galízia! Foi o Chiquinho Brandão, o Felix Wagner, a Edith Siqueira, eu e o Cacá. Quando voltamos, nós íamos começar a montar *O doente imaginário*, mas fomos convidados para ir à Nova Iorque e o Chachá deu a idéia: “Vamos com *Mahagonny* para Nova Iorque! A gente faz *O doente imaginário* depois”. Os festivais ajudaram a gente a arraigar essa história de “thurma”. Porque, quando a gente viajava, não tinha cachê para todo mundo. Era aquele espírito de escoteiro, misturado com *hippie*. Era uma delícia viajar! À medida que a gente foi tendo um reconhecimento até fora do Brasil, de qualidade, de irreverência, o Cacá assumiu uma liderança empresarial. Isso garantia ao grupo a participação nos festivais mais complicados em que se levavam trinta, quarenta pessoas, como no *Doente imaginário* e no *Sonho de uma noite de verão*. Mas, antes da montagem de *O doente imaginário*, teve o grande sucesso do *Ubu*. Eu não estive no *Ubu*. Eu estava fazendo outras coisas. Mas o *Ubu* foi o ápice de um trabalho de grupo. Foi um divisor de águas, porque ainda tentou ter esse espírito anárquico. Eu chamo de anarquia, porque eu sou anarca. Anarca não é um não-governo, é um auto-governo.

O que seria o Núcleo 2?

O Núcleo 2 foi criado por causa dos festivais menores. Porque existiam festivais que queriam Ornitorrinco devido ao sucesso lá fora, mas não tinham estrutura para levar quarenta pessoas. O Núcleo 2 passou a ser, para mim, uma possibilidade de conhecer outros autores, de dirigir espetáculos e fazer um pouco do que eu achava. Então, eu comecei a experimentar outros diretores também. Eu queria fazer do Núcleo 2 uma possibilidade de discutir as relações de trabalho. Eu, até hoje, tenho a esperança que isso aconteça, de você ter um time onde todos participem e não se diluam na coletividade, mas que também tenham autoridade, o que é uma utopia. Eu vejo, agora, que o grande momento da transformação é você começar a viver utopias em grupos, porque, senão, é tudo muito chato. Eu não agüento mais ser contratada para um elenco, aonde eu chego e há uma competiçãozinha entre os atores. Para quê? Para ganhar dinheiro com o teatro? Não se ganha dinheiro com teatro, pelo menos quem não é global. O Núcleo 2 seria uma possibilidade futura de um teatro experimental, o que significava resgatar a idéia e a relação de trabalho inicial do Ornitorrinco. Tem muito a ver com você ser dona do trabalho. Você entra numa outra ética. Tem uma força muito grande, porque todo mundo se sente pertencente ao trabalho. Eu não estou querendo dizer se esse é melhor ou não. Esse era o Núcleo 2. Eu e o Cacá não tivemos um rompimento, mas nos afastamos. Esse tipo de relação de trabalho pega muito no afetivo também. O Cacá diz que são Núcleo 2 as produções menores, mas não era somente isso. Eu escolhia peças fortes, boas e adaptava para os festivais menores.

As montagens do Núcleo 2 tinham um caráter de pesquisa, de estudo?

Eu era quem estava pesquisando. Não dava tempo de virar um grupo. Alguns só queriam ir para Nova Iorque. Eu estava querendo montar, por exemplo, o Lorca e tinha que estar pronto em dois meses para o festival em Miami. Não dava tempo para você criar aquela empatia e, numa hora dessas, era mais oportuno um ator aventureiro que quer ir para Miami e então vai, do que um ator global para esse tipo de montagem. Eu perguntava: Você canta? E respondiam: “Canto!” E não cantavam nada! Mas tinham tanta vontade que até ficava bom (risos). Isso é que era importante, esse espírito! Eu sou aventureira! Esses festivais menores eram muito mais gostosos, porque eram mais íntimos. A gente foi para Pereira, na Colômbia, lugar que nem existe mais porque o vulcão já “comeu” (risos). Eu não tinha que dar cachê

nem nada. Eu estava convidando para ir ao festival e muitos topavam e nem voltavam, aproveitavam e iam para Nova Iorque. O Cacá começou a ir sozinho. Ele assistiu *La Chunga*, do Llosa e ficou tão encantado que começou a namorar a Andréia Pozzi. O processo de trabalho dentro do Núcleo 2 era, antes de qualquer coisa, uma tentativa de relacionamento diferente. A idéia do espetáculo *A pororoca* surgiu no Festival latino-americano de Nova Iorque, em 1984, quando o organizador do evento solicitou que cada grupo também levasse um tipo de discussão sobre qual seria o papel da mulher no teatro. *A pororoca* aconteceu por conta desta questão. Resolvemos fazer um confronto entre o estereótipo da *prima donna* e o da vedete, assim como o fenômeno da pororoca que só acontece no Brasil. (Citando Brecht) “Por que são consideradas violentas as águas do rio que transbordam e não as margens que as detêm?”. Foi o Galízia quem deu a idéia e dirigiu esse espetáculo. Nós estudamos muito a mulher ancestral e a transgressora. Era um gancho para você desenvolver um confronto. Então, você vai pegando todos os contrastes. Criamos uma *performance*. A Magaly Biff ficava pelada, mas não bastava isso. Era necessário que a atriz se vestisse de nu e ela o fazia muito bem! Era uma época em que estava em discussão a mulher como objeto. Então, começaram a discutir se essa peça era política ou se entregávamos os pontos por colocar uma mulher nua para lá e para cá tomando banho. Usamos o ícone, o fetiche e o tabu da mulher pelada, mas que não fosse, por causa disso, escrava. Nesse tipo de trabalho, a base era igual, mas o resto mudava a cada encenação. Em cada lugar, era de um jeito. Viajamos muito com as montagens do Núcleo 2. Fomos com *Medéa* para Cádiz e com *Dom Perlimplim* para os Estados Unidos, para a Colômbia (onde apresentamos só para mulheres), para a Costa Rica; fizemos turnês em Portugal e Espanha, inclusive na cidade do Lorca, Granada. Mesmo afastada do Ornitórrinco, eu continuo com essa idéia da possibilidade de risco e experimento.

POMPEO, Augusto. Entrevista. Gravada no SESC Consolação, São Paulo (SP), 02 de abril de 2008.



Foto 112 – Augusto Pompeo. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco sobre o que você fazia antes de trabalhar com o Ornitorrinco e como ocorreu o convite para trabalhar com esse grupo.

Eu estava fazendo dança. Eu tinha um grupo de pesquisa e fazia muita dança, dança pesada, *jazz*. Eu tinha feito anteriormente a *Ópera do malandro*, com o Chachá e a Tereza Freire. Na *Comédia dos erros*, quem ia fazer o Puck era o Eduardinho, mas ele tinha um contrato com a Manchete, estava fazendo novela. Aí lembraram de mim para fazer esse personagem. Eu não tinha a mesma faixa de idade do Eduardinho, mas eu tinha condições de fazer o duende, aquele garoto travesso.

Como foi a encenação de *Sonho de uma noite de verão*?

Cada encenação é um desafio para nós atores. As pesquisas, a gênese das personagens, os ensaios vão construindo um novo ser. É nesta busca que provamos para nós mesmos que existimos e participamos do criar. É depois do terceiro sinal, com o confronto com a platéia que nos realizamos! Vencemos o medo, a expectativa, e aí estamos plenos, prontos para trocar. Quando fiz o Puck, no *Sonho de uma noite de verão*, senti-me travesso e brincalhão. A tônica era a magia, o amor e traquinagens. Eu lembro de uma cena que terminava (cantando): *Tchu, tchu, tchu, ruru, ou yeah!* (risos). Uma direção fascinante e uma equipe deslumbrante. Eu acho que fazer comédia é um desafio nesse mundo em que a gente vive onde a tendência é o dramalhão, até pela nossa própria situação. Então, por isso acho que, nessa situação, o mais difícil é fazer comédia e carnavalizar. Eu lembro que, no *Sonho de uma noite de verão*, o agradecimento era Maracangalha!

Na sua opinião, por que o Ornitorrinco preferiu trabalhar com a linguagem cômica em suas encenações?

Eu acho que essa visão do Cacá de grande espetáculo fica muito mais comunicativa, quando se trabalha com a comédia, com o engraçado. Na *Comédia dos erros*, o equívoco e a maestria! O espetáculo era todo pontuado, como uma grande coreografia. Novamente, uma grande equipe. Eu acho que o Cacá prima pelo trabalho em equipe. Ele começa, ele dá o tom e todos vão fazendo parte daquele acorde e, de repente, quando se vê, ele envolveu todo mundo.

Como se realizava o processo de trabalho dentro do grupo?

Tanto no *Sonho de uma noite de verão*, como na *Comédia dos erros* havia um estudo de mesa. Era um trabalho de mesa parecido com um outro tipo de teatro? Não. Era um trabalho de mesa menor, já pensando no espetáculo, na cena. O *Sonho de uma noite de verão* foi elaborado, aqui, no Brasil, para fazer uma estréia em Nova Iorque. Foi criado aqui, para ser apresentado lá. No caso da *Comédia dos erros* foi o oposto. Foi criado nos Estados Unidos e, a partir da criatividade de lá, foi encenado no Brasil. Os figurinos, os cenários, o coreógrafo das lutas, o diretor musical vieram de lá. Deu uma sensação que foi um espetáculo de lá que foi adaptado para cá. Chegando aqui, ele já sabia como conseguir o efeito final.

Como era a participação do público nessas duas encenações?

Eu vi *O doente imaginário*. Participei de um *workshop* da Lala e, no *Doente imaginário*, de que eu estava como espectador, tinha a participação da platéia. Na cena do Cacá que se dirigia até a platéia para procurar o olho, era mais do que engraçado, era instigante! Tinha o elemento surpresa. O teatro sai de lá e vai até o público, mas de uma maneira gostosa. Ninguém era agredido. Era muito risível! *O Sonho de uma noite de verão* e *A comédia dos erros* são espetáculos que não propuseram interatividade com o público. Mas, ao mesmo tempo em que eles não se propuseram a isso, você percebe que a platéia está ali, na sua frente. Então, de certa forma, ela está dentro do espetáculo.

Você acha que o *Ubu* e *O doente imaginário* eram parecidos?

Eu acho que eles tinham uma carpintaria teatral parecida, a questão do circo e tudo mais. Mas, os textos são completamente diferentes! *O doente* foi maior, no sentido de produção.

Qual é a contribuição que o Teatro do Ornitorrinco deixa para o teatro brasileiro?

O resgate de uma linguagem popular, fácil. É difícil assistir a uma peça do Ornitorrinco e não se sensibilizar, não ter uma troca, uma empatia pela forma, pelo jeito de se comunicar. Eu acho que a contribuição é essa. Ele não faz um teatro agressivo. É um teatro de empatia mesmo. As vivências com o grupo do Ornitorrinco foram surpreendentes e prazerosas, acima de tudo. Foram alguns anos e pareceram apenas minutos. Saímos do Brasil e parece que foi ali e ontem mesmo. Vivências inesquecíveis! Conheço o Ornitorrinco a partir do *Ubu*. A primeira vez que eu vi esse espetáculo, eu tive vontade de participar daquela história. E, quando eu recebi o convite para fazer parte desse grupo, eu não quis nem saber, nem pensar! Eu aceitei na hora. Eu nunca consegui viver só de teatro, mas, na época do Ornitorrinco, sim! Fazer Shakespeare com o grupo do Ornitorrinco é realização total. Agradeço a oportunidade.

CAMARGO, Mário Cesar. Entrevista. Gravada no SESC Consolação, São Paulo (SP), 02 de abril de 2008.



Foto 113 – Mário Cesar Camargo. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco de sua formação e de como ocorreu o encontro com o Teatro do Ornitórrinco.

Minha formação vem do teatro estudantil, do teatro universitário, dos Centros de Cultura Popular. Eu tinha feito um espetáculo chamado *Bella, Ciao!*, que fez muito sucesso na época E, desde o início, o Cacá ficou meu fã, gostava muito do meu trabalho e logo me convidou para trabalhar com ele, na primeira oportunidade, que foi no *Teledeum* que, por sinal, tinha um padre italiano. Eu era especialista em fazer papéis italianos. Eu ficava fascinado com o *Ubu*. Adorava! Assisti muitas e muitas vezes. Eu não participei do *Ubu*, mas, a partir do *Teledeum*, eu fiz quase todas as montagens do Ornitórrinco. *Teledeum* era uma “piração”. Era muito divertido dentro daquele espírito de contestação, que corria solto naquela época. E foi uma aventura emocionante. Viajamos muito, fizemos festivais internacionais, tivemos até problemas, porque era um espetáculo muito contestador. Fomos a Bogotá com o *Teledeum* e decidimos viajar vestidos com os figurinos, a caráter. Foi aquela “farra”, uma festa! No vôo, sentei-me ao lado do Gerson de Abreu, um grande ator e cantor, hoje falecido. Ele tinha um tique insuportável que era o de ficar balançando os joelhos. Em uma hora de vôo, eu já estava passando mal, não estava agüentando! Levantei-me e fui procurar um outro lugar para sentar. No meio do caminho, uma senhora me chamou, achando que eu era realmente um bispo, um sacerdote e começou a me contar detalhes do casamento dela, suas intimidades e me pediu um aconselhamento religioso. Ela estava querendo se separar e queria saber se iria ser perdoada pela igreja. Enfim, eu a aconselhei da melhor maneira que pude. Mandeí rezar não sei quantas ave-marias e pai-nossos e disse que não era pecado, não, porque o marido não a tratava bem e tinha uma amante. O Cacá se divertiu muito, porque eu estava atendendo espiritualmente a senhora! Quando descemos em Bogotá, terra da cocaína, as emissoras de televisão estavam nos esperando, porque elas estavam cobrindo o Festival. Eu desci como se fosse o Papa. A minha primeira atitude foi beijar o solo colombiano. Mas, na verdade, disfarçadamente, eu estava dando uma cheirada no solo colombiano. Essa foto saiu no *New York Times* e na imprensa do mundo inteiro. Foi uma loucura! A partir daí, despertou-se a ira da TFP (Tradição, Família e Propriedade), da Colômbia. “Como é que um cara vem aqui e protagoniza uma cena ultrajante dessa?”. Mas, isso estava dentro do nosso mote principal que era o humor, a irreverência e o deboche. Acabamos sendo perseguidos pela TFP que ficava fotografando a gente. Com esse espetáculo, fomos também ao México e à Venezuela. A grande cena do *Teledeum* era o final. A peça não acabava. O Ricardo Blat falava: “Agora, vamos ler a bíblia inteira. Então, vamos começar pela gênese. No princípio...”. Não tinha aplausos e as pessoas ficavam ali até o tempo em que agüentavam, até o último resistente! Cada pessoa tinha uma reação. Uns levantam, batiam palmas e iam embora, outros saíam em bloco, outros ficavam... É uma forma irreverente de terminar um

espetáculo. A entrada do Ary França, sem fala, só pelo jeito dele, causava dois minutos de risos! Apesar das marcações serem fidedignas às do Boadella, a encenação era bem brasileira, muito pessoal. Depois, eu fiz outros espetáculos. No *Doente imaginário* eu substituí o Chachá por um certo tempo. O *Sonho de uma noite de verão* foi muito gostoso de fazer. Fizemos um grande sucesso aqui, temporada no México, em Nova Iorque e foi muito bom. Foi muito gostoso e divertido todos esses anos com o Ornitorrinco. Meu último trabalho com eles foi *A comédia dos erros*. Sempre foi uma aventura deliciosa e divertida. Vivi momentos muito legais ali, com o grupo. O Cacá, como diretor, tem uma visão artística fantástica, muito interessante. No Ornitorrinco, eu ganhei o apelido de Lontra. Foi o Cacá Rosset quem me batizou devido à minha personalidade escorregadia. Muito espertinho para chegar atrasado e sair mais cedo sem ser notado. Quem me conhece daquela época, ainda me chama de Lontra. Isso ficou marcado na minha carreira. Um dia vou mudar meu nome artístico para Mário Lontra em homenagem ao Cacá Rosset (risos). A minha saída do Ornitorrinco tem a ver com problemas que tive com drogas e alcoolismo, uma fase péssima da minha carreira. Depois eu me mudei de Estado, fui para Belo Horizonte, morar em Minas Gerais. A gente se separou um pouco, mas também, ao mesmo tempo, a produção do Ornitorrinco ficou mais espaçada.

