UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Instituto de Artes – Campus de São Paulo

CARLOS ALBERGARIA DE CARVALHO SANTOS

O PROCESSO DA NOITE ARLEQUINAL DA COMPANHIA DO LATÃO

ou afetos literários de mistura com o porquê de se montar Mário de Andrade no tempo presente

São Paulo

2024

Carlos Albergaria de Carvalho Santos

O PROCESSO DA NOITE ARLEQUINAL DA COMPANHIA DO LATÃO

ou afetos literários de mistura com o porquê de se montar Mário de Andrade no tempo presente

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Arte-Teatro

Orientação da Profª. Drª. Lilian Freitas Vilela

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S237p Santos, Carlos Albergaria de Carvalho (Carlos Albergaria), 2000-
O processo da Noite Arlequinal da Companhia do Latão : ou afetos literários de mistura com o porquê de se montar Mário de Andrade no tempo presente / Carlos Albergaria de Carvalho Santos. -- São Paulo, 2024.
93 f. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Lilian Freitas Vilela.
Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Teatro. 2. Representação teatral. 3. Adaptações para teatro. 4. Teatro experimental. 5. Movimento (Encenação). 6. Companhia do Latão (Grupo teatral). 7. Andrade, Mário de, 1983-1945 - Losango caqui. I. Vilela, Lilian Freitas. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.02

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

CARLOS ALBERGARIA DE CARVALHO SANTOS

O PROCESSO DA NOITE ARLEQUINAL DA COMPANHIA DO LATÃO

ou afetos literários de mistura com o porquê de se montar Mário de Andrade no tempo presente

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para a obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Data da defesa:
04/12/2024

Banca examinadora:

_____

Profª. Drª. Lilian Freitas Vilela
UNESP – Instituto de Arte – Campus de Sâo Paulo

_____

Profª. Drª. Mariana França Soutto Mayor
USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

_____

Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo
UNESP – Universidade Estadual de São Paulo

RESUMO

Este estudo analisa as diversas frentes de trabalho mobilizadas para a realização do espetáculo *Noite Arlequinal* da Companhia do Latão, apresentado no dia 02 de outubro de 2023. Discute os caminhos experimentais de adaptação praticados pelo grupo em relação à obra de base da montagem, *Losango Cáqui, ou, Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, livro de poemas de Mário de Andrade. Descreve os procedimentos de ensaio da Companhia do Latão e analisa o espetáculo a partir de seus movimentos gestuais, coreográficos e verbais, com o intuito de investigar as relações entre aspectos subjetivos e objetivos da obra e da encenação. A pesquisa leva em consideração, além das filmagens e fotografias feitas à época de preparação da peça, da leitura crítica da obra modernista de referência e de bibliografia especializada em Mário de Andrade, a própria experiência do autor, que participou de todo o processo na condição de ator.

Palavras-chave: Companhia do Latão; Mário de Andrade; Losango Cáqui.

ABSTRACT

This research analyzes the multiple working fronts mobilized towards the realization of the spectacle *Noites Arlequinais* by the theater group *Companhia do Latão*, presented on October 02, 2023. It discusses the experimental paths of adaptation practiced by the group in relation to the base work of the montage, *Losango Cáqui,* or, *Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão,* a book of poems by Mário de Andrade. It describes the rehearsal procedures of Companhia do Latão and analyzes the show based on its gestural, choreographic and verbal movements, with the aim of investigating the relationships between subjective and objective aspects of the work and the staging. The research takes into account, in addition to the filming and photographs taken at the time of preparing the play, the critical reading of the reference modernist work and specialized bibliography on Mário de Andrade, the author's own experience, who participated in the entire process as an actor.

Keywords: Companhia do Latão; Mário de Andrade; Losango Cáqui.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – *Colona Sentada*, Portinari 9
Fotografia 1 – Registro de ensaio n° 1 31
Fotografia 2 – Registro de ensaio n° 2 33
Fotografia 3 - Registro de ensaio n° 3 38
Fotografia 4 - Registro de peça n° 1 48
Fotografia 5 - Registro de peça n° 2 51
Fotografia 6 - Registro de peça n° 3 53
Fotografia 7 - Registro de peça n° 4 55
Fotografia 8 - Registro de peça n° 5 57
Fotografia 9 - Registro de peça n° 6 59
Fotografia 10 - Registro de peça n° 7 61
Fotografia 11 - Registro de peça n° 8 63
Fotografia 12 – Registro de peça n° 9 64
Fotografia 13 – Registro de peça n° 10 65
Fotografia 14 – Registro de peça nº 11 67
Fotografia 15 – Registro de peça nº 12 68
Fotografia 16 – Registro de peça nº 13 69
Fotografia 17 – Registro de peça nº 14 70
Fotografia 18 – Registro de peça nº 15 72
Fotografia 19 – Registro de peça nº 16 74
Fotografia 20 – Registro de peça nº 17 75
Fotografia 21 – Registro de peça nº 18 76
Fotografia 22 – Registro de peça nº 19 77
Fotografia 23 – Registro de peça nº 20 79
Fotografia 24 – Registro de peça nº 21 81
Fotografia 25 – Registro de peça nº 22 83
Fotografia 26 – Registro de peça nº 23 84
Fotografia 27 – Registro de peça nº 24 86
Fotografia 28 – Registro de peça nº 25 87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 8

1.1 Noite Arlequinal..... 8

1.2 Apontamentos para uma cena futura..... 10

1.3 As Noites de Mário na Biblioteca..... 12

2 O MATERIAL LITERÁRIO LOSANGO CÁQUI E OS CAMINHOS DA ADAPTAÇÃO..... 15

2.1 O livro..... 15

2.2 Forma da adaptação..... 16

2.3 Recusa da adaptação literária..... 17

2.4 Hipóteses dramático-épicas..... 20

3 OS ENSAIOS DA COMPANHIA DO LATÃO.....26

3.1 A ideia inicial..... 26

3.2 Organização de um processo breve..... 27

3.3 Duas fases..... 28

3.4 Registro detalhado da primeira fase..... 29

3.5 Segunda fase de marcações e encenação..... 44

4 ANÁLISE DESCRITIVA DO ESPETÁCULO..... 47

5 CONCLUSÃO.....88

REFERÊNCIAS.....91

1 INTRODUÇÃO

1.1 Noite Arlequinal

Noite Arlequinal é um espetáculo da Companhia do Latão do qual eu tomei parte como ator. Foi ensaiado durante várias semanas no segundo semestre de 2023 para uma única apresentação. Meu vínculo com a Companhia antecede o profissional, pelo fato de eu ser filho da atriz Helena Albergaria e do diretor Sérgio de Carvalho. Comecei a trabalhar com o grupo em 2019 e desde então tomei parte em diversos espetáculos, leituras, e outras atividades da Companhia. Escolhi essa montagem como objeto de estudo por razões afetivas e estéticas que serão expostas ao longo do trabalho.

O projeto *Noites de Mário*, do qual o espetáculo *Noite Arlequinal* faz parte, nasceu de um interesse antigo da Companhia do Latão sobre a obra de Mário de Andrade. Ao longo dos anos foram muitas as realizações com base em materiais literários do poeta modernista. A mais antiga delas se deu no campo da teoria: foi a tese de doutorado do diretor do grupo Sérgio de Carvalho, de 2003, intitulada *O Drama impossível*, que contém um estudo sobre a ópera *Café* de Mário de Andrade, talvez o maior dos projetos teatrais de Mário de Andrade.

Café é um libreto de ópera coletivista e politizada esboçado ao longo dos anos 1930, e finalizado em dezembro de 1942. O libreto trata da possibilidade de uma revolução proletária provocada pela crise capitalista que paralisa a produção da maior mercadoria de exportação do país na época. *O Drama Impossível*, estudo de Sérgio de Carvalho que inclui um estudo sobre essa ópera, foi publicado em livro pelas Edições Sesc somente 20 anos depois de sua primeira redação.[1]

Essa pesquisa acadêmica antiga do dramaturgo se misturava, já àquele tempo, à cena da Companhia do Latão. Em 2002, o grupo realizou três experimentos breves no espaço da exposição *Arte e sociedade, uma relação polêmica quê?*, com obras de pintores e escultores politizados, produzidas entre 1930 a 1970. Um deles foi a leitura encenada de trechos do libreto *Café*[2]. Uma cena foi apresentada em frente

---

[1] CARVALHO, Sérgio. **O drama impossível:** o teatro modernista de António de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2023.

[2] O grupo apresentou também na ocasião fragmentos da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, que inspiraria outras versões no futuro, e da obra *Por que resisti à prisão*, de Carlos

ao quadro “Colona Sentada”, de Cândido Portinari. A escolha não foi casual. O quadro inspirava a concepção cênica de Mário de Andrade, apresentada no poema.

Quadro 1 – Colona Sentada



Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros-USP: Cândido Portinari, 1935

Nos anos seguintes o Latão volta a trabalhar com fragmentos da mesma ópera. Em 2009, o grupo realizou o filme *Ensaio sobre a Crise*, a convite da TV Brasil, em que *Café* foi discutido e encenado com militantes da Brigada de Audiovisual do MST e da Via Campesina, além de membros da Comissão Pastoral da Terra, da Comuna Urbana Dom Helder Câmara e do Movimento dos Atingidos por Barragens. O documentário-ficcional foi exibido no fim daquele ano.