Por que você acha que o Ornitorrinco trabalhou predominantemente com a linguagem cômica em suas encenações?

Eu acho que o Cacá poderá responder-lhe melhor, mas acredito que seja porque dentro da comédia é possível você fazer crítica social com mais contundência do que no drama. Começaram a descobrir a fenda da comédia, como ponto alto da crítica social e foi por aí que as coisas foram acontecendo. Depois, pegaram o próprio Shakespeare e fizeram trabalhos absolutamente antropofágicos. Fizeram uma visão brasileira do Shakespeare e que era, ao mesmo tempo, um “puta” deboche em relação ao que se fazia com Shakespeare no teatro. Todo mundo montava, pensando que estavam fazendo uma coisa inglesa.

O que você pensa sobre o tipo de humor feito pelo Teatro do Ornitorrinco?

Foi um caminho que descobrimos, expressando coisas sérias e, ao mesmo tempo, irreverentes e contestadoras principalmente. Porque o teatro, naquela época, tinha a função de contestar e, na linguagem cômica o Ornitorrinco, soube melhor se expressar. Eu acho que o grande trunfo do Ornitorrinco foi não ter limites, barreiras, de ter sido uma coisa totalmente despurorada e excepcionalmente atraente, principalmente em relação à juventude.

E sobre a maneira com que o Ornitorrinco trabalhou o nu em cena?

Eu não vou poder falar das outras montagens, mas, no *Sonho de uma noite de verão*, eu posso, porque eu acompanhei todo o processo. Esse espetáculo coloca em cena a Grécia Antiga, em que os ideais da estética estavam fervilhando. Então, o corpo era uma coisa magnífica. A concepção do Cacá em colocar as fadas sem roupas foi absolutamente acertada e, ao mesmo tempo, atraente para a platéia. Nunca houve, na história do *Shakespeare Festival*, tantos repórteres. Tinha gente do Havaí, do Japão porque causou uma polêmica imensa isso. Queriam dizer que estávamos deturpando. A Oprah Winfrey colocou uma perua o dia inteiro, fazendo pesquisas de opinião pública no *Central Park*, para ver o que as pessoas achavam. Vinha gente do mundo inteiro para fazer a cobertura do festival, por conta dessa polêmica do nu. Na verdade, era uma coisa linda, maravilhosa! A grande excelência do espetáculo eram os números de circo, as cenas do trapézio com os Elfos e tudo mais. O espetáculo começava e estava dia ainda. A gente tinha a luz da natureza e na hora que tinha cena, à noite, estava noite mesmo. Era ao ar livre! No cenário tinha coisas reais, o castelinho do fundo, as árvores iluminadas. Era realmente um sonho, era magnífico. Incorporou a natureza do *Central Park* com a natureza da peça. Os Elfos voando no trapézio entre as árvores! Uma coisa deslumbrante!

Qual a importância que o Teatro do Ornitorrinco deixa para o teatro brasileiro?

A irreverência e a responsabilidade de falar sempre coisas importantes, sempre com muito humor. Teria a importância, no teatro, como tem tido *O casseta e planeta* e *O pânico*, na televisão. No *Ubu*, o Chachá lá fora, na fila, já ficava com a sua roupa de general e fazia seu número de platéia. Para cada pessoa ele tinha uma piada. Ele é muito talentoso! Não é fácil fazer isso ali na rua, cara a cara, improvisando com as pessoas que estavam lá para comprar ingressos. É por isso que eu disse que o Ornitorrinco tinha algum ponto de contato com o Pânico, porque acontece desde fora, na rua, no improviso com as pessoas. São coisas que mobilizam pela irreverência e eu acho que a gente fez isso na nossa época, no teatro. Quando o *Teledium* foi censurado, mobilizamos a intelectualidade da época, o Zé Celso, o senador Suplicy... Houve uma mobilização nacional em torno do teatro contra a censura oficial. Então, o Ornitorrinco criava esse tipo de movimento que é muito importante. Eu acho também que o marco fundamental foi na época do Galizia, que eles a Maria Alice Vergueiro, o Chachá, o Cacá que, como eu já disse, é um espetacular comediante, fizeram grandes montagens. E o ápice mesmo foi no *Ubu* que era um fenômeno de massa em São Paulo.

CONTIER, Paulo. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 03 de abril de 2008.



Foto 114 – Paulo Contier. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco de sua formação e de como ocorreu o encontro com o Teatro do Ornitórrinco.

Eu era bailarino. Tinha ido estudar composição coreográfica, nos Estados Unidos, por um ano. Já tinha feito teatro amador e tinha uma carreira de bailarino. Estava no Balé da Cidade, quando me machuquei, parei de dançar e recomecei fazendo uma dança mais alternativa. Fui assistente do Klauss Vianna e fazia também preparação corporal para atores. A criação do *Doente Imaginário* já estava acontecendo, os ensaios e tudo mais, e a Lala Deinzelein me chamou para ajudar como assistente. Eu era amigo da Lala e já tinha feito alguns trabalhos com ela. Estava apenas como assistente de coreografia até a Marina Mesquita se machucar perto da estréia e eu ter que entrar. Aí acabei ficando até o fim. Fiz todas as viagens internacionais, que foram muito legais. Engraçado que o humor “escrachado” do Ornitórrinco, o trabalho do Cacá, do Chachá e do Ary França até me ajudaram a chegar no tom que o Fernando Meireles queria para o meu personagem Máscara, que eu estava gravando para a TV Cultura no Rádio-Tim-Bum. Imagine, o personagem que veio dos quadrinhos do Will Eisner (*O Spirit*) e do expressionismo, sendo influenciado pela *commedia dell’arte* até chegar na forma televisiva-educativa que é o Rádio-Tim Bum!

O que você acha da maneira como o Ornitórrinco coloca em cena a linguagem cômica?

O Cacá tinha essa coisa de querer se comunicar com o público e fazer rir para valer. Então ele apelava mesmo e era o que as pessoas queriam, porque voltavam para ver a peça inúmeras vezes. Era um sucesso total. Era meio polêmico, porque tinha a questão do exagero e do apelativo. Tudo pelo sucesso, e isso é uma coisa dele. Mas o resultado final era interessante, porque você tinha o texto clássico, onde cabiam todas as linguagens que ele queria pôr. O circo, a música ao vivo, a dança, tudo cabia! Por que não fazer uma coisa que extrapolava? Uma superprodução, nesse sentido de teatro completo. Outras produções mais antigas também tinham esse exagero, pois há registros, visuais pelo menos. Os *intermezzos*, por exemplo, estão no texto original e o Anchieta pesquisou tudo isso para fazer os figurinos.

E como era a participação da platéia?

Tinha a cena em que o Cacá parava a peça para procurar o próprio olho de vidro, na platéia. Ele simplesmente revirava as bolsas das senhoras, quando não jogava tudo no chão mesmo (risos). O público adorava e todo mundo entrava na brincadeira. Era um momento esperado. Os atores saíam das coxias, sem o figurino “para ver o que estava acontecendo”. Aí ele falava a famosa frase: “Eu não tô legal, sei lá... mil coisas...” as pessoas esperavam esse momento e “rachavam o bico de rir”. Talvez por isso algumas pessoas achem que era “cópia” do *Ubu*, o que não tem nada a ver, porque era só uma frase!

Qual era o público que ia assistir às montagens do Ornitórrinco?

Ah, eram vários. Não era só o pessoal que gosta de comédia. Ele abrangeu muito mais por causa de tudo o que havia no espetáculo. Era um *show*! Então, não era um público só de teatro... Era um público que vê *show*, que vê comédia, que vê dança, e também teatro, que é o que era de verdade.

Qual é a contribuição que o Teatro do Ornitorrinco deixa para o teatro brasileiro?

Foram muitas as produções e têm uma coerência de linguagem... Toda uma história dentro do teatro brasileiro que é única, que tem uma cara que só o Cacá para fazer... Esse tipo de comédia, os musicais-cabarés de Brecht e Weill, tudo sempre muito provocativo. Foram produções marcantes. Tem uma especificidade. Muita gente mesmo, assistiu e gostou. Só por isso já tem o seu mérito. E esse seu trabalho também é importante nesse sentido de registrar e de valorizar aqueles trabalhos.

CALDAS, André. Entrevista. Gravada na residência da pesquisadora, São Paulo (SP), 16 de abril de 2008.



Foto 115 – André Caldas. Foto de Andréa Angotti

Fale um pouco de sua formação e de como aconteceu o encontro com o Teatro do Ornitorrinco.

Eu sou formado em Educação Física. Eu era ginasta, fazia saltos ornamentais, atletismo... Eu era atleta. Quando entrei para o circo, eu tive uma facilidade de aprender, porque eu já fazia treinamento em ginástica olímpica. O Ornitorrinco estava com viagem marcada para a Espanha, com o *Ubu*. O Luis Ramalho estava com o joelho recém operado e me convidaram para entrar no lugar dele para fazer trapézio e acrobacia. Aí, eu não fui por que estava no segundo ano da faculdade e, em época de prova, não queria perder o ano. Quando eles voltaram, o cara que entrou no meu lugar, o Nel, que era um cara de circo, saiu e aí eu fiquei dividindo os personagens com o Luis Ramalho. Eu, na verdade, não sabia representar. Eu só sabia fazer acrobacias. Aí o Cacá pôs o Gil e o Luis Ramalho para treinar as coreografias. Minhas perguntas: Para onde eu olho? A resposta: “Para frente”. Então, no primeiro dia de espetáculo, a Marina Mesquita caiu no alçapão e torceu o pé e me puseram no meio do espetáculo para fazer a cena dela. Eu nunca tinha feito teatro na vida! Era uma cena de briga, de luta, que eles me ensinaram no meio do espetáculo, na coxa, e eu fiquei tão perdido no palco que eu dei “porrada” em todo mundo. Eu não lembrava a sequência direito do que eu tinha que fazer e a hora que eu olhei, estava todo mundo caído no chão e eu ainda estava procurando em quem bater (risos). Essa foi minha estréia no Ornitorrinco. Estava começando a escola de circo e eu aprendi a fazer o número de trapézio em cinco dias. Naquela época, estranhamente e não sei o porquê, não se usava cinto de segurança e eu fiz umas quatrocentas apresentações sem cinto de segurança e nunca caí, graças a Deus. Eu era muito novo, tinha uns dezenove anos e, com uma força total, muita vontade de aprender a fazer tudo. Eu dava aula de educação física por oitocentos reais por mês. Comecei, então, a ganhar onze mil reais por mês, com o Ornitorrinco. Era quase o preço de uma moto, um “super” salário! Eu acho que o pessoal estava meio cansado de fazer o *Ubu*; já não agüentava mais e eu cheguei com uma “super” vontade e o Chachá me falou um dia: “Porra meu, foi legal você ter vindo. Você está animando a gente e dando um “gás”. Você faz com uma vontade as coisas, está sempre tão animado, que eu me animo também!” Esse foi o meu primeiro elogio que tive ali e fui ficando, o pessoal foi gostando. Em questão de três ou quatro meses, eu trocava de roupa dezessete vezes, por sessão. Peguei um monte de papéis. Eu era “o tapa buraco”! Todo mundo que saía, eu pegava o papel. Eu adorei, estava eufórico! Era só à noite; de manhã eu fazia faculdade. Antes disso, eu trabalhava cinquenta e duas horas por semana dando aulas de educação física. No Ornitorrinco, eu ganhava quinze vezes mais e trabalhava só de noite, quartas, quintas, sextas e duas sessões aos sábados e domingos. Sem falar naquele *glamour* de teatro, sempre lotado. Era uma coisa nova na minha vida. Já no outro espetáculo, *O doente imaginário* eu era da equipe técnica também. A gente ia para a Espanha e ajudava a liberar a carga, arrumava caminhão... Íamos sempre uma semana antes e

demorávamos três dias só para montar. Tinha muitos telões, cortinas que subiam e desciam, um pássaro que o Edson Cordeiro descia “voando”, equipamentos de circo... Todos os objetos eram desmontáveis. Desmontava-se cada perninha dos candelabros. Tinha um italiano da Ópera de Milão, o Sandro Lória, que fez todas as máscaras e adereços do espetáculo, fez também a parte de contrapeso. O cara era um fenômeno! Ele era muito bom mesmo e a gente estava lá, aprendendo com ele. Ele era o chefe da montagem e nós os ajudantes. Ai, me apaixonei pela técnica. O Ornitorrinco foi uma escola de aprendizagem, tanto de atuação como de técnica teatral de montagem. Também foi uma escola de administração de espetáculos. Aprendi como é que paga, quem é que recebe, o que é patrocinador, reciprocidade, como é que faz divulgação... Então, a gente aprendeu muito disso tudo aí também.

E como é que foi o processo de montagem de *O doente imaginário*?

Fizemos várias oficinas. Eu dei oficinas de circo. Foi mais de um mês de oficinas e acabou com a gente fazendo uma quadrilha acrobática, com uma música do Jean Luc Ponti, que era um *country*. O Sandro Lória deu oficina de máscaras e alguns dos alunos, que participaram dessa oficina, foram escolhidos para ajudar a fazer os adereços para o espetáculo. Cada um deu uma oficina lá. A Lala, o Anchieta... Ficamos ensaiando uns seis meses na Oficina Três Rios. Era muito puxado! Eu lembro até hoje que, depois de tantas horas em pé, chegava um momento em que eu não agüentava mais ficar em pé. O Cacá podia ficar quatro horas ensaiando a mesma cena, com os atores em pé, sem sair do palco para nada. Ele era muito exigente com tudo, principalmente com o horário. Foram bem puxados, muito duros esses ensaios. Só que depois, os espetáculos ficavam com uma qualidade muito grande. Às vezes, a gente ensaiava muitas coisas que acabavam sendo cortadas do espetáculo. Eu estava indo para a França, com a passagem comprada. Na época, eu era professor da UNICAMP. Iria fazer uma turnê pela França, dando aula de trapézio e eu tive que cancelar para fazer *O doente imaginário*. Eu tinha gostado tanto de fazer o *Ubu*, era tão bom trabalhar com o Cacá, pela grana e mais ainda pelo prazer que era. Foi sem sombra de dúvida, a melhor época da minha vida. Era muito bom mesmo. Depois veio *Sonho de uma noite de verão*, que estreou em Nova Iorque. Uma produção muito grande. Foi tudo muito bom. Trabalhar no Ornitorrinco já era sempre muito bom.

Em sua opinião, *O doente imaginário* foi uma espécie de “cópia” do *Ubu*? Há quem diga que a semelhança na montagem desses dois espetáculos era tão grande que *O doente imaginário* seria *O ubuente imaginário*.