Em outra frente, o Latão realizou também um um experimento audiovisual a partir do conto “Primeiro de Maio”, escrito por Mário de Andrade entre 1934 e 1942, e publicado postumamente no livro *Contos Novos (1947)*. Ele narra a jornada de um carregador de malas da estação da luz que se esforça para celebrar o dia do trabalho em tempos de ditadura, sendo ridicularizado por seus colegas do trabalho precarizado, e presenciando a mobilização popular, seguida de repressão truculenta da polícia, em frente ao Palácio das Indústrias.

O carregador, nomeado 35, voltou à cena do Latão anos depois, em 2018, interpretado por Carlos Escher, no saudoso Estúdio do Latão na rua Harmonia 931, quando a Companhia do Latão encenou o café-concerto *Estação da Luz*. Era um

Marighella. A exposição ocorreu no Itaú Cultural em abril de 2003, com curadoria de Aracy Amaral. 2003.

espetáculo musical no qual a história de 35 é vista do ângulo de um Cabaret, e garçons, vendedores de cigarro e público fazem parte da cena. Eu participei desse espetáculo como um dos garçons, quando o espetáculo foi encenado em dezembro de 2019, nos últimos meses de existência do Estúdio.

O grupo apresentou ainda um breve experimento teatral baseado no conto “Balança Trombeta e Battleship ou a descoberta da alma”, um belíssimo conto incompleto de Mário sobre o encontro de um *pickpocket* inglês, e duas adolescentes brasileiras marginalizadas, que vivem num aterro próximo a um rio. E a companhia participou ainda da maior das realizações de Sérgio de Carvalho nessa trajetória foi a concepção e direção da ópera *Café*, apresentada no teatro municipal em Maio de 2022. Na estreia histórica, as equipes do Coral Paulistano, do Balé da Cidade de São Paulo e da Orquestra Sinfônica Municipal atuaram ao lado de artistas de circo e da canção popular. Grande parte da Companhia do Latão e de seus colaboradores se envolveu no projeto. Ao lado do diretor Sérgio de Carvalho, a pesquisadora Maria Livia Goes fez a co-direção, a atriz Helena Albergaria a preparação do elenco, a iluminação foi desenhada por Melissa Guimarães, e os cenários e figurinos por Cássio Brasil, Marcius Galan e Fábio Namatame, todos colaboradores do grupo. Eu mesmo participei do espetáculo, integrando o coro de convidados do Movimento dos trabalhadores rurais Sem Terra, MST, que interrompeu a ópera, no seu ato final. Nessa entrada, o coro surgia em meio à plateia, entoando motes utilizados pelo movimento em contexto de manifestações e batendo no chão do teatro com foices, arados e outros instrumentos de trabalho rural, criando um batuque que passava a ser acompanhado pela orquestra sinfônica. De acordo com o diretor, esse foi um dos grandes momentos da encenação, e talvez, sua parte mais autoral.

1.2 Apontamentos para uma cena futura

No final do ano de 2022, um novo estudo realizado por Sérgio de Carvalho gerou interesse por textos até então desconhecidos pela Companhia e jamais encenados no Brasil. Ao realizar a pesquisa para o ensaio “Mário de Andrade e o Teatro: apontamentos para uma cena futura”, o dramaturgo tomou contato com materiais que permitiam uma visão mais ampla da teatralidade de Mário de Andrade.

O ensaio foi escrito como uma encomenda para integrar o livro Ideias *e formas virais: o modernismo de 1922 em artes cênicas, música e cinema*, organizado por

Álvaro Machado[3]. Ao longo de 40 páginas, o autor levanta a hipótese que a teatralidade não é apenas um desvio da obra lírica e narrativa de Mário de Andrade. Ela constitui como que uma atitude fundamental que atravessa o conjunto de seus escritos:

> *A teatralidade foi para ele uma espécie de atitude de metamorfose, algo que se encontra na dança, no coro cantado, no cortejo, na pantomima, no circo, no Music-Hall, no boi, na congada, entre tantos outros modos de interação por meio da cena. Desse ângulo era uma possibilidade de encontro entre ação individual e a coletiva, o anseio de rítmicas e gestos socializantes*.[4]

O estudo entende assim que o teatro é uma espécie de movimento socializante do escritor quando procura ele procurou a esfera pública, um gesto de uma obra poética que se politizou pouco a pouco. Por essa perspectiva, o teatro seria uma "arte do inacabado" que se abre ao circunstancial e que cria gestos para que essa poesia dialogue com o mundo. Toda vez que o poeta reflete sobre a dimensão social de sua poesia, ele parece se enxergar como um ator. Não por acaso as primeiras imagens poéticas de Mário de Andrade na fase modernista são as de uma *figura arlequinal.*

O *arlequim* é a personagem do empregado esperto na *Commedia dell´Arte*, a primeira forma de teatro comercial e popular da modernidade[5]. E nesse sentido Mário de Andrade se enxerga como uma espécie de ator ambulante. Ele reconhece que a alegria cômica do arlequim contém também a contraface trágica do artista no mundo da mercadoria.

O estudo de Sérgio de Carvalho mostra que essa figura do arlequim, ou do chamado cabotino (conforme a expressão do ator ambulante lembrada por Anatol Rosenfeld) é constitutiva da poética de Mário de Andrade. Em todas as fases de sua aproximação ao teatro, é possível ver algo dessa dialética entre o Arlequim e a outro aspecto importante na visão teatral de Mário de Andrade segundo o autor, a Tragédia.

O trágico é outra das categorias centrais do pensamento estético de Mário de Andrade. Sua poética modernista dialoga com a tragédia de muitos modos, em chave de paródia, como tema quando se trata de enxergar as fatalidades do mundo, ou como orientação para uma cena da cidade e do país. Ao mesmo tempo arlequinal e trágico,

---

[3] CARVALHO, Sérgio de. Mário de Andrade e o teatro: apontamentos para uma cena futura. *In:* MACHADO, Álvaro (org.) **Ideias e formas virais.** 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2023, pp. 38-81.

[4] Idem, p. 39.

[5] Ver a este respeito: TESSARI, Roberto. Teatro no Renascimento Italiano. *In:* CARVALHO, Sérgio (org.) **O Teatro e a Cidade.** 1. ed. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004, pp. 69-96.

o teatro de Mário de Andrade aconteceu de muitas formas, como mostra o estudo. Pode-se dizer que as *Noites de Mário*, da Companhia do Latão, foram a realização prática, a verificação experimental e concreta de tudo aquilo que é sugerido pelo ensaio publicado no livro *Ideias e Formas Virais*.

1.3 As Noites de Mário na Biblioteca

A ocasião de realizar as *Noites de Mário* foi propiciada pela homenagem ao aniversário de 130 anos do autor modernista organizada pela Biblioteca Mário de Andrade. A Companhia do Latão faria uma ocupação artística durante o mês de outubro de 2023, apresentando-se nas cinco segundas-feiras do mês.[6]

A proposta da biblioteca era de que fosse preparada uma única leitura cênica, a ser reapresentada nas demais sessões. Sérgio fez uma contraproposta que foi encampada pela equipe: realizar cinco espetáculos diferentes, cada um com enfoque em uma vertente da teatralidade presente na obra do modernista. Assim nasceu o projeto *Noites de Mário*, dando sequência a essa pesquisa teatral de combinação de várias linguagens artísticas.

Os nomes atribuídos a cada espetáculo do ciclo foram: “Noite Arlequinal”, “Noite Melodramática”, “Noite de Circo”, “Noite do Povo” e “Noite de Ópera”. Os programas de cada noite foram os seguintes:

NOITE ARLEQUINAL estreou em 02 de outubro de 2023. Baseou-se na obra *Losango Cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*. Atuação de Ademir de Almeida, Beatriz Bittencourt, Carlos Albergaria, Carlos Escher, Érika Rocha, Gabriel Stippe, Helena Albergaria, Ney Piacentini, Rubens Alexandre. Música e composições de Lincoln Antonio.

NOITE MELODRAMÁTICA estreou em 09 de outubro. A primeira parte era baseada no oratório profano “As Enfibraturas do Ipiranga”, do livro *Pauliceia Desvairada*. Para representar o embate ideológico-poético-musical, alguns músicos de origens diferentes acompanhavam os atores, num duelo de timbres. A rabeca popular de Bruno Menegatti ficava posicionada do lado dos modernistas, enquanto os contrabaixos de Sanderson Cortez e Vinicius Frate, músicos da Sinfônica do Theatro Municipal, estavam ao lado dos artistas convencionais. Durante a peleja, havia

[6] Uma das sessões acabou ocorrendo num domingo.

interseções e sobreposições sonoras. A personagem Minha Loucura era feita pela cantora Luísa Mello. Essa formação musical acompanhou a Companhia do Latão nas outras peças que encerraram a noite, *Eva* e *Moral Quotidiana*, publicadas como contos do livro *Primeiro Andar*. São textos teatrais curtos. O espetáculo contou, assim, com atuações de Ademir de Almeida, Beatriz Bittencourt, Carlos Albergaria, Érika Rocha, Helena Albergaria, João Filho, Luli Mello, Ney Piacentini e Rubens Alexandre. Música e composições de Bruno Menegatti, Sanderson Cortez e Vinicius Frate.