Eu discordo completamente. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. O *Ubu* é do Alfred Jarry, outra época. Uma peça completamente maluca, *non-sense*. *O doente* é um clássico, é Molière. O que pode ser que o pessoal fala é a mesma fórmula, porque tinha ator, comédia, circo, bailarinos. Agora, não tinha absolutamente nada a ver uma coisa com a outra. Os figurinos e cenários eram completamente diferentes. Outra coisa, é que os atores eram praticamente os mesmos, o Chachá, o Cacá, eu, a Chris... Fiquei trabalhando oito anos com o Ornitorrinco. Pela minha conta, eu fiz mais ou menos mil e setecentos espetáculos nesses oito anos. No *Ubu*, como era um rock pesado, era mais fácil fazer as cenas do circo. Agora, no *Doente*, era bem mais difícil, porque era música erudita, lenta e os números de acrobacias eram muito difíceis. Então, antes de entrar em cena, eu, o Guto e a Tereza combinávamos de dar um tapa na cara um do outro. Era uma “porrada” mesmo! Todo dia! Não dava para fazer aquela cena sem tomar esse tapa na cara. Eu lembro que a energia da música era bem baixa e que dava um frio de nervoso na barriga. A música não ajudava a empolgar. A minha característica física, como acrobata, era a velocidade e a potência muscular e com a música lenta, para eu fazer o número, era muito difícil. Eu lembro também de ter feito o espetáculo do *Doente* com trinta e nove e meio de febre durante quatro dias seguidos. Por incrível que pareça, eu acabava o espetáculo até melhor, porque acho que movimentava muito o corpo.

Não tinha como me substituir. Eu fazia passeio aéreo e, no Brasil, não tinha dez pessoas que faziam esse número. Fazia perna-de-pau, acrobacias, malabares, corda marinha que poucas pessoas sabiam fazer. Eu também fazia o papel do Arlequino. Havia muitos personagens da *commedia dell'arte*.

E como eram as turnês internacionais?

A gente apelidou o Cacá de vovó Stela, aquela que leva a gente para a Disney. A gente falava: “Agora, vovó Stela, para onde nós vamos?”. “A gente vai para a Espanha, para a Alemanha, para as Ilhas Canárias...” A gente adorava. Ganhávamos em dólar! Íamos para a Europa e voltávamos com o bolso cheio. Só com o Cacá, mesmo! Eu lembro que, naquela época, eu chegava a tirar uma faixa de cinco mil dólares por mês. Isso para um moleção, nossa! Com esse dinheiro eu montei Os Acrobáticos Fratelli. Comprei colchão, cama elástica, trampolim... Fiz minha vida. Tudo o que eu tenho hoje, foi graças a esse dinheiro.

E como você via o nu presente no Ornitorrinco?

No *Ubu*, tinha uma cena, que todo mundo caía no alçapão e eu passava nu. O Cacá sempre colocava. No *Sonho de uma noite de verão*, a questão do nu em cena fez muita divulgação. No *New York Shakespeare Festival*, o mais importante e tradicional festival de Shakespeare do mundo, fazer um espetáculo com mulheres semi-nuas em cena, saiu em todos os jornais. Todo mundo queria ver. A fila no *Central Park* era gigantesca para a retirada do ingresso, que era de graça. O Ornitorrinco sempre esteve lotado. Se estivesse ruim é porque faltavam cinquenta lugares em um teatro de mil lugares! Era para chamar público. Obviamente o nu tinha um fundo para ajudar a vender os ingressos, mas não era um nu vulgar. É só olhar as fotos, era maravilhoso, lindo! Os homens também usavam só um tapa sexo. A gente era trapezista e tínhamos um corpo esculpido, um físico bonito. Então, ele punha mesmo! Vai por o quê? A roupa do Peter Pan nos Elfos? A gente pintava o corpo inteiro de branco, todos os dias, além de pintar o cabelo de amarelo. A gente tinha que descolorir o cabelo para jogar o tal do *Blondor*. Era horrível, doía “pra caramba”, fazia feridas na cabeça porque o produto, naquela época, era muito ruim. O Cacá não abria mão de nada. Se ele queria uma coisa, tinha que ser. Não tinha essa de falar que não ia dar tempo para trocar o figurino, tinha que dar! Ele era exigente demais com roupa e adereços e, se você esquecesse de colocar, ele dava um jeito de lhe dar bronca durante a cena. Os atores já entendiam o recado. Uma vez, o Cacá cancelou uma apresentação do *Doente imaginário* com a casa lotada, porque uma das atrizes chegou um pouco atrasada para a reunião que fazíamos antes do espetáculo. Ele ficou furioso! A gente mal pode acreditar que isso estava acontecendo com a casa lotada!

Como era a cena da participação da platéia no *Doente imaginário*?

O Cacá é muito cara-de-pau. Ele fingia que perdia o olho que era uma bolinha pintada de olho e revirava a bolsa das mulheres. Se ele achava uma camisinha dentro da bolsa da mulher, pronto! A cena demorava mais dez minutos. Ele falava aquela frase do *Ubu*: “Sei lá mil, coisas...” Mas era diferente, porque, no *Ubu*, ele ficava repetindo isso mil vezes e, no *Doente*, não. O Chachá que tinha umas coisas engraçadas com o público... Se chegava alguém atrasado, ele esperava a pessoa sentar e falava: “Já sentou?” E a pessoa respondia: “Já, já.” E ele: “E gostou?” (risos). Ele soltava cada piada! O Chachá, o Ary França podiam improvisar à vontade. Agora, se a gente que era meio que “figurantes” fosse improvisar, o Cacá dava umas olhadas meio tortas (risos). O Ary ficava dez minutos tentando enfiar uma banana na boca. O público morria de rir. O personagem dele era ridículo!

Qual a contribuição que você acha que o Teatro do Ornitorrinco deixa para o teatro brasileiro?

Eu acho que ninguém fez sucesso como o Ornitorrinco. É um grupo que fez muito sucesso. Para mim, ele contribuiu muito. Ganhei muito dinheiro, me ensinou muito. É a base do meu trabalho hoje. Me ajudou a montar a minha companhia Acrobáticos Fratelli. Eu dei

aula para mais de mil artistas! Acho que é uma reação em cadeia. Se eu não tivesse trabalhado no Ornitorrinco, provavelmente eu estaria dando aulas de educação física até hoje e não teria dado tantas aulas de circo e acrobacias para tantos artistas. Então, quer dizer, uma coisa puxa a outra. Eu acho que a contribuição foi essa. Mexeu-se e fez-se um movimento e esse movimento foi gerando outros movimentos que foram crescendo e tomando forma. Eu acho que muitos grupos de circo que há por aí, hoje em dia, tipo: Circo Mínimo, o Zanni, Linhas Aéreas, Parlapatões, Nau de Icaros..., esses grupos foram alunos nossos, do Fratelli que não existiria se não fosse por causa do Ornitorrinco. Porque foi com o dinheiro e o conhecimento que adquirimos no Ornitorrinco que nós montamos o Fratelli. Inclusive, a gente abriu o Fratelli, a empresa, porque o Ornitorrinco queria que a gente desse nota fiscal para ele. Eu considero que o Fratelli existe por causa do Ornitorrinco. Se o Fratelli não existisse, será que existiriam esses grupos também? É tudo uma reação em cadeia. Estou falando só do meu caso. Agora, se você pegar o caso de outros atores, cada um vai contar uma história. Acho que também teve uma importância grande por ter envolvido o teatro e o circo, aqui no Brasil, porque o circo, nessa época, o tradicional, estava acabando, ao mesmo tempo, em que estavam nascendo as escolas de circo na Europa. Muitas pessoas de diferentes áreas se envolveram com circo. No meu caso, por ser ginasta, eu tinha uma noção de movimento que as pessoas estavam fazendo errado. Existiam artistas plásticos, músicos, engenheiros para fazer aula de circo. Teve uma renovação do circo. Eu acho que, aqui, no Brasil, o Teatro do Ornitorrinco foi importante para o circo, porque ajudou a modernizá-lo. Foi muito legal a fórmula do Cacá de pôr o circo de uma forma teatral, que não fossem números gratuitos. Tinha tudo a ver com o espetáculo. Ele achou uma nova fórmula de reutilizar o circo. É tipo um dominó... Uma pessoa vai ensinando a outra e assim por diante. Outra coisa, o brasileiro não tem costume de ir ao teatro. Para quem conhece a Cidade do México, a cidade de Nova Iorque, os espetáculos lotam, o público vai mesmo ao teatro. Eu acho que, na época do Teatro do Ornitorrinco, o teatro era muito chato, as pessoas dormiam. De vez enquanto é que aparecia alguma coisa legal. Aliás, o teatro brasileiro é chato. Não tem grana, não tem verba, não dá para ter luxo, cenários, contratar bailarinas... A contribuição foi que o Cacá possibilitou a volta do público para o teatro, ao mostrar que o teatro pode ser legal. Talvez, essa seja a maior contribuição para o teatro brasileiro... Ter levado milhares de pessoas ao teatro. *O doente imaginário* fez umas seiscentas apresentações, se eu não me engano. Uma média de mil pessoas por espetáculo! *O Sonho de uma noite de verão* foram quinhentos espetáculos... Só aí são um milhão de pessoas! *O Ubu* teve umas mil apresentações... O Teatro Ruth Escobar era pequeno, mas, olha, quantas centenas de pessoas assistiram! Então, eu acho que a maior contribuição é essa, fazer o público gostar de teatro e se divertir.

CORRÊA, Guy. Entrevista. Gravada no Fran's Café de Higienópolis, São Paulo (SP), 14 de maio de 2008.



Foto 116 – Guy Corrêa. Foto de Andréa Angotti

Como surgiu a idéia de fazer o livro sobre o Ornitorrinco?

Eu sou jornalista de turismo e de negócios. Também sou escritor. Eu conheci a Christiane Tricerri porque ela se casou com o meu editor. Mas, isso foi uma coincidência, porque eu comecei a acompanhar o Ornitorrinco desde os meus dezesseis anos, quando assisti ao *O belo indiferente*, no Centro Cultural São Paulo. Eu não entendi muito bem, mas achei que aquilo era diferente de qualquer coisa que eu tinha visto. Depois, quando eu estava com dezoito anos, assisti ao *Ubu* e “pirei” com esse espetáculo, assim como muita gente! Esse espetáculo foi, para mim, tão impactante que, em 1986, saiu um livro sobre o Jarry que tinha um prefácio escrito pelo Cacá e eu comprei para estudar a obra desse autor. Aí, eu comecei a acompanhar o Ornitorrinco. Eu não vi só o *Ubu* mais de uma vez. Eu vi outras peças também. *A comédia dos erros* eu vi três vezes. Eu gostava de descobrir os “cacos” e as coisas novas, cada vez que eu ia ver. Eu tinha um prazer imenso com isso. Sempre saíam coisas novas da boca do Chachá. Eu virei espectador de teatro por causa do Ornitorrinco! Quando estava morando fora do Brasil, na Inglaterra, eu conheci uma garota que estava envolvida com teatro lá e eu falei do Ornitorrinco e ela disse: “Ah, é o grupo que fez sucesso no *Central Park*!” Eu fiquei embasbacado! Quando voltei para o Brasil, estava acompanhando a Coleção Aplauso e aí surgiu a idéia de fazer o livro. A Christiane pensou em fazer o livro, mas ela não poderia fazer, porque teria que falar dela mesma e ia ficar estranho. Então, ela me convidou porque seria uma coisa “ornintorrínquica” já que eu era fã e tinha acompanhado, como espectador as montagens do grupo, além de ser jornalista. E eu topei. Desde setembro de 2005 eu comecei a trabalhar no livro.

Quais foram os espetáculos a que você assistiu?

Assisti *O belo indiferente*, ao *Ubu*. Eu não fui ver *Teledeum*, porque eu não consegui, eu tinha uma formação católica. Foi uma coisa mal resolvida na minha cabeça. Depois, eu assisti ao *Doente imaginário*, *Sonho de uma noite de verão*, *A comédia dos erros*. Eu não vi *O avaro* porque eu estava morando fora do país e também não assisti ao *Scapino*. *O marido vai à caça!* eu vi cinco vezes. E, no meio dessa história, teve o Núcleo 2 e eu assisti ao *Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim* que eu também vi duas vezes. Eu não quis ver o segundo *Ubu*. Eu soube que não tinha a banda.

O que você achou da montagem do *Doente imaginário*?

O que mais ficou para mim, no *Doente*, foi a atuação do Ary França vestido daquele jeito... Com aquelas roupas e cara que ele fazia não precisava nem abrir a boca! Quando o Cacá montou lá, em Nova Iorque, ele sentou no colo do Mel Gussow, um crítico “super” temido e conceituado do *New York Times*. Mas, ele fez isso sem saber e o crítico acabou fazendo uma crítica maravilhosa sobre o espetáculo. Anos depois, o José de Anchieta ganhou a Triga de Ouro, em Praga e recebeu o prêmio das mãos de Gussow. Na ocasião, ele lembrou da história e perguntou do Cacá, ou seja, ele não esqueceu. Mas, essa cena do olho, da platéia,

era fantástica! E essa relação com o público e, você vai ver os artistas falando disso no livro, é diferente e isso vem desde o começo.

E das outras montagens, o que você achou?

Eu tinha vontade de ser ator e, quando eu fui assistir *A comédia dos erros* e vi a atuação do Chachá e do Eduardo Silva eu desisti completamente! Eu vi que eu não tinha condições, que não dava, que era uma coisa muito forte. Eu acho que eles têm uma coisa que é da essência do artista... Eles têm voz, presença cênica, são brechtianos. A *persona* aparece ali, antes da personagem. E essa peça, como já falei, eu vi três vezes e, todas às vezes, foi diferente. O Eduardo Silva com o Pompeo! Chegava uma hora que você não sabia mais quem era quem. Era muito “louco” aquilo! E eles colocavam uns “cacos” muito engraçados. Tinham umas músicas de mal gosto, tocando nas rádios, e eles colocavam. (Cantando) Lá vem o negão, cheio de paixão, ti catar, ti catar... (risos). Eu não sou uma pessoa de teatro, um estudioso e crítico de teatro, mas eu tenho senso estético e o que eu noto é que eles só montaram bons espetáculos, muito bem cuidados. Eles têm “tesão” em fazer teatro. Os atores são escolhidos a dedo, os cenários e figurinos são excelentes.

Qual é a contribuição do Teatro do Ornitórrinco para o teatro brasileiro?

São três. Eles deram um tratamento espetacular à comédia. A maneira como eles utilizaram a comédia para montar os textos, foi fantástica. Eles deram uma dignidade maior à comédia! Eu acho que eles deixaram os críticos, que não gostam de comédia, “de calças curtas”. Os espetáculos foram impecáveis. Outra coisa é que o Teatro do Ornitórrinco é um grupo paulistano e que tem a cara da cidade de São Paulo, tem algo Oswaldiano. Eles pegaram uma cultura genuinamente paulistana, mas antropofágica. O Ornitórrinco só poderia ter existido aqui mesmo. E, por último, é a sobrevivência do grupo em um país tão caótico. Sobreviveu à ditadura. Sobreviveu a economia caótica dos anos 80. Sobreviveu ao rebaixamento cultural dos anos 90. Os artistas do Ornitórrinco também tinham atitude. Abriram mão de fazer novelinhas, sem querer ser pejorativo, para viajar e fazer teatro.

COLOMAR, Ana Eliza. Entrevista. Gravada na residência da pesquisadora, São Paulo (SP), 15 de maio de 2008.

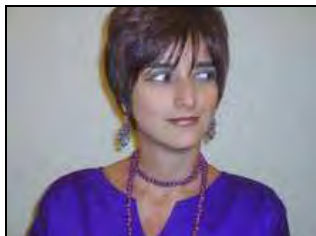


Foto 117 – Ana Eliza Colomar. Foto cedida pela musicista

Fale um pouco de sua formação e de como aconteceu o encontro com o Teatro do Ornitorrinco.