NOITE DE CIRCO estreou no dia 15 de outubro, dia de aniversário do autor. Foi a única montagem que se aproveitou de trabalhos anteriores da Companhia do Latão. Mantivemos a estrutura geral de *Estação da Luz*, ampliada com outras atrações e ambientada num circo. Ao invés de garçons e gerentes, o espaço da biblioteca era tomado por palhaços e vendedores de maçãs e algodão doce. Como prólogo, apresentamos o desconhecido *Monólogo do Elefante do Circo Sarrasani*, artigo de jornal em que Mário de Andrade descreve os escritores modernistas como animais adestrados, que não sabem se já perderam sua selvageria, seu instinto poético mais profundo. As atuações foram de Ademir de Almeida, Beatriz Bittencourt, Carlos Albergaria, Carlos Escher, Érika Rocha, Gabriel Stippe, Helena Albergaria, Luísa Gouvêa, Luli Mello, Ney Piacentini e Rubens Alexandre. Música em cena de Fagundes Emanuel. Música e composições de Lincoln Antonio.

NOITE DO POVO estreou em 22 de outubro. Baseou-se nos textos sobre o cantador popular Chico Antônio, genial compositor de cocos que deslumbrou Mário de Andrade, tendo como centro o encontro ocorrido no Rio Grande do Norte, em 1928, e relatado em *O Turista Aprendiz*. Como intérprete maior foi convidado Mestre Nico, percussionista e cantor, artista do Maracatu de Pernambuco, que toca no grupo de Siba. Ele fez os dois papeis centrais e dialogava com o coro da Companhia do Latão. A equipe de cena foi assim composta: atuação e canto de Mestre Nico. Ao lado dele, o coro composto por Ademir de Almeida, Beatriz Bittencourt, Carlos Albergaria, Érika Rocha, Helena Albergaria, João Filho, Rubens Alexandre. Música de Lincoln Antonio e Bruno Menegatti a partir das composições de Chico Antônio.

NOITE DE ÓPERA, o último espetáculo da série, estreou em 30 de outubro. A atração maior da noite foi a leitura-cênica do poema *A Meditação sobre o Tietê*, feito pela cantora Juçara Marçal e pela atriz Helena Albergaria. Elas contaram com o acompanhamento da trilha gravada por Cadu Tenório. O poema de Mário de Andrade contém vozes divergentes, dissonantes, enunciadas a interlocutores vários, entre os

quais o próprio poeta que se confunde com o Rio. É uma obra-prima. O título *Noite de Ópera* foi utilizado porque Juçara Marçal encerrou a noite com um trecho da ópera Café. Ela cantou o solo da Mãe, da ópera, ao lado do pianista Felipe Ionescu Botelho, e dos atores do Latão que recuperaram um trecho da cena da Câmara Balé. Assim, na atuação e no canto estavam Juçara Marçal e Helena Albergaria. As participações foram de Gabriel Stippe e minha, como deputados. As composições especialmente feitas para o espetáculo foram, como já dito, de Cadu Tenório, na primeira parte, e de Felipe Senna, na segunda.

Na equipe geral de criação das *Noites de Mário* estavam ainda: na direção, concepção e roteirização: Sérgio de Carvalho; na pesquisa, assistência de direção e iluminação: Maria Lívia Goes; na iluminação: Silviane Ticher; na assistência de pesquisa: Ana Hirszman; nos figurinos e cenografia: Cássio Brasil; na assistência figurinos e cenografia: Octávio Zazzera. A produção foi de Pedro de Freitas e Adolfo Barreto da Périplo.

Eu atuei no elenco todas as noites. Escolhi como objeto de estudo deste Trabalho de Conclusão de Curso a primeira delas, a *Noite Arlequinal*, por razões pessoais e afetivas, que serão indicadas adiante.

2 O MATERIAL LITERÁRIO *LOSANGO CÁQUI* E OS CAMINHOS DA ADAPTAÇÃO

2.1 O livro

O livro *Losango Cáqui ou Afetos Militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* - material utilizado na *Noite Arlequinal* da Companhia do Latão - foi escrito em 1922 e publicado em 1926. Foi dedicado à pintora Anita Malfatti.[7] Contém 45 poemas numerados.

O livro foi escrito por Mário de Andrade quando era uma figura célebre, meses depois da Semana de Arte Moderna, quando foi convocado, como reservista, para um mês de exercícios militares, por ocasião dos preparativos de um desfile militar no centenário da independência do Brasil.

Era um momento crítico das relações entre poder republicano, elites econômicas e forças armadas. Em 5 de julho de 1922, um grupo de oficiais, pertencentes ao movimento que mais tarde ficou conhecido como Tenentismo, tomou armas e deixou o Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro, capital federal, marchando na tentativa de manifestar sua oposição ao presidente Artur Bernardes. Ainda que não seja um tema direto dos escritos, os versos de *Losango Cáqui* contêm algo desse ambiente de militarização das forças políticas e da frágil vida republicana no Brasil, em meio a um quadro mundial de expectativas revolucionárias.

O título da obra sugere uma teatralidade que acompanhava a obra do poeta naqueles primeiros anos modernistas. Refere-se ao figurino do *Arlequim* da *Commedia dell'Arte*, tradicionalmente composta de retalhos em forma de losango, e à cor da vestimenta militar, tradicionalmente cáqui.

No mais famoso livro da primeira fase modernista, *Pauliceia Desvairada (1922),* no poema denominado "O trovador", Mário se refere ao seu *"coração arlequinal"*. O losango recorrente nas capas de seus livros pode ser considerado uma imagem desse coração de trovador sintonizado com seu tempo e sua cidade.[8]

---

[7] Em 1924, o poeta enviou à pintora uma carta com alguns alguns dos poemas do livro, dando títulos que não constavam na versão publicada em 1926, em que os quarenta e cinco poemas foram apenas numerados.

[8] No artigo "Mário de Andrade e o teatro: apontamentos para uma cena futura", Sérgio de Carvalho comenta a imagem do arlequim nesse livro: "A atitude gestual, nos termos de brecht, irrompe, assim,em toda parte do primeiro livro modernista de Mário de Andrade e será, depois, constitutiva de seu ideal artístico. Não é preciso sublinhar o quanto o arlequim é mais do que um refrão no livro.

Transcrevo o primeiro parágrafo da advertência do escritor, endereçada gestualmente aos leitores de seu livro *Losango Cáqui*. Nele se explicita o caráter biográfico da obra, que ele trata como poesia de "circunstância", àquela em que falta um sentido primeiro de universalidade, segundo opinião do poeta:

> Me resolvo a publicar este livro assim como foi composto em 1922. É um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem. Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem título deste livro.[9]

Na abertura da *Noite Arlequinal*, esse trecho foi lido por Sérgio de Carvalho no palco da Biblioteca Mário de Andrade, como prólogo da apresentação.

2.2 Forma da adaptação

É muito comum que a transposição de um material literário para o teatro seja feita com base na teoria dos gêneros: deste ponto de vista discutível, o espetáculo teatral seria uma forma de arte ligada sempre ao gênero *Dramático*, e o esforço do adaptador é entendido como uma modificação das formas dos outros gêneros, a Lírica e a Épica no sentido de uma aproximação a parâmetros ideais do drama.

A grande síntese feita por Anatol Rosenfeld sobre os gêneros literários permite que se compreenda o sentido dessas relações.[10]

De modo sintético, a *Lírica* é a tradição poética ligada à expressão. Seu propósito é a exteriorização dos "estados de alma" por meio de uma forma verbal em que o sujeito e o objeto da enunciação se confundem, não havendo distância entre o eu e o mundo. Seu tempo é o presente eterno.

Arlequinal é São Paulo, cidade em traje cinza e ouro. Arlequinais são os convites dos milionários, feitos em inglês, para os passos da tarantella. Arlequinal é o céu ouro-rosa-verde, é a imprevisibilidade climática, a bruma cotidiana. O poeta veste a roupa colorida da commedia porque é um semelhante da cidade que o comove, um cabotino, aspecto tão bem discutido por Anatol Rosenfeld, esse ator errante da tradição da era burguesa, aquele que lança mão do exibicionismo canastrão, quando é preciso, para chamar a atenção de seu público." Ver CARVALHO, Sérgio de. Mário de Andrade e o teatro p. 41.

[9] ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. Edição de texto apurada, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 1, p.133.

[10] ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

A *Épica* é uma tradição literária ligada à narração. Seu intuito é a apresentação distanciada de um mundo objetivo, de um acontecimento, havendo, portanto, uma diferença perceptível entre o sujeito e o objeto da enunciação. Essa diferença se dá no fato constitutivo de que o caso narrado sempre já ocorreu, mesmo quando o tempo verbal do relato procure disfarçar isso. É sempre o evento de um *outro,* ocorrido no passado o referido pela narração, sendo a terceira pessoa a tendência verbal dominante do gênero.

A *Dramática*, nos termos da teoria dos gêneros, procura mostrar relações entre personagens enquanto acontecem, sendo que as próprias figuram enunciam e constituem o mundo ao qual pertencem. A fala dramática é sempre interpelativa. O pronome do Drama é o tu, ou você, na medida em que a enunciação se conecta a uma ação. O mundo absoluto da dramática ideal é, portanto, aquele em que as falas dos agentes se orientam para um futuro.

O próprio Anatol Rosenfeld reconhece que é preciso reconhecer as situações em que essas concepções assumem sentido adjetivo ou substantivo, algo que ocorre, como ele mostra ao longo do livro, na maioria das vezes. Uma forma poética lírica (como o coro da tragédia grega) pode ter efeito épico ao interromper o fluxo dramático da peça, ao indicar a construção narrativa. Existe, assim, uma Lírica Épica, como existe uma Épica Dramática, uma entre tantas outras possibilidades de relações a partir dessa visão idealizada das formas poéticas. Rosenfeld recomenda, inclusive, que não se constituam valores em nome da expectativa de pureza de gêneros. Os gêneros são ideais discutíveis e formados ao longo do tempo, e correspondem a seu processo histórico. Daí a opção do autor em pensar essas relações a partir da noção dos *traços estilísticos* presentes numa obra, para que se vejam os usos artísticos variados da tradição. Foi este o caminho formal que procuramos na nossa encenação.