Eu tocava violoncelo em orquestra jovem e estava começando a minha carreira de música. Comecei na música tardiamente, com dezenove, vinte anos. Estava indo por um caminho que seria o de me tornar uma instrumentista de orquestra. Eu já era espectadora do Teatro do Ornitorrinco. Eu vi um anúncio do Ornitorrinco, um tijolinho no jornal, convocando para audições e eu já tinha aquele vínculo de gostar e o interesse por teatro. Sempre fui muito curiosa com todas as formas de arte. Fiz o teste e fui aprovada para tocar violoncelo. A música do *Doente imaginário* era a música original escrita por Charpentier, o Cacá queria um quarteto de cordas e lá fui eu! Depois eu acabei tocando outros instrumentos também. Eu tocava um pouco de flauta, que estava esquecida na gaveta. Devo a essa experiência a aproximação com esse instrumento que hoje em dia é um instrumento que eu toco bastante. O Cacá é aquele que pergunta o que você sabe fazer e aproveita tudo. Posteriormente, cheguei a tocar saxofone no lugar do Marshall. Inclusive, o Cacá me convenceu a fazer também uma outra coisa (risos). Tinha uma cena dos egípcios vestidos de mouros e ele me colocou lá, tocando saxofone. Eu saía dos meus trajes do século XVIII, com aquele vestido “super” fechado, com aquela peruca de cachinhos, entrava no camarim e trocava rápido de roupa. Colocava uma tanga e ficava com os seios de fora como as outras bailarinas e ia lá, tocar o saxofone. Isso me rendeu uma série de cenas engraçadas e constrangedoras com meus colegas de orquestra. Eu fiquei um pouco famosa no meio erudito (risos).

Quais foram as montagens de que você participou?

Particpei do *Doente* e do *Sonho de uma noite de verão*. Fiquei trabalhando com o grupo durante quatro anos. Viajei para todos os lugares.

Como foi o processo de trabalho nesses dois espetáculos?

O processo de montagem foi mais ou menos o mesmo. Tínhamos um diretor musical e, durante um tempo, trabalhamos à parte, lendo as partituras. No *Doente imaginário*, havia a partitura original do Charpentier e algumas adaptações tiveram que ser feitas. Foi colocado um teclado para fazer o papel do cravo. Só que a gente não trabalhou só com essa música. Foram inseridos muitos efeitos de sonoplastia que é uma característica do Ornitorrinco, sempre o som acompanhando a cena e teve também algumas canções por fora. No *Sonho*, a música era o *Sonho de Uma Noite de Verão* do Mendelssohn, que é um compositor do romantismo que compôs essa peça inspirada na obra de Shakespeare, mas que não, necessariamente, está vinculada à encenação da peça. É uma música de concerto e, pelo período ao qual pertence, era mais elaborada. O Cacá optou por executar essa trilha do Mendelssohn que é uma obra orquestral, arranjada para a formação que já tinha no grupo. Manteve-se o quarteto e alguns músicos foram trocados. Tínhamos também teclado, trompete e percussão, além das cordas e da flauta e do sax que eu tocava. Então, era sempre assim.

Trabalhávamos separadamente e, depois de um período, era requisitada a nossa presença de maneira mais intensiva, durante os ensaios, executando a música junto com as cenas, sincronizando tudo. O teatro tem isso... Para nós, músicos, essa é uma maneira diferente de trabalhar..., não temos essa exigência de tantas horas de convívio no processo criativo, de muitas horas de trabalho... Músico não trabalha muito assim. O processo criativo de um músico tende a ser uma coisa muito particular, solitária. Os ensaios, em grupo, existem para acabamento e jamais de modo tão extenso. Por isso, não é todo músico que se presta a trabalhar com o teatro. O tempo no teatro é outro. A questão da repetição que, para o ator tem um significado, para o músico é muito diferente, é muito mais massacrante. Eu acho que hoje até existe uma categoria de músicos que são os músicos de teatro. Porque para nós, músicos, se você não encontra uma graça especial, se não compreende esse processo, tudo tende a ficar chato, pois você não é aquele que está em evidência. Você está a serviço de uma cena. Mas, eu sempre gostei muito e depois fiz até outras coisas com música e teatro. O Cacá tinha essa coisa de colocar o músico para fazer piada, se soubesse fazer. Havia cenas, às vezes, improvisadas em que os músicos eram abordados para dar uma opinião ou eram provocados pelo elenco. Acho que até nessa interação ficava em evidência a própria relação da música com o teatro como metáfora da relação que havia na época de Molière do artista a serviço de seus senhorios. No espetáculo, nós representávamos uma orquestra a serviço da cena, da comédia balé, mas por que não também os artistas serviçais que entretinham uma família burguesa? A peça tratava-se, na verdade, de uma imensa crítica de costumes e creio que, sob esse ponto de vista, esse aspecto ficava em evidência.

Você também participava dos *intermezzos* no *Doente imaginário*?

No *Doente imaginário*, eram três *intermezzos* e eu fazia parte de dois. No primeiro, que era o da *commedia dell'arte*, eu tocava flauta, numa cena de rua, no segundo, o dos egípcios vestidos de mouros, que era o Marshall quem, primeiramente, fazia de terno branco e óculos escuros. Quando o Marshall ficou nos Estados Unidos, entrei no lugar dele. Nas apresentações, os músicos ficavam em cena o tempo inteiro, na lateral do palco, então víamos todos os espetáculos e todos os imprevistos. No *Doente*, tinha sempre bastante improviso por que o elenco era muito criativo. No México, aconteceu uma coisa engraçada comigo. Eles ficaram de arrumar um violoncelo e, quando eu fui buscar, vi que tinham providenciado um instrumento de tamanho para crianças, ou seja, parecia um violino! E eu tive que tocar, porque não tinha outro e foi uma cena bastante ridícula. Outro dia, eu e o Edson Cordeiro estávamos lembrando isso e rimos muito. Eu lembro que era tudo muito intenso. Era uma época muito divertida, de muita amizade e bastante trabalho. Os camarins tinham nomes: os Xiitas que era o camarim do Ary França, do Chachá, da Teresa Freire, que viviam aprontando e “sacaneando” os outros; o fosso da orquestra era dos músicos e tinha a “Associação Cristã de moços” que era o camarim dos “bonzinhos”, do Edinho, Moniquinha e Loren. Havia o camarim do pessoal do circo. A Chris tinha um só dela e da Maria Alice, se não me engano. Já o *Sonho* foi um espetáculo muito lírico, além de engraçado. Apresentamos ao ar livre em, Nova Iorque, e foi muito polêmico também por causa do nu da Christiane Tricerri no parque.

Como era a cena da platéia no *Doente imaginário*?

Tinha de tudo. Eu sentia que havia um certo constrangimento por parte de quem tinha a bolsa revirada e um alívio por parte das outras pessoas. Aquele riso de “Puxa, ainda bem que não é comigo!” Era uma coisa bem polêmica isso. Tinha gente que ria muito e outros que achavam um absurdo.

Como você vê o nu presente nas encenações do *Ornitorrinco*?

Não me lembro de pensar e ver como uma “forção de barra”. Nunca me incomodou. E, depois, até mesmo eu, uma musicista de orquestra, fiquei com os seios de fora em cena! Eu nunca tinha passado por isso! O Cacá conseguiu mexer alguma coisa em mim e eu fui lá e fiz.

Eu acho que, quando há um contexto, é bonito e estético. Ele usa tudo o que pode para fazer com que seus espetáculos sejam divertidos, democráticos, leves e lúdicos.

Quais foram os espetáculos que você assistiu do Ornitorrinco e o que você achou?

Eu tinha dezenove anos, quando assistiu ao *Ubu*. Fiquei muito encantada! Uma montagem que, para mim, foi bem arrebatadora, surpreendente. Toda aquela festa, aquele circo, a música ao vivo, a graça. Era uma coisa muito envolvente e que me marcou. Depois vi o *Teledium* que era engraçadíssimo, completamente iconoclasta. Eu lembro que, na época em que eu fui fazer o teste para *O doente imaginário*, era o grupo de teatro que mais me chamava a atenção. Assisti também *A comédia dos erros* e o *Marido vai à caça!* Gostei mais do *Marido* do que da *Comédia dos erros*. Talvez, porque era muito recente a minha saída do grupo, então, já não era tanta novidade para mim, como público e como alguém que viveu tudo aquilo intensamente. Achei meio repetitivo, parecido com *O doente*, não tinha aquele mais aquele brilho. Ver *O marido* foi voltar a ver uma coisa que eu não via há um tempão. Achei muito bom. Um *Vaudeville* bem feito e eficiente, um Ornitorrinco mais enxuto. Não tinha todos aqueles elementos.

Como foi trabalhar com o Ornitorrinco?

Eu ganhava legal para a idade que eu tinha, uma “grana” que eu não iria ganhar em lugar nenhum, naquela época, com um trabalho artístico! Era tudo porcentagem. Mas, trabalhava-se muito também. Conheci pessoas diferentes, de outras áreas. Com certeza o Ornitorrinco teve um papel muito importante na minha vida, porque abriu possibilidades que eu ainda não havia vislumbrado para mim. Fiz publicidade e fui chamada para fazer vários trabalhos em função de estar, ali, no Ornitorrinco. Cheguei até a atuar, coisa que eu nunca havia pensado na minha vida em fazer. No teatro, as pessoas são mais livres e aprendi a ter mais liberdade para experimentar e me expressar. Eu pude acompanhar o processo de montagem dos espetáculos e, com isso, aprendi muito sobre teatro. Eu abri para outros tipos de música, exerci minha sociabilidade. Depois disso, trabalhei com o XPTO, toquei com um grupo de teatro que veio de Moscou, trabalhei recentemente numa montagem de *O Retrato de Dorian Gray* no SESI, participei das Aerodianas, conjuntamente com a Tereza Freire e a Marina Mesquita; um trabalho de teatro físico com música ao vivo, muito bonito. Acabei fazendo muita coisa que envolvia música e cena, até musicais da *Brodway*. Agora estou no Mawaca, um grupo de pesquisa sobre músicas do mundo, onde também há pesquisa cênica.

Qual a contribuição do Teatro do Ornitorrinco para o teatro brasileiro?

Eu, como espectadora, confesso que, cada vez menos, eu vou ao teatro porque as peças, muitas vezes, são ruins, chatas e pesadas. É claro que há exceções. Acho que o Ornitorrinco é justamente o contrário disso. É alegria, é diversão e entretenimento, mas um entretenimento de qualidade. O diretor e os atores têm muita consciência do que estão fazendo, mesmo quando fazem as adaptações necessárias para tornar as peças algo acessível ao grande público. Eu não acho que é apelativo. Dentro daquilo que se propõe, que é o lúdico, eu acho que é um teatro bem feito. Sempre houve uma preocupação com a qualidade, com a pesquisa e com o respeito aos autores. Quando algo é adaptado, é pra tornar a crítica mais contundente ou mais palatável ao olhar contemporâneo. No meu entender, a função de se montar um “clássico”, é através dele, revelar o que há de universal no ser humano, seja o belo ou o ridículo. Toda grande obra sempre traz esses elementos. A contribuição do Ornitorrinco é essa... É ser entretenimento, é ser lúdico, leve e crítico ao mesmo tempo, em que está vinculado às tradições do riso.

ANEXO B – Fichas técnicas dos espetáculos.

Peça: *Os mais fortes*

Autor: August Strindberg

Locais: Porão do Teatro Oficina

Teatro Experimental Eugênio Kusnet

Ano de estréia: 1977

Elenco

Cacá Rosset: garçom, senhor X (arqueólogo) e Youssef (companheiro de Biskra)

Luiz Roberto Galízia: senhora Y (atriz solteira), Senhor Y (um visitante da América) e Guimard (tenente francês)

Maria Alice Vergueiro: senhora X (atriz casada) e Biskra

Ficha Técnica

Direção coletiva do grupo

Cenários, figurinos, iluminação e sonoplastia: criação coletiva do grupo

Cartaz, programa e fotos: Victor Nosek

Produção: Teatro do Ornitórrinco

Peça: *Teatro do Ornitórrinco canta Brecht e Weill*

Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill

Locais: Porão do Teatro Oficina

Teatro Experimental Eugênio Kusnet

Museu de Arte de São Paulo (Auditório do MASP)

Ano de estréia: 1977

Elenco

Cacá Rosset

Cida Moreyra: piano

Isa Copelman (atuou somente no Porão do Teatro Oficina)

Luiz Roberto Galízia

Maria Alice Vergueiro

Ficha Técnica

Coordenação geral: Cacá Rosset

Tradução: Paulo Herculano, Luiz Roberto Galízia e Cacá Rosset

Colaboração: Celuta Machado

Design Gráfico e fotos: Victor Nosek.

Produção: Teatro do Ornitórrinco

Peça: *Teatro do Ornitórrinco canta Brecht e Weill*

Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill

Locais: Museu de Arte de São Paulo (MASP)
 Centro Cultural São Paulo
 Teatro Tablado, no Rio de Janeiro
 Ano de estréia: 1982

Elenco

Cacá Rosset
 Luiz Roberto Galízia (depois substituído por Luis Antônio Martinez Corrêa)
 Maria Alice Vergueiro (depois substituída por Elba Ramalho na apresentação no MASP)
 Elba Ramalho
 Cida Moreyra: piano

Ficha Técnica

Tradução: Paulo Herculano, Luiz Roberto Galízia e Cacá Rosset
 Coordenação geral: Cacá Rosset
 Design Gráfico e fotos: Victor Nosek
 Produção: Teatro do Ornitórrinco

No Teatro Tablado:

Administração integrada: Vicente Barcellos
 Colaboração visual: João Maurício Sette
 Programa: Maurício Arraes
 Camareira: Sônia (Luzia)

Peça: *Mahagonny songspiel*

Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill
 Locais: Teatro Célia Helena
 Centro Cultural São Paulo
 Teatro Experimental Eugênio Kusnet
 Ano de estréia: 1982

Elenco

Ana Maria Braga (depois substituída por Dadá Cyrino): Jenny Smith
 Antonio Carlos Brunet (Dunga) (depois substituído por Chiquinho Brandão):
 Alaska-Wolf-Joe
 Cacá Rosset: Jimmy Mahoney
 Cida Moreyra: piano
 Denise Del Vecchio: viúva Begbick
 Kátia Suman: prostituta
 Luiz Galízia: Trinity Moses e Jacof Schmidt
 Zeca Lennert: baterista

Ficha Técnica

Tradução, adaptação e direção geral: Cacá Rosset
 Direção musical: Cida Moreyra
 Cenografia: Luiz Galízia e Victor Nosek
 Figurinos: Domingos Fuschinni
 Iluminação: Pedro Farkas
 Coreografia: Ana Motta
 Sapateado: André Bruno
 Orientação pugilística: Sidney Ubeda Campos
 Produção executiva e divulgação: Cyra Gomes Moreira e Valéria Mendonça
 Administração: Patrícia Mattar Oliva
 Programação visual: Victor Nosek
 Fotos: Bob Wolfenson e Joel La Laina Seine
 Costureira: Diva Ribeiro Rodrigues
 Luz: Yara Leite

Peça: *O belo indiferente*

Autor: Jean Cocteau
 Locais: Centro Cultural São Paulo – Sala Paulo Emílio Salles Gomes
 Museu de Arte de São Paulo (pequeno auditório do MASP)
 Teatro SENAC, Rio de Janeiro
 VI Festival Internacional Teatro de Manizales (e nas cidades de Medellín, Pereira, Armênia e Bogotá, no Teatro Popular de Bogotá, Colômbia)
 Ano de estréia: 1983

Elenco

Maria Alice Vergueiro: A cantora
 Cacá Rosset: Emílio - O belo indiferente; O cafetão (depois substituído por Camilo Bevilaqua, no Rio de Janeiro)

Ficha Técnica

Direção: Cacá Rosset
 Tradução: Maria Alice Vergueiro
 Produção executiva: Suzana Villas Boas
 Colaboração: Edith Siqueira
 Fotos: Victor Nosek, Edith Siqueira e João Caldas
 Produção: Teatro do Ornitorrinco e Cooperativa Paulista de Teatro

No Teatro SENAC:

Direção e Tradução: Maria Alice Vergueiro
 Supervisão: Marco Nanini
 Visual: Marcio Colaferro
 Iluminação: Fred Pinheiro
 Administração/Divulgação: Miguel Verro
 Fotografia: Xico Lima
 Pesquisa filmes: Wagner Correa de Araújo
 Execução de figurinos: Ligia Medeiros e Salvador Verro

Operador de luz e som: Fred Pinheiro
 Maquiagem: Magaly Biff

Peça: *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill* (2ª versão)

Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill

Locais: Sesc Pompéia (no evento *14 Noites de Performance*, no dia 14 de agosto)

Festival Internacional de Teatro de Cervantino (México)

Festival Internacional das Artes de Monterrey (México)

Festival Internacional de Guanajuato (México)

Ano de estréia: 1983

Elenco

Cacá Rosset

Maria Alice Vergueiro

Chiquinho Brandão

Tânia Alves (depois substituída por Edith Siqueira nos Festivais Internacionais de Cervantino, Monterrey e Guanajuato)

Félix Wagner: piano

Ficha Técnica

Direção: Cacá Rosset

Design gráfico e fotos: Victor Nosek.