2.3 Recusa da adaptação literária

Desde que *Losango Cáqui* - um livro de material fundamentalmente lírico - foi escolhido para a encenação da Companhia do Latão, o dramaturgo Sérgio de Carvalho sabia que não se tratava aqui de realizar uma “adaptação” baseada na teoria dos gêneros.

O mais comum, quando isso ocorre, é que se julgue importante converter de antemão o material lírico em dramático, para daí se iniciar a montagem teatral. Diante

desse propósito, muitas pessoas criam sobre o texto original personagens novas, convertem as vozes e falas expressivas em diálogos, à procura de qualquer chance de orientar o tempo da peça para um futuro em que indivíduos dramáticos se relacionem e atinjam um clímax do problema antes do desenlace.

A opção da Companhia do Latão foi num sentido oposto. Qualquer possível adaptação teria que ocorrer a partir da tensão entre a cena e o texto original. O material de Mário de Andrade seria preservado quase na íntegra, do modo como foi escrito. Não houve, assim, nenhuma dramatização anterior do livro lírico, nem qualquer criação de diálogos intersubjetivos.

Por outro lado, havia, segundo pudemos perceber no primeiro ensaio, um caminho teatral sugerido pelos próprios poemas de Mário de Andrade, que jamais se confinam nos limites convencionais da Lírica, mesmo se pensarmos numa lírica modernista. *Losango Cáqui* foi escrito justamente nos desvios, contra uma tradição. Há no livro um poema inteiramente dialógico, que pode ser considerado uma cena dramática. E quase todos os escritos contém observações narrativas. Muitas vozes soltas de tipo interpelativo sugerem ainda personagens e relações dramáticas. É como se tudo fosse da ordem dos *traços estilísticos* - combinados ou em luta.

Segundo a hipótese inicial de trabalho, que nos foi apresentada, Mário de Andrade procurou criar ali uma "dramaticidade épica" com os materiais de sua *poesia de circunstância*. E o trabalho teatralizante se daria a partir desse movimento sugerido pelo texto. Um estudo sobre o livro, com a qual pude ter contato durante esta pesquisa, sugere também que os apontamentos líricos de Mário de Andrade em *Losango Cáqui* se dão no campo do confronto de gêneros:

> Em que consistiriam essas "anotações líricas" de que fala o poeta, tendo por pressuposto esse confronto de gêneros – desde poemas até pequenos diálogos, narrativas e fragmentos de crônicas – nesses quarenta e cinco "quadros-cenas" de *Losango Cáqui*, à semelhança de um mosaico da cidade de São Paulo, pelo qual o eu lírico transita, sensível à complexidade das ruas, em trajetos por meio do bonde ou durante as marchas do soldado-poeta "fardado de losango cáqui"? [11]

[11] VILLELA, Camilla Wootton. **O lirismo e as anotações líricas em Losango cáqui, de Mário de Andrade.** Orientadora: Maria Rosa Duarte de Oliveira. 2016. 94 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 11.

Há, assim, muitas combinações de formas na obra. E essa instabilidade tem a ver com um sentimento geral de sua poesia. Mário de Andrade era obcecado pela ideia de que sua obra artística era transitória. Sentia isso como uma realidade que nem o entristecia nem o orgulhava. Sabia que muito de sua poesia deveria ser considerada "poesia de circunstância" escrita ao sabor do momento por uma necessidade de vida, ou da política. Como artista apaixonado pela grande arte, ele, por outro lado, sonhava, como escreveu na concepção melodramática do *Café*, com uma poesia mais universal, que não fosse tão presa ao momento histórico.

Essa avaliação que aparece no estudo de Sérgio de Carvalho encontra expressão plena em *Losango Cáqui*, que não foi escrito como teatro, mas contém forte teatralidade.

Outro ponto que nos foi apresentado como caminho para essa *adaptação pelo trabalho da cena* foi o da coreografia. A melhor crítica de Mário de Andrade já havia observado isso, como nos apontou o diretor a partir de seu ensaio em livro. Foi o sociólogo Roger Bastide quem observou que na poesia de Mário "tudo acaba em dança", segundo uma visão dionisíaca, ao mesmo tempo festiva e trágica, da vida. Esse verso sobre a dissolução coreográfica é também do livro *Losango Cáqui*. Aparece no poema sobre o cabo Machado, aquele que "anda maxixe". Ao ver um soldado marchar como quem dança, o poeta conecta a vida popular brasileira, os mecanismos da república moderna, e as coreografias da tragédia antiga.