Peça: *Mahagonny songspiel* (2ª versão)

Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill

Locais: Teatro Municipal do Guarujá

VI Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela)

Ano de estréia: 1983

Elenco

Cacá Rosset: Jimmy Mahoney

Maria Alice Vergueiro: viúva Begbick

Dadá Cyrino: Jenny Smith

Chiquinho Brandão: Alaska-Wolf-Joe

Luiz Roberto Galízia: Trinity Moses e Jacof Schmidt

Félix Wagner: piano

Zeca Lennert: baterista

Edith Siqueira: prostituta

Ficha Técnica

Direção: Cacá Rosset

Cenografia: Luiz Roberto Galízia e Victor Nosek

Direção musical: Felix Wagner

Design gráfico e fotos: Victor Nosek

Peça: *Mahagonny songspiel* (3ª versão)

Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill

Locais: Teatro da Aliança Francesa

Festival Latino de New York

Ano de estréia: 1984

Elenco

Cacá Rosset: Jimmy Mahoney

Maria Alice Vergueiro: viúva Begbick

Dadá Cyrino: Jenny Smith

Chiquinho Brandão: Alaska-Wolf-Joe

José Rubens Chachá: Trinity Moses e Jacof Schmidt

Paulo Ivo: mestre de cerimônias

Denise Araceli: prostituta

Felix Wagner: piano

Zeca Lennert: baterista

Magaly Biff: prostituta

Ficha Técnica

Tradução, adaptação e direção: Cacá Rosset

Direção musical: Félix Wagner

Iluminação: Pedro Farkas

Produção executiva: Bel Lamadrid

Divulgação: Silvana de Oliveira

Administração: Sônia Regina

Fotos: Bob Wolfenson

Laboratório: Maria Elisa dos Santos

Peça: *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*

Autor: Alfred Jarry

Locais: Teatro João Caetano

Teatro Ruth Escobar - Sala Gil Vicente

VII Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colômbia)

Festival Internacional de Teatro do México

Festival Internacional de Teatro de Cádiz (Espanha)

Festival Internacional de Teatro nas Ilhas Canárias (nas cidades de Las Palmas, Tenerife e La Laguna)

Begegnung mit Brasilien (Encontro com o Brasil, na Alemanha, nas cidades de Niirnberg, Fiirth, Erlangen e Kassel)

Ano de estréia: 1985

Elenco

Cacá Rosset: pai Ubu

Rosi Campos: mãe Ubu

José Rubens Chachá: Edileusa (a Lanterninha), capitão Bordadura e general Lascy

Chiquinho Brandão (depois substituído pelo Gerson de Abreu): apresentador, serrotista, Bugrelau, czar Alexis e Palhadino Girão

Christiane Tricerri: consciência, rainha Rosamunda, Nejmetcharquie (dança do ventre), condessa de Vitepsk, czarete do exército russo e outros

Gilberto Caetano: rei Venceslau, urso, duque de Gurlandia, mestre-cuca, juiz, soldado polonês, cavalo-das-finanças (cabeça), trapezista, malabarista, pirofagista, acrobata, monociclista e outros

Regina Lopes (depois substituída por Malu Moreno, na Alemanha): Alfred Jarry, mestre-cuca, espectros (corda indiana), juiz, financista, malabarista, pirofagista, acrobata, soldado polonês e outros

Luis Ramalho (depois dividiu os personagens com André Caldas): mestre-cuca, conspirador, grão-duque de Posen, juiz, mensageiro, soldado polonês (macaco, homem tocha), trapezista, acrobata, pirofagista e monociclista

José Wilson Moura Leite: mestre-cuca, conspirador, príncipe da Podólia, juiz, soldado polonês, cavalo-das-finanças (parte traseira), malabarista, acrobata, monociclista e outros

Beli Leal (depois substituída por Marina Mesquita e, nas Ilhas Canárias, por Cláudia Moras): mestre-cuca, conspiradora, espectros (corda indiana), juiz, financista, czarete do exército russo, acrobata, malabarista, monociclista e outros

Cássia Venturelli (depois substituída por Angela Dip, na Alemanha e por Ana Maria Surani Mora, nas Ilhas Canárias): mestre-cuca, conspiradora, espectros (corda indiana), juiz, financista, soldado polonês, domadora, pirofagista e monociclista

Músicos: Banda Pataphísica

Júlio Vicente (depois substituído por Sérvulo Augusto e, Nas Ilhas Canárias, por Geraldo Vieira): teclados DX - 7

Zé Português (depois substituído por Skowa, na viagem para Alemanha e por Geraldo Vieira, nas Ilhas Canárias): contrabaixo

Pedrinho Batera (depois substituído por AC Dal Farra, nas Ilhas Canárias): bateria

Jean Trad: guitarra

Ficha Técnica

Tradução, roteiro e direção geral: Cacá Rosset

Cenários e figurinos: Lina Bo Bardi

Assistente de realização: Victor Nosek

Assistente de direção: José Rubens Chachá

Assistente de cenografia: Miguel Angel Paladino

Luz: Pedro Farkas

Música: Pedrinho Batera e Jean Trad

Coreografia: José Augusto Pompeo

Técnicas circenses: José Wilson Leite

Figurinos circenses: Maria Elisa Costa

Figurinos históricos: guarda-roupa do Teatro Municipal

Cenotécnico: Henrique de Pace

Marceneiro: Oswaldo Lisboa
 Execução de figurinos: Eunice Simões Alves
 Execução de figurinos circenses: Nina de Cássia
 Adereços: Alejandro Ferrari, Alessandro Loria e Márcia Maria Benevento
 Operador de Luz: Pedro P. Geraldo e João Donda
 Projeto gráfico: CPV
 Fotos: Ary Brandi e Bob Wolfenson
 Laboratório: Maria Elisa dos Santos
 Exposição Alfred Jarry: Miguel Angel Paladino e Victor Nosek
 Direção de produção: Riwka Tauba Schware
 Assistente de produção: Rosa Casalli
 Divulgação: Rosi Campos e Bri Fiocca
 Produção executiva: Maria Paula Salgado Brandão

Peça: *Teledium*

Autor: Albert Boadella

Locais: Teatro Ruth Escobar - Sala Gil Vicente

Teatro Cultura Artística – Sala Rubens Sverner

Centro Cultura São Paulo – Sala Jardel Filho

Teatro Igreja

Festival Internacional de Teatro de Bogotá (Colômbia)

Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela)

Ano de estréia: 1987

Elenco

Ary França: Philip du Berger (testemunha de Jeová)

Gerson de Abreu: Pierre Lachèsse (calvinista e bombeiro)

José Rubens Chachá: William Ryan (anglicano)

Mário Cesar Camargo: Angelo-Marcello Lucciani (católico apostólico)

Norival Rizzo (depois substituído, em algumas apresentações, por Cacá Rosset):

José de Anchieta Junior (jesuíta e guarda do vaticano)

Ricardo Blat (depois substituído por Paulo Ivo): Hans Christian Von Muller mórmon

Roney Facchini: Richard Clayton (evangelista, ortodoxo e bobby inglês)

Roseli Silva: Mary Anne McMurphy (católica separada)

Rosi Campos: Vicenta Maria de Los Desamparados (católica Paulina e mãe de mórmon assassinado)

Paulo Ivo (depois substituído por Cacá Rosset, Márcio Ribeiro da Costa e Sérvulo Augusto): voz diretor

Ficha Técnica

Tradução e direção: Cacá Rosset

Coreografia e assistência de direção: Lala Deheinzelin

Cenários, figurinos e programação visual: Miguel Paladino

Direção e produção musical: Sérvulo Augusto

Iluminação: Abel Kopanski

Técnicos: Dagô Marcelino e Leno José

Operador de luz: Ney Piedade
 Operador de som: Dante Savi e Jackson Silva
 Maquiagem: Westerley Dorneles
 Camareira: Dirlene Emílio
 Luz: Bonfante
 Sonorização: Tapeson (Ailton D'Angelo)
 Trilha sonora gravada em oito canais no Ensaio Estúdio
 Jean Trad: guitarra
 Loren Daé: voz
 Paulo: técnico
 Pedrinho batera: bateria
 Sérvulo Augusto: arranjos e teclados
 Zé Português: contrabaixo
 Execução de figurinos: Ziria Oliveira da Rosa
 Cenotécnica e montagem: Os Hunos (Baró e Sanaro)
 Efeitos especiais: RR (Batman e Rick)
 Produção executiva: Ciça Moraes
 Fotos: Ary Brandi e Djalma Limongi Batista
 Foto do cartaz: Bob Wolfenson
 Divulgação: Rosi Campos
 Administração: Léo Brito
 Produção: Teatro do Ornitorrinco e Cooperativa Paulista de Teatro

Peça: *A velha dama indigna*

Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill
 Locais: Centro Cultural São Paulo –
 Theatro XVIII (Pelourinho, Bahia)
 Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colômbia)
 Ano de estréia: 1988

Elenco

Maria Alice Vergueiro: a dama indigna
 As indignetes: Angela Dip, Annette Rammershoven, Edith Siqueira e Luciane André

Músicos:

Guilherme Vergueiro: piano
 Cláudio Guimarães: guitarra
 Ricardo do Canto: contrabaixo

No Theatro XVIII (Músicos):

Graça Ferreira: piano (também colaboradora na seleção musical)
 Helena Rodrigues: flauta

Ficha Técnica

Direção geral: Cacá Rosset

Traduções: Cacá Rosset, Luiz Antônio Martinez Corrêa, Luiz Roberto Galízia e Tatiana Belinki
 Direção musical: Guilherme Vergueiro
 Assistência de direção e programação visual: Miguel Paladino
 Iluminação: Abel Kopanski
 Fotografias: Bob Wolfenson

Peça: *O doente imaginário*

Autores: Molière

Locais: Teatro Municipal de Sertãozinho (pré-estréia)

Teatro Municipal de São Carlos

Teatro Municipal de Santos

Primer Grand Festival Ciudad de Mexico

Teatro Arthur Rubinstein

Teatro Sérgio Cardoso

[Teatro da Universidade Católica de São Paulo](#) (TUCA)

Festival Internacional de Teatro de San Jose por La Paz (Costa Rica)

Festival Latino de New York

V Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz (Espanha)

Temporada em Madri, no Teatro Olímpia (Espanha)

Ano de estréia: 1989

Elenco

Cacá Rosset (depois substituído temporariamente por Chachá): Argan

Maria Alice Vergueiro: Toinette

José Rubens Chachá (depois substituído por Mauro de Almeida, Mário Cesar Camargo e Tácito Rocha): apresentador, tabelião Boafé, Dr. Diafoirus e Beraldo

Christiane Tricerri: Beline, ninfa, egípcia, mascarada e médico

Ary França: Tomás, Dr. Purgon, valete e médico

Loren Daé: Angélica, pastora e médico

Marshall Netherland (depois substituído por Rubens Caribé): Cleanto, pastor e médico

Edson Cordeiro (depois substituído por Rubens Caribé): fauno, polichinello, Sr. Fleurant, egípcio e médico

Lala Deheinzelin (depois substituída por Marina Mesquita e por Paulo Contier): ninfa, valete, egípcia, mascarada e médico (perna-de-pau)

Paulo Contier (depois substituído por Rubens Caribé): zéfiro, valete, egípcio, mascarado e médico (perna-de-pau)

Tereza Freire: fauno, ninfa, valete, pierrete, egípcia, mascarada e médico (perna-de-pau)

Mônica Monteiro: ninfa, valete, egípcia, mascarada e médico (perna-de-pau)

André Caldas: zéfiro, arlequim, valete, egípcio, caveira (passeio aéreo) e médico (perna-de-pau)

Guto Vasconcelos: zéfiro, Pierrot, valete, egípcio, caveira (passeio aéreo e médico (perna-de-pau)

Músicos:

Hector Gonzalez: regência

Marcelo Borges: 1º violino
 Mario Sergio Zaidan: 2º violino
 Fábio Tagliaferri: viola
 Ana Eliza Colomar: cello e flauta
 Marshall Netherland (depois substituído por Gil Reyes): teclados e sax
 Jorge Peña: percussão

Ficha Técnica

Tradução, adaptação e direção geral: Cacá Rosset
 Cenários e figurinos: José de Anchieta
 Coreografia: Lala Deheinzelin
 Direção musical: Hector Gonzalez
 Iluminação: Abel Kopanski
 Direção de produção: Renato Hellmeister Caldas
 Assessoria cultural: Miguel Paladino
 Técnicas circenses: André Caldas e Guto Vasconcelos
 Assistência de direção: Lala Deheinzelin e José Rubens Chachá
 Assistência de coreografia: Paulo Contier
 Assistência de figurinos: Carmem Arnoso
 Assistência de produção: Ana Sandra Credidio e Angélica Del Nero
 Coordenação da oficina de cenografia: Alessandro Loria
 Execução de cenários e adereços: André Motta, Antonio Marciano, Maria Angélica Rocha, Rogério Marciano, Luciene. G. Ferreira, Renata Wilner, Euridis F. Silva e Celina Yamauchi
 Execução de figurinos: Martha Betti e Ziria Oliveira da Rosa
 Chapéus: Conceição de Alencar
 Preparação para perna-de-pau: Ligia Veiga
 Preparação vocal: Marcelo Borges e Marshall Netherland
 Perucas: Jô Dias e Wagner dos Santos
 Cabeleireiro: Itamar Oliveira
 Coordenação da oficina de pesquisas iconográfica e programação visual: Miguel Paladino
 Oficina de pesquisa iconográfica e programação visual: Berenice Fernandes Calandriello, Bernadete Alves, César Augusto Sartorelli, Liorne Cristina Fransolin e Vera Maria Pereira Theodozio
 Fotografias: Ary Brandi (A.B.), Augusto R. Coelho (A.C.), João Caldas, Marlene Maalouli (M.M.), Rogério Voltan Almeida (R.V.A.) e Valdir Peyceré (V.P.)
 Camareira: Fátima Domingos
 Maquinista: Amaro Silva, André Mota e Clóvis Loureiro
 Divulgação: Bicoa Kubrusly e Ligia Sanches
 Administração: Fernanda Signorini e Norma Lyds

Peça: *Sonho de uma noite de verão*

Autor: William Shakespeare
 Locais: Delacorte Theatre de New York
 Teatro Municipal de Santo André
 Teatro Ópera de Arame (Curitiba)

Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA)

Teatro Sérgio Cardoso

Extensão do Festival New York Shakespeare, no México (na Ciudad de Mexico, no Teatro Miguel Covarrubias)

Anos de estréias: 1991 (EUA) e 1992 (Brasil)

Elenco

Cacá Rosset (depois substituído por Adenor Simões Coelho): Nick Bottom e Píramo

Christiane Tricerri: Hipólita e Titânia

José Rubens Chachá: Teseu e Oberon

Augusto Pompeo: Puck

Ary França: Francis Flute e Tisbe

Mário Cesar Camargo: Egeu, Tom Snout e o muro

Tácito Rocha: Peter Quince

Gerson Steves: Snug e o leão

Anton Chaves: apresentador, Filóstrato, Robin Starveling e o luar

Amorosos: Carolina Ribeiro (Helena) (depois substituída por Élide Marques), Elaine Garcia (Hérnia), Rubens Caribé (Lisandro) (depois substituído por Edinaldo Eiras) e Ricardo Homuth (Demétrio)

Elfos: André Caldas, Felipe Matsumoto, Guto Vasconcelos, Kiko Belluci, Kiko Caldas (atuou somente nas temporadas realizadas nos Estados Unidos e no México) e José Wilson Leite (*Ali Cerce*)

Fadas: Daniela de Carli (Falena), Débora Pacioni Zambon, Meire Flório (dança-do-ventre), Mônica Monteiro (amazona e flor-de-ervilha), Norma Gabriel (grão-de-mostarda), Regina Oliveira (*first fairy*) e Tereza Freire (amazona e teia-de-aranha)

Stand-by: Adenor Simões Coelho e Élide Marques

Músicos:

Adonai Ribeiro: 2º violino

Ana Eliza Colomar: cello, flauta e sax

Cíntia Zanco: 1º violino

Duca França: teclado e trompete

Jorge Peña: percussão

Paulo Furquim: viola e violão

Ficha Técnica

Tradução, adaptação e direção geral: Cacá Rosset

Cenários e figurinos: José de Anchieta

Coreografia: Val Folly

Direção musical: Duca França

Iluminação: Abel Kopanski, Clóvis Cardoso (SP) e Peter Kaczorowski (NY)

Direção de produção e administração: Fernanda Signorini

Assistente de direção: Maria Alice Vergueiro
 Cartaz e programa: Miguel Paladino
 Técnicas circenses: José Wilson Moura Leite
 Técnicas de ginástica rítmica: Regina Oliveira
 Técnica de esgrima: Erwin Leibl e Peter Gidali
 Técnicas de patinação: Luciano M. Coutinho
 Adereços: “Homem de Seda” Jesus Seda, Cristina Homem, Fernandinho Gomes, Conceição de Alencar (chapéus), Juvenal Irene, Ana Maria da Silva (barbas e bigodes postiços), Lázaro Donadio (botas), Juan Carlos Raé (marcenaria), Antonio Marciano (criação de máscaras), Rogério Marciano e Paula Coelho (execução)
 Execução de figurinos: Ziria Oliveira da Rosa (coordenação). Francisca Martins, Nélida Arnoso e Raimunda Belo
 Assistente de figurinos: Carmem Arnoso
 Direção de palco e assistente de produção: Antonio Marciano
 Cabeleireiro: “Lazinhos’s” Jonas Vieira dos Santos
 Contra-regras: Clóvis Cardoso e Márcio Marciano
 Divulgação: “Texto e Traço” Lígia Sanches
 Fotos: João Caldas

Peça: *A comédia dos erros*

Autor: William Shakespeare
 Locais: Delacorte Theatre de New York
 Teatro da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)
 Anos de estréias: 1992 (EUA) e 1994 (Brasil)

Elenco

Mário Cesar Camargo (depois substituído por Ricardo Castro): William Shakespeare e Egeu
 Adilson Azevedo: Duque Solinus e oficial
 Paulo Vasconcelos: 1º e 2º mercador
 Luciano Chirolli (depois substituído por Cacá Rosset): Antífolo de Siracusa
 Eduardo Silva: Dromio de Siracusa
 Augusto Pompeo: Dromio de Éfeso
 Christiane Tricerri: Adriana
 Fernanda D’Umbra: Luciana
 José Rubens Chachá: Antífolo de Éfeso
 Ricardo Castro: Ângelo
 Yvette Matos: Nell
 Lúcia Barroso (depois substituída durante uma semana por Cacá Rosset): cortesã
 Jocelyn Marocolo: Dr. Pinch
 Maria Alice Vergueiro (depois substituída por Lúcia Barroso): Abadessa
 Tadeu Tosta: cidadão de Éfeso

Músico:

Sergio Chica: percussão

Ficha Técnica

Tradução, adaptação e direção geral: Cacá Rosset
 Cenários e figurinos: José de Anchieta
 Direção musical: Mark Bennett
 Iluminação: Peter Kaczorowski
 Direção de lutas e movimentos: Linwood Harcum
 Direção de produção e administração: Fernanda Signorini
 Dramaturgia: Jim Lewis
 Programação visual: Miguel Angel Paladino
 Direção de palco: Tadeu Tosta
 Assistência musical: Gil Reyes
 Preparação corporal: Augusto Pompeo
 Execução de cenários: Atelier Damiranda
 Detalhamento e coordenação: Miguel Paladino e Roberval Layus
 Assistência: Zita Baptista
 Cenotécnicos: Alvaro Egas, Clemino Pinto da Rocha, Marcelo Santos da Rocha e Sandro Torquetti
 Ajudantes: Americo Venancio (Neto), Paulo Rosa, Pedro Layus e Jurema de Oliveira
 Assistência de produção: Márcia Salgado
 Assessoria de imprensa: Nanete Neves
 Adereços: Acadia Scenic, Inc. (NY)
 Execução de figurinos: Barbara Matera (NY)
 Adereços complementares: Americo Venancio (Neto) e Simone Martins.
 Figurinos complementares: Alice Correa
 Perucas: Estoril
 Sapatos: Zeppelin e Lázaro Donattio
 Operador de som: Marcos Frade
 Operador de luz: Fran Barros
 Estúdios City Sound Productions – NY (onde foi gravada a música original, composta por Mark Bennett)
 Engenheiro de som: Bob Hirschner
 Violino: Regina Bellantese
 Clarineta: Steven Silverstein
 Produção: Teatro do Ornitórrinco

Peça: *Ubu, folias físicas, pataphísicas e musicais*

Autor: Alfred Jarry

Locais: Teatro da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)
 Teatro João Caetano

Ano de estréia: 1996

Elenco

Cacá Rosset: pai Ubu

Lucia Barroso: mãe Ubu

José Rubens Chachá: mestre de cerimônias, capitão Bordadura e general Lascy

Eduardo Silva: apresentador, serrotista, Girão, Bugrelau, czar Alexis

Andrea Pozzi: Consciência, dança do ventre, czarete, financista, e condessa de Vitepsk

Norma Gabriel: anfitriã, mestre-cuca, soldado, acrobata, czarete, pirofagista e espectro (corda indiana)

Fernanda D'Umbra: anfitriã, rainha Rosamunda, mestre-cuca, financista e Grão Duque de Posen

Regina Lopes: Jarry, soldado, pirofagista, mestre-cuca, acrobata, espectro (corda indiana) e juiz

Mônica Alla (depois substituída por Helena Cerantola): soldado, pirofagista, domadora, mestre-cuca, acrobata, espectro (corda indiana) e juiz

André Caldas: soldado, trapezista, pirofagista, mestre-cuca, cavalo das phynanças (parte dianteira), príncipe da Podólia e acrobata

Marcelo Castro: rei Venceslau, soldado, pirofagista, mestre-cuca, Grão Duque da Curlândia, acrobata, cavalo das phynanças (parte traseira) e urso Cezar Rossi: trapezista, soldado, pirofagista, mestre-cuca e acrobata

Tadeu Tosta: marujo polonês

Músico:

Sérgio Chica: percussão

Ficha Técnica

Tradução, adaptação e direção geral: Cacá Rosset

Cenários e figurinos originais: Lina Bo Bardi

Direção de arte: Miguel Paladino

Iluminação: Wagner Freire

Assistente de direção: José Rubens Chachá

Técnicas circenses: André Caldas

Produção e administração: Fernanda Signorini

Arranjos e produção musical: Sílvio Piesco e Teresa Moranduzzo

Vocais: Graça Cunha, Talma de Freitas e Rubens Caribé

Figurinos circenses: Paola Biganti

Alfaiate: Domingos de Lello

Figurinos dos nobres: *d'après* José de Anchieta

Costureira: Ziria Oliveira da Rosa

Adereços: Jesus Seda.

Polochon: Álvaro Egas e Márcia Benevento

Navio: Alessandro Loria

Cenotécnicos: Clemildo Pinto da Rocha e Marcelo S. da Rocha

Perucas: Estoril Perucas

Cabeleireiro: Charles Veiga (Jacques Janine)

Sapatos: Fernando Pires

Estúdio Gráfico: Luciano Pessoa

Assistente de iluminação e operador de luz: Arinagô

Operador de som: Marcos Frade

Diretor de cena e assistente de produção: Tadeu Tosta

Contra-regra: Marcos Bulica (Marcão)

Assistentes de montagem: Adriano Tosta, Cristina Lunardi e Glaucia de Faria

Assessoria de imprensa: Morente Forte Comunicações

Fotografias de divulgação: Gal Oppido

Realização: Teatro do Ornitórrinco

Peça: *O avaro*

Autor: Molière

Local: Teatro Popular do Sesi

Ano: 1998

Elenco

William Amaral: apresentador e Flecha

Eduardo Silva: mestre de cerimônias e Jacques

Fernanda D'Umbra: Elisa

Washington Luiz Gonzales: Valério

Romis Ferreira: Cleanto

Cacá Rosset: Harpagão

Javert Monteiro: Simão e Anselmo

Igor Cotrim: Simãozinho, comissário e Harpagão alegórico

Maria Alice Vergueiro: Frosina

Andrea Pozzi: Mariana

Adriana Benetti Fortes: Mitsubishi Toyota

Bailarinas: Carol Mariottini, Glaucia Fonseca, Katia Alves e Mônica Acioli

Musicista:

Cintia Nacarato: violinista

Ficha Técnica

Tradução, adaptação e direção geral: Cacá Rosset

Música, direção musical e projeto de sonorização: Mark Bennett

Cenografia e figurinos: José de Anchieta

Coreografia: Vivien Buckup

Lutas cênicas: Linwood Harcum

Iluminação: Wagner Freire

Direção de produção: Rosa Casalli

Direção de cena: Adriana Benetti Fortes

Assistência de direção musical: Denise Machado

Técnicas circênicas: André Caldas

Arranjos musicais: Simon Deacon

Clarinete: Andrew Rathbun

Cello: Robert Een

Trompete: Taylor Haskans

Violino: Regina Bellantese

Assistência de direção: Vivian Roizman

Execução de figurinos: Ziria Oliveira da Rosa

Execução de cenários e adereços: Antonio Marciano

Maquiagem: Cabral

Voz *Off*: José Rubens Chachá

Cantores: Marcio Martins, Margareth Cristina Loureiro, Monica Martins, e Rubens Medina

Assessoria de imprensa: Escritório de Comunicação

Projeto gráfico: Elisabeth Peão Trickett e Regina Knoll

Fotos de divulgação e programa: Mário Castello

Peça: *Scapino*

Autor: Molière

Locais: Teatro Sérgio Cardoso

Maria Della Costa

Ano de estréia: 2000

Elenco

Eduardo Silva: Scapino

Cacá Rosset: Garibaldi

William Amaral: Silvestre

Maíra Leme: Jacinta, moça que engole a mão e dançarina turca

Elaine Garcia: Zerbinetta, marinheiro e dançarina turca

Javert Monteiro: Argante

Guilherme Freitas: Geronte e mulher barbada

Romis Ferreira: Leandro e homem da mala

Fábio Saltini: Otávio

Ana Saguia: Nerina

Alexandre Marques: Franco e açougueiro

Caio Stolai: Zampari

Tadeu Tosta: San Genaro e maquinista

Povo de Nápoles:

Érika Peres: irmã siamesa e sadomasoquista

Glaucia Balbachan: irmã siamesa e dançarina turca

Heloísa de Palma: freira e sadomasoquista

Paula Ferreira: mensageiro

Ronaldo Santos: noivo, turco e açougueiro

Talita Helena: turista e dançarina turca

Tathiana Souza (depois substituída por Luciana Garcia): noiva grávida e sadomasoquista

Yael Pecarovich: cantora e sadomasoquista (*Stand by* de Jacinta e Zerbinetta)

Músicos:

Cintia Nacarato: violino

Egno do Acordeon: acordeon e piano

Fábio Bartoloni: violão e bandolin

João Condry: percussão

Ficha Técnica

Tradução e direção: Cacá Rosset

Cenários e figurinos: José de Anchieta

Direção musical e música original: Miguel Briamonte

Coreografia: J.C. Violla

Construção de cenários e adereços: Diw Rossetti, Fernando Brettas e Zero Um Studio

Assistência de direção: Luciana Garcia e Maria Alice Vergueiro
 Iluminação: Wagner Freire
 Direção de produção: Rosa Casalli
 Preparação corporal e coreografia de lutas: Ariela Goldmann
 Coordenação de números circences: Gilberto Caetano
 Direção de cena: Tadeu Tosta
 Edição e desenho gráfico: Miguel Paladino
 Assessoria em geral: Wagner Sugamele
 Assistência de coreografia: Nelly Guedes
 Assistência de figurinos: Carola Ekizian Costa
 Assistência de direção musical: Cintia Nacarato
 Assistência de cenografia: Diogo Costa
 Assistência de produção: Fábio Tucci
 Trilha sonora gravada, mixada e masterizada no Estúdio Zabumba por Marcos Nogueira e Miguel Briamonte. Vozes: Abel Rocha, José Luiz Ribalta, Samantha Cara e Silvia Handroo. Violino: Cintia Nacarato. Violão: Fábio Bartolini.
 Acordeon: Egno do Acordeon. Bateria: Luciano Lobato. Percussão: Guello
 Site Scapino: Eduardo Castelo Branco
 Fotos: Gal Oppido
 Divulgação: Nanete Neves
 Alfaiate: Lello
 Costureiras: Chica Martins, Joelma Jacobs e Zíria Oliveira da Rosa
 Camareiras: Marlene Colle e Verah
 Maquiagem e cabelos: Cabral
 Assistente: Luciano França
 Perucas: Velani (Aroldo)
 Operador de som: Vadinho
 Sonorização: Pramix
 Operador de luz: Adriano Tosta
 Operador de canhão: Marcelo Almeida
 Contra-regra: André Santos

Peça: *O marido vai`a caça!*

Autor: Georges Feydeau

Local: [Teatro da Universidade Católica de São Paulo](#) (TUCA)

Ano de estréia: 2006

Elenco

Ariel Moshe: Moricet
 Christiane Tricerri: Leontina
 Cacá Rosset: Chandel
 Claudete Pereira Jorge: Latour
 Anderson Faganello: Alain
 Octávio Mendes: Cassagne e policial
 Javert Monteiro: Inspetor
 Luciana Garcia: Babete
 Tadeu Tosta: policial

Ficha Técnica

Tradução e direção: Cacá Rosset
 Cenografia e figurinos: José de Anchieta
 Iluminação: Wagner Freire
 Trilha sonora composta: Miguel Briamonte
 Diretora assistente: Luciana Garcia
 Diretor de cena: Tadeu Tosta
 Produção executiva: Elisete Jeremias
 Assistência de produção: César Holanda
 Preparação corporal: Mara Guerrero
 Assessoria de imprensa: Anna Pires
 Fotos: Gal Oppido e André Stefano
 Direção de produção e administração: Henrique Mariano
 Construção de cenário: Fernando Bretas e Diw Rossetti
 Zero Um Studio: Marcelo Novaes Viana, José Ronaldo Boro dos Santos,
 Vincent Guilmoto, Aécio Luiz Ferreira dos Santos, Fernando Alves Batista e
 José Mauro da Silva
 Cortinas: Dares
 Adereços (Leontina): Eddy Tricerri (designer) e Joana (artesã)
 Costureira (vestidos femininos): Judite de Lima
 Alfaiataria: Maison de Lello.
 Sapateiro: David. C. Reis
 Chapéus (Leontina, Latour, Chandel, Allain e Inspetor): Daisy & Ruth Cabeças
 de animais: Gilverx
 Visagismo: Raphael Cardoso
 Contra-regra: César Holanda
 Camareira: Ana Cordeiro
 Maquinista: Leopoldo Wopp Pereira dos Santos

Peça: *A megera domada*

Autor: William Shakespeare
 Local: Teatro Sérgio Cardoso
 Ano de estréia: 2008

Elenco

Christiane Tricerri: Catarina
 Cacá Rosset: Cristopher Sly e Petróquio
 Rubens Caribé: Lucêncio e nobre
 Maureen Miranda: bailarina, Bianca e Nataniel
 Eduardo Silva: apresentador, Grúmio e bispo do casamento
 Anderson Faganello: Bartolomeu, esposa de Sly e Hortêncio
 William Amaral: criado do nobre, costureiro, Trânio e primeiro caçador
 Gerson Steves: criado do nobre e Batista
 Ronaldinho Malachias: Biondello, odalisca e coroinha
 Hugo Nápoli: criado do nobre e Grêmio
 Guilherme Freitas: segundo caçador, criado do nobre, Curtis e Vincêncio
 Paulo Vasconcelos: terceiro caçador, criado do nobre José e professor

Chiris Gomes: taverneira, viúva, bailarina e cantora
 Gabriela Fontana: bailarina, pin-up e vendedora
 Rafaella Caetano: Felipe, bailarina, pin-up e cortesã
 Danuza Cordeiro: bailarina, pin-up e cortesã
 Carola Costa: bailarina, pin-up acrobata e cidadã de Pádua

Músicos:

Betinho Sodré: percussão
 Amílcar Rodrigues: trompete
 Itamar Vidal: clarinete e claron
 Pedro Paulo Bogossian: teclado

Ficha Técnica

Tradução e direção: Cacá Rosset
 Cenografia e figurinos: José de Anchieta
 Iluminação: Wagner Freire
 Assistente de direção: Luciana Garcia
 Projeto gráfico – Programa visual: Carolina de Carvalho
 Desenho de capa- Cartaz: Angeli
 Fotografia: Ary Brandi
 Assessoria de imprensa: Érika balbino – Baobá Comunicação
 Coreografia: Rubens Caribé
 Preparador de luta cênica: Paulo Vasconcelos
 Diretor de cena: Alexandre Torres
 Assistência e consultoria circense: Gilberto Caetano
 Visagismo: Westerley Dornellas e Emi Sato
 Construção de cenários: Fernando Brettas e Diw Rossetti
 Ono – Zone Estúdio: Marcelo Novaes Viana, Celina Viana, Boro dos Santos,
 Vicent Guilmoto, Aécio Luiz Ferreira dos Santos, José Mauro da Silva e Luiz
 Eduardo Brettas
 Operador de áudio: Vadinho
 Operador de luz: Luciano Aparecido Paes
 Camareiras: Ana Cordeiro e Marlene Colle
 Contra-regra – Camareiro: Victor Gimenes
 Maquinista: Sobrinho Batista
 Aderecistas: Eddy Tricerri, Rafael Ghiradello e Gilverx
 Tratamento de figurino: Telume Hellen
 Chapéus: Dayse & Ruth
 Costureira: Lande Figurinos e Bene Calistro
 Costureiras assistentes: Dilma Tibiriçá, Judith Rosa, Anita Yamazuami
 Cabelereiro: Aroldo Campos
 Alexandre Rodrigues e Robson Sanglard vestem Christiane Tricerri
 Assessoria jurídica: Andréa Francez
 Contabilidade: Hitoshi Nizhimoto
 Administração: Luana Kavanji
 Secretariado: Odara Carvalho
 Assitente pessoal: Laura di Marc
 Produção executiva: Clarissa Mastro
 Assistente de produção: Mariana Trench Bastos e Luciane André

Direção de produção: Elisete Jeremias
 Realização: Ornitorrinco Produções Artísticas

Produções realizadas pelo Núcleo 2

Peça: *A pororoca* (performances)

Autores: Luis Roberto Galízia, Magaly Biff e Maria Alice Vergueiro

Locais: Teatro Aliança Francesa

Madame Satã

Festival Latino de New York

Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colômbia)

Ano de estréia: 1984

Elenco

Maria Alice Vergueiro: ancestral

Magaly Biff: transgressora

Luis Roberto Galízia: poeta enjaulado

Hector Gonzalez: músico

Graciela Gonzales: musicista

Nota: A apresentação no Festival Latino de New York não contou com a participação de Luis Roberto Galízia. Porém contou com a atuação de José Rubens Chachá, Paulo Ivo e Zeca Lennert: música incidental.

Ficha Técnica

Direção: Luis Roberto Galízia

Peça: *Medéia* (baseada na tragédia *Medéia*)

Autores: Sêneca e Eurípedes

Locais: Teatro SESC Anchieta (Jornada SESC de Teatro Experimental)

Festival de Teatro Iberiamericano de Cádiz (Espanha)

Ano de estréia: 1990

Elenco

Cacá Amaral: Jasão

Christiane Tricerri: Creúsa

Maria Alice Vergueiro: Medéia

Músico (Só no SESC Anchieta):

Victor Trindade: percussionista acústico

Látex Coral Cínico: coro

Ficha Técnica

Adaptação: Maria Alice Vergueiro e Christiane Tricerri

Direção: Christiane Tricerri

Cenário: Airton Filipelli

Figurinos: Daniela Thomas

Adereços: André Canadas

Iluminação: Mário Martini

Composição musical: Beatriz Azevedo e Brian Castelli

Trilha Sonora: Tunica

Direção cênica do coro: Beatriz Azevedo

Direção musical: Brian Castelli

Assistente de sonoplastia: Aline Meyer

Peça: *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*

Autor: Federico Garcia Lorca

Locais: Centro Cultural São Paulo – Sala Jardel Filho

VII Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami

Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colômbia)

Festival Internacional de Teatro de San Jose por La Paz (Costa Rica)

Turnês pela Espanha e Portugal (Festival Ibero-americano de Teatro nas cidades de Granada, Cádiz e Lisboa)

Ano de estréia: 1992

Elenco

Rosana Seligmann (depois substituída por Mariana Lima): Belisa

Maria Alice Vergueiro: Marcolfa e mãe

Luciano Chirulli: Dom Perlimplim

Ricardo Castro (depois substituído por Sidnei Caria): Duende I

Wanderley Piras (depois substituído por Marcio Dallas): Duende II

Ficha Técnica

Tradução e Direção: Maria Alice Vergueiro

Canto inicial de Belisa e Fita Amarela de Noel Rosa: Maria Alice Vergueiro

Serenata: Luciano Chirulli

Direção de cena: Marcelo Dalla

Música e direção musical: Marcus Vinícius

Cenários: Renato Salgado

Figurinos: Marco Lima

Execução de figurinos: Alice Corrêa

Iluminação: Cibele Forjaz

Assistente de iluminação: Simone Donatelli

Caracterização: Gerson Steves

Cenotécnico: Clóvis Ulisses

Projeto Gráfico: Alonso Alvarez

Fotos: Vânia Toledo

Divulgação: Lígia Sanches

Adereços e pintura de arte: Faro Produções Artísticas (Luís Rossi, Fábio Brando, Antonio Ribeiro e Ivan Ciscatti) e Marcos Pedrozo
 Produção executiva e administração: Norma-Lyds
 Produção: Campos Vergueiro Produções Artísticas Ltda.

Peça: *Tudodeumavez* (baseada no *O belo indiferente*: remontagem)

Autor: Jean Cocteau

Local: VIII Festival de Internacional de Teatro Hispano de Miami

Ano de estréia: 1993

Elenco

Luciano Chirulli: Emílio - O belo indiferente; O cafetão

Maria Alice Vergueiro: A cantora

Ficha Técnica

Tradução: Maria Alice Vergueiro

Direção: Cacá Rosset

Produção executiva: Miguel Angel Paladino

Peça: *La Chunga*

Autor: Mário Vargas Llosa

Local: X Festival Internacional de Teatro Hispânico de Miami

Ano de estréia: 1995

Elenco

Maria Alice Vergueiro: Chunga

Andrea Pozzi: Meche

Angelo Brandini: José

Fernando Neves: Mono

Lui Strasburger: Josefino

Mario Martini: Lituma

Ficha Técnica

Direção, cenário, figurinos e trilha sonora: William Pereira

Tradução: Bella Josef

Iluminação: Abel Kopansky e Mário Martini

Cenotécnico: Abel Kopansky

Música original: José Rubens Chachá

Preparação corporal: Isa Seppi

Produção: Marcos Moraes

Peça: *Quíntuplos*

Autor: Luis Rafael Sánchez

Locais: Festival de Teatro de Curitiba
Teatro Hilton
Turnês pelo interior de São Paulo (12 cidades)
Teatro Insard de Azevedo (Florianópolis)
Ano de estréia: 1996

Elenco

Christiane Tricerri: Bianca Morrison, Carlota Morrison e Daphene Morrison
Luciano Chirulli: Baby Morrison, Mandrake Morrison e Papai Morrison

Ficha Técnica

Tradução: Bella Josef
Direção: Maria Alice Vergueiro
Revisão de texto: Antonio Palma Filho
Cenário e Figurinos: Patrício Bisso
Assistência de cenário e figurinos: Luciane André e Paula Valéria
Iluminação: Platão Filho
Trilha sonora: Cláudio Olivotto
Projeto Gráfico: Alonso Alvarez
Fotos: Gal Oppido
Acessória de imprensa: Nanete Alves
Produção executiva: Andréa Galasso

ANEXO C – Os prêmios do Teatro do Ornitorrinco.

Em três décadas foram trinta e sete prêmios nacionais e internacionais.

Ano: 1977

Peça: *Os mais fortes*, de August Strindberg

Molière: melhor atriz (Maria Alice Vergueiro).

MEC-SNT: melhor espetáculo.

Peça: *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill

Governador do Estado: melhor diretor (Cacá Rosset).

Ano: 1982

Peça: *Mahagonny songspiel*, de Bertolt Brecht

INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas): melhor espetáculo.

Governador do Estado: melhor espetáculo e melhor diretor (Cacá Rosset).

Ano: 1985

Peça: *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*, de Alfred Jarry.

Prêmio Internacional da Crítica do Festival de Manizales (Colômbia).

ACCT do México: melhor espetáculo estrangeiro.

Molière: melhor diretor (Cacá Rosset).

Mambembe: melhor diretor (Cacá Rosset) e melhor figurinista (Lina Bo Bardi).

APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte): melhor atriz (Rosi Campos), melhor diretor (Cacá Rosset) e melhor espetáculo.

APETESP (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo): melhor espetáculo, melhor atriz (Rosi Campos) e melhor diretor (Cacá Rosset).

INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas): melhor espetáculo.

Picadeiro: melhores do circo.

Governador do Estado: melhor espetáculo e melhor cenografia.

Prêmio 19 de Setembro outorgado pelo Presidente do México.

Prêmio Ollantay - CELCIT 1986 / Espanha.

Ano:1988

Peça: *Teledium*, de Albert Boadella

Prêmio CELCIT Colômbia: melhor espetáculo estrangeiro.

Ano: 1989

Peça: *O doente imaginário*, de Molière

INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas): melhor espetáculo.

APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte): melhor figurino (José de Anchieta).

Ano: 1991

Peça: *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, de Frederico Garcia Lorca

Associação de críticos teatrais de Miami: melhor espetáculo estrangeiro.

Ano: 1992

Peça: *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare

APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte): melhor ator coadjuvante (Ary França), melhor figurino (José de Anchieta), melhor produção teatral e divulgação do teatro brasileiro no exterior.

Mambembe: melhor figurino (José de Anchieta).

Peça: *Tudodeumavez*, (remontagem de *O belo indifferente*).

Prêmio Carbonell: melhor atriz (Maria Alice Vergueiro).

Ano: 1994

Peça: *A comédia dos erros*, de William Shakespeare

Molière, Shell, Mambembe e APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte): melhor ator (Eduardo Silva).

Mambembe: melhor figurino (José de Anchieta).

ANEXO D – Programas e materiais de peças encenadas pelo grupo Ornitorrinco.



Imagem 3. Programa da peça *Os mais fortes* (1977).



Imagem 4. Primeiro programa da peça *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill* (1977).



Imagem 5. Programa da peça *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill* (1978).



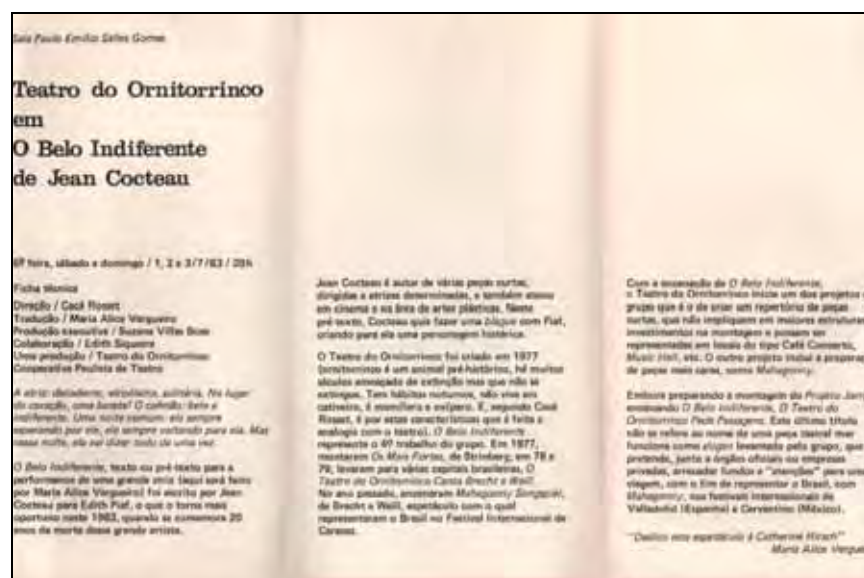
Imagem 6. Programa da peça *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, no Rio de Janeiro/ RJ.



Imagem 7. Programa da peça *Mahagonny songspiel* (1982).



Imagens 8 e 9. Parte externa e interna do primeiro programa da peça *Mahagonny songspiel* (1982).



Imagens 10 e 11. Parte externa e interna do programa da peça *O belo indiferente* (1983).



Imagem 12. Programa da peça *O belo indiferente* encenado no MASP (1984).

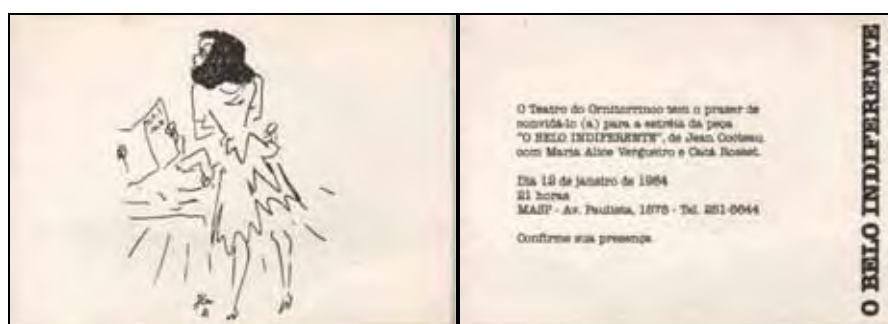


Imagem 13. Convite da peça *O belo indiferente* encenado no MASP (1984).



Imagem 14. Programa da peça *O belo indiferente* encenado no Teatro SENAC, Rio de Janeiro/RJ.

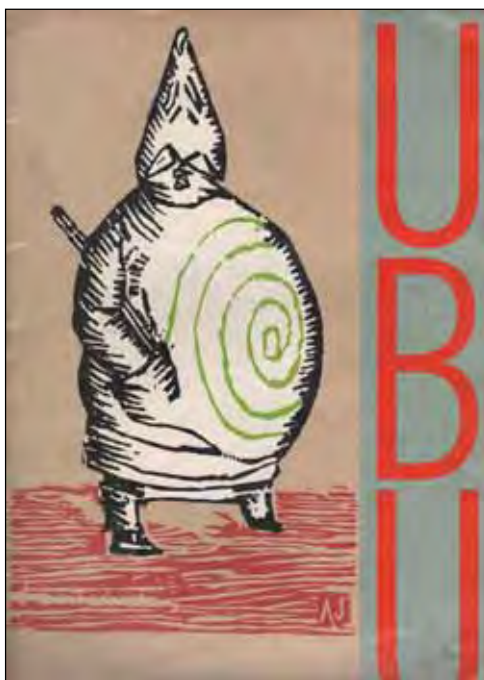


Imagem 15. Programa da peça *Ubu, folias físicas, pataphysicas e musicaes* (1985).



Imagem 16. Programa da peça *Ubu, folias físicas, pataphysica e musicaes* (1996).



Imagem 17. Convites da peça *Ubu, folias físicas, pataphysica e musicaes*.



Imagem 18. Programa da peça *Teledum* (1987).



Imagem 19. Programa da peça *A velha dama indigna* (1988).



Imagem 20. Programa da peça *O doente imaginário* (1989).



Imagem 21. Convite da peça *O doente imaginário* (1989).



Imagens 22 e 23. Parte externa e interna da programação cultural do Teatro Municipal de Santo André/ SP. Peça *O doente imaginário* (1990).



Imagens 24 e 25. Parte externa e interna do panfleto de divulgação das atividades realizadas pelo Teatro do Ornitórrinco na Oficina Cultural Três Rios, referente à peça *O doente imaginário*.



Imagem 26. Programa da peça *Sonhos de uma noite de verão* (1992).



Imagem 27. Convite para a festa de comemoração da 500ª apresentação da peça *Sonho de uma noite de verão* (1993).



Imagem 28. Programa da peça *A Comédia dos erros* (1994).



Imagem 29. Programa da peça *O avaro* (1998).



Imagem 30. Programa da peça *Scapino* (2000).



Imagem 31. Programa da peça *O marido vai à caça!* (2006).

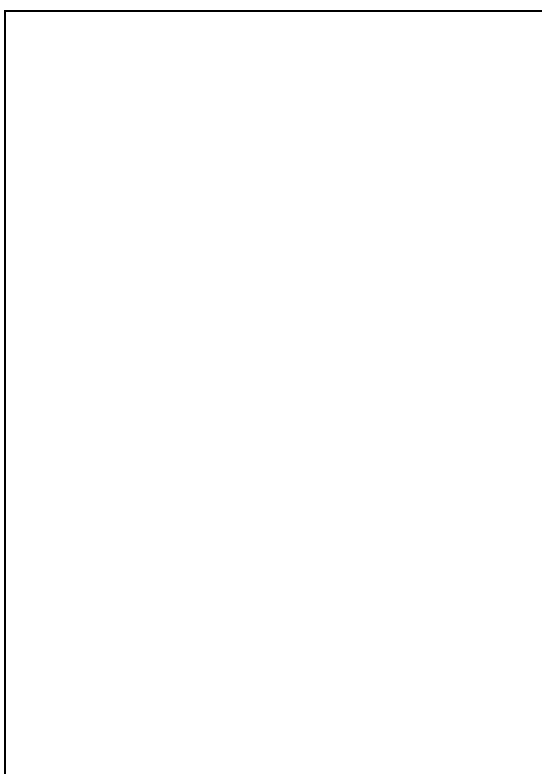


Imagem 32. Programa da peça *A megera domada* (2008).

Espetáculos realizados pelo Núcleo 2 do Teatro do Ornitorrinco

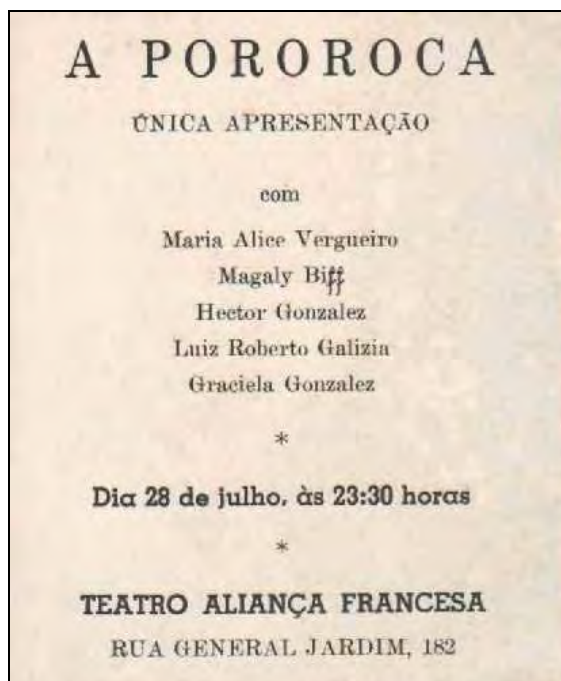


Imagem 33. Programa da peça *A pororoca* (1984).



Imagem 34. Programa do SESC que contém informações sobre a peça *Medéa* (1990).



Imagem 35. Programa da peça *Medéa* (1990).

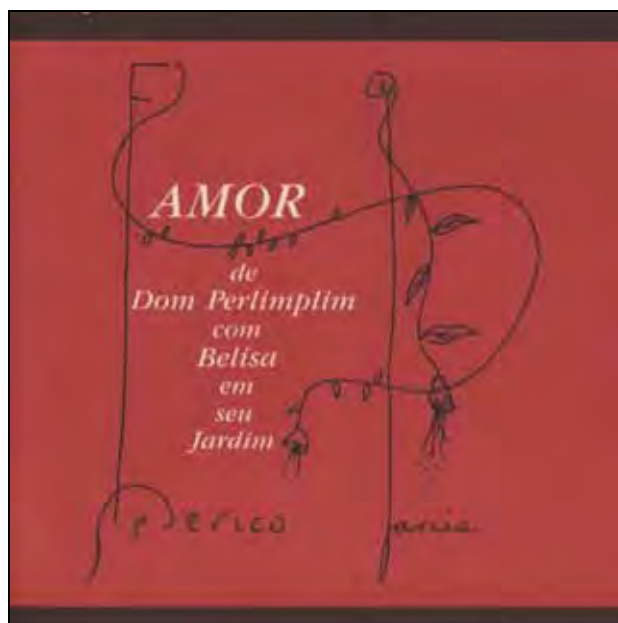


Imagem 36. Programa da peça *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim* (1992).

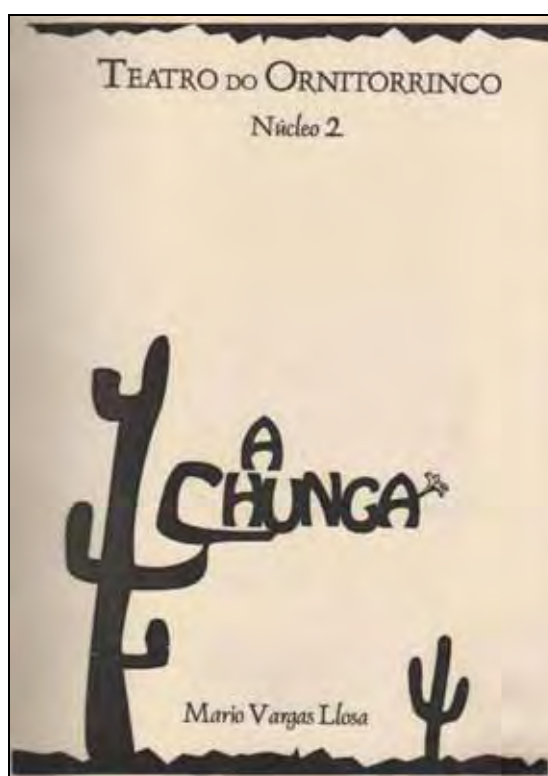


Imagem 37. Programa da peça *La Chunga* (1995).



Imagem 38. Programa da peça *Quíntuplos* (1996).

Espetáculos apresentados em turnês internacionais realizadas pelo Teatro do Ornitórrinco



Imagem 39. Participação no Festival Latino de Nova Iorque com a peça *Mahagonny* (1994).

PROGRAMACION MUESTRA OFICIAL	
-TEATRO LOS FUNDADORES	
8 p.m. y 9 p.m.	
Sábado 24	Viernes 30
TEATRO LIBRE DE BOGOTÁ (Colombia)	PANNA ACIDA (Italia)
Un murg en el jardín	Viola
Autor: Jorge Piñón	Autor: Creación colectiva
Director: Ricardo Camacho	Director: Marco Zannoni
Domingo 25	Sábado 31
TEATRO NACIONAL (Colombia)	RAJATABLA (Venezuela)
Bent (Desviado)	Belívar
Autor: Martín Sherman	Autor: Carlos Giménez
Director: Gustavo Londoño	Director: Carlos Giménez
Lunes 26	UNIVERSIDAD DE CALDAS
GRUPO OFICIAL DE ARTES ESCENICAS	8 p.m. y 9 p.m.
MINISTERIO DE LA CULTURA (Nicaragua)	Sábado 24
A golpes de corazón	NUEVO TEATRO LOS COMEDIANTES (Chile)
Autor: Creación colectiva	El huevo de Colón o Viaje de ensueño a América Latina
Director: Lucero Millán	Autor y Director: Gustavo Gac-Artigas
Martes 27	Domingo 25
ORGANIZACION TEATRAL DE LA	EL CORRALON (Argentina)
UNIVERSIDAD VERACRUZANA	Juana de América
Máscara contra Cabelera	Autor: Andrés Litarraga
Autor: Hugo Rasón	Director: Jaime Barbini
Director: Enrique Pineda	Lunes 26
Miércoles 28	UNIVERSIDAD DE PAMPLONA (Colombia)
DO ORNITORRINCO (Brasil)	El sista machos, abogado de las ánimas
Ubu!, Folies Physicas, Pataphysicas e Musicaes	Autor y Director: Guillermo Maldonado
Autor: Alfredo Jarry	Martes 27
Director: Cacá Rosset	TEATRO FRONTERIZO (España)
Jueves 29	Requie 6 de Proyas y de Actores
CONTIGO AMERICA (México)	Autor: Agustín de Rojas
Los que no usan smoking	Director: José Sánchez Sinisterra
Autor: Olan Francisco Guarnieri	
Director: Blas Bráido	

Imagem 40. Participação no VII Festival Internacional de Manizales com a peça *Ubu, folias phyficas, pataphysicas e musicaes* (1985).



Imagens 41 e 42. Participação no Encontro com o Brasil, na Alemanha, com a peça *Ubu, folias phyficas, pataphysicas e musicaes* (1988).



Imagem 43. Participação no Festival Internacional de Teatro de La laguna, com a peça *Ubu, folias phyficas, pataphisicas e musicaes* .



Imagem 44. Participação no Festival Internacional de Teatro de Cadiz, com a peça *Ubu, folias phyficas, pataphisicas e musicaes* .



Imagem 45. Participação no Festival Internacional de Teatro da Cidade do México, com a peça *O doente imaginário* (1989).



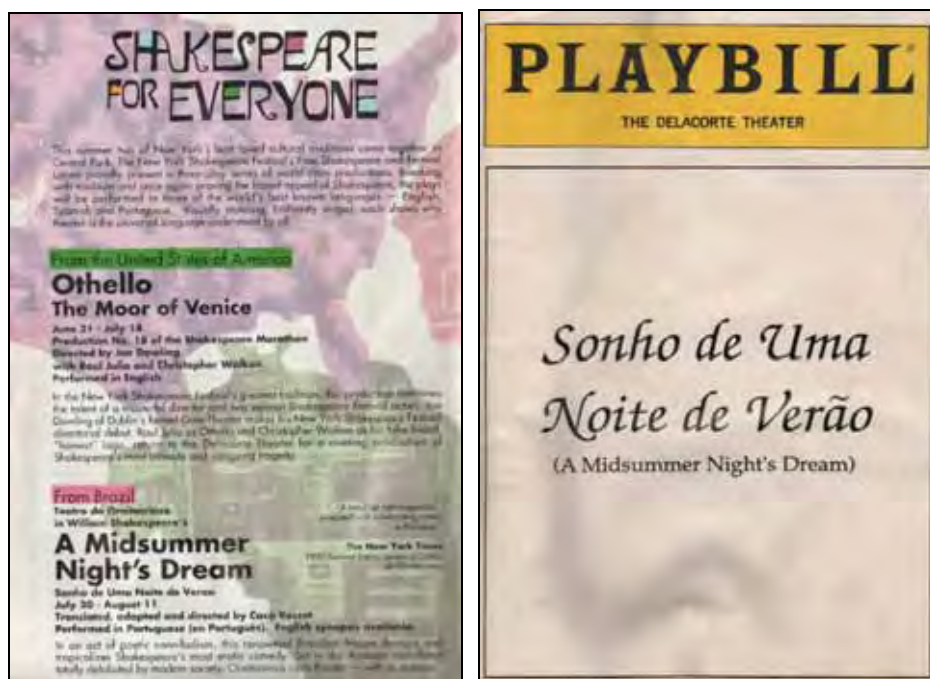
Imagem 46. Participação no Festival Internacional de Teatro de San Jose Por La Paz, com a peça *O doente imaginário* (1989).



Imagens 47 e 48. Participação no Festival Latino de Nova Iorque, com a peça *O doente imaginário* (1990).



Imagem 49. Participação no Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz, com a peça *O doente imaginário* (1990).



Imagens 50 e 51. Participação no New York Shakespeare Festival, com a peça *Sonho de uma noite de verão*.



Imagem 52. Apresentação da peça *A comédia dos erros* no Delacorte Theatre de New York, com o elenco norte-americano (1992).



Imagens 55 e 56. Participação no V Festival Iberoamericano de Teatro, com a peça *Amor de Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim* (1993).



Imagem 57. Participação no XVIII Festival Internacional de Teatro de Vitória-Gasteiz, com a peça *Amor de Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim* (1993).

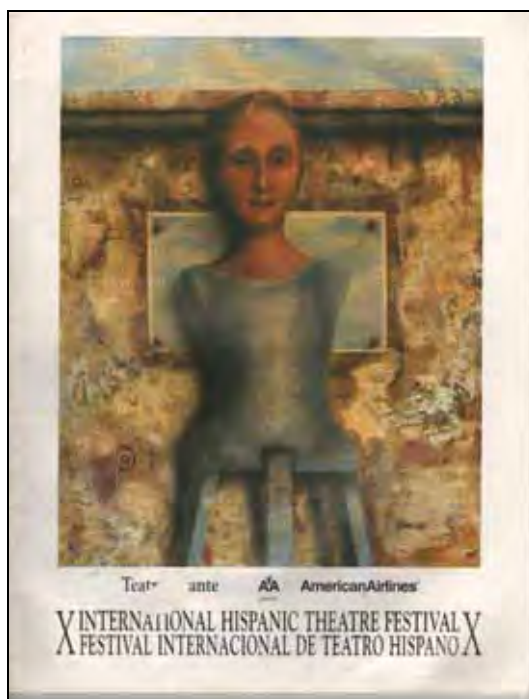


Imagem 58. Participação no X Festival Internacional de Teatro Hispano, com a peça *La Chunga* (1995).