Alguma modalidade coreográfica deveria estar, assim, estaria no centro da forma cênica. E ela deveria conter algo desse sentimento de incompletude, também em seus aspectos trágicos. A atenção de Mário de Andrade aos sinais da tragédia - aspecto que tanto interessa ao dramaturgo Sérgio de Carvalho - deveria ser procurada por nós, sobretudo onde parece não se manifestar. Um exemplo é que a tragicidade pode aparecer nos poemas não só como efeito de uma atitude arlequinal, mas também em outras formas teatrais, como a do Cabaré.

O famoso poema "Rondó do tempo presente" se inicia assim:

Noite de music-hall...
Não, faz sol. É meio-dia.
Hora das fábricas estufadas digerindo.
A rua elástica estica-se tal qual clown desengonçado
Farfalhando neblinas irônicas paulistas.
O Sol nem se reconhece mais de empoado
Ver padeiro que a gente encontra manhãzinha
Quando das farras vai na padaria comer pão.

Noite de music-hall…

Esses versos bonitos, que já tinham sido utilizados pela própria Companhia do Latão na abertura de *Estação da Luz*, procuram criar uma imagem em que a cidade moderna se confunde com seus espetáculos cotidianos. E em seguida o poeta afirma: "*prefiro mil vezes saudar os curumins! Os meninos prodígios caminham século 20 sem esbarrão na confusão da multidão (…) Século Broadway de Gigolôs, Boxistas e Pansexualidade! Que palcos imprevistos!*"

Todas as *Noites de Mário* foram organizadas procurando transmitir esse sentimento que corresponde a coreografias ao mesmo tempo modernistas e trágicas, dionisíacas e autocríticas. A forma do espetáculo não viria de uma adaptação dramática, e sim dessas dinâmicas corais, que deveriam produzir seus próprios desvios.

2.4 Hipóteses dramático-épicas

Uma hipótese de análise do livro *Losango Cáqui* foi assim apresentada à equipe da Companhia do Latão para que pudéssemos procurar e produzir nossos próprios *traços estilísticos.* Não havia, portanto, nenhum roteiro prévio. Ainda assim, a leitura do diretor sobre o livro procurava indicar caminhos concretos para as improvisações, que vinham de versos do próprio Mário de Andrade.

O poema XLIII, por exemplo, resume a intenção do conjunto:

Afinal,
Este mês de exercícios militares:
Losango cáqui em minha vida.
…arlequinal…

Adotando a hipótese da poesia de circunstância, de que se trata de um livro efetivamente biográfico, nosso trabalho seria destacar as figuras e movimentos que mais pudessem expandir a contradição entre a melancolia trágica e a diversão Arlequinal, no contexto do Brasil de ontem e de hoje.

O subtítulo da obra também nos oferece referências diretas para a adaptação. A frase "afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão" teria que ser investigada pelo grupo. Quais são os *afetos* de que trata o livro? Supondo que eles tenham ocorrido tanto nos campos militares, como nas "aulas de alemão", seria

possível assumir que os poemas de Mário de Andrade contêm referências reais às paixões do poeta, tanto voltadas a colegas do exército quanto a sua professora de alemão? A frase inaugural *"meu coração estrala: esse lugar-comum inesperado: amor"* teria que estar no centro de nossa experimentação, pois dá a chave lírica do conjunto.

Por outro lado, a vivência amorosa de Mário de Andrade se deu numa situação histórica muito precisa. O poeta foi chamado a servir ao exército na qualidade de reservista, num momento de crise da república brasileira. Apesar de já ter servido ao exército anos antes, em 1916, ele foi reconvocado em 1922 para participar dos festejos do centenário da independência em 1922, num momento de tensão geral do país. Participou no mês de agosto de um treinamento em parte realizado no interior do estado, na cidade de Caçapava, em parte num quartel do bairro de Santana, em São Paulo. Na qualidade de integrante do Quarto Batalhão de Caçadores, viveu aquele dia-a-dia do exército até o desfile ocorrido na avenida Paulista, no mesmo dia 7 de setembro da inauguração de uma estátua de Olavo Bilac. O poema "Parada" de Losango Cáqui dá imagens precisas desse ato final do mês de exercícios militares e afetivos do poeta modernista.

O primeiro desafio da nossa adaptação seria, portanto, criar esse ambiente "objetivo", em que houve um trabalho militar do poeta, dar indícios de sua rotina de reservista, as marchas, as dificuldades com as botas e as fardas, tudo aquilo que constitui a prática de trabalho no exército, num momento histórico específico. Decidimos partir disso porque também sabíamos da importância dos esboços coreográficos que "se dissolvem em dança" trágica.

Como em todos os trabalhos da Companhia do Latão, ligados a uma perspectiva épico-dialética, não são os indivíduos que criam a história, e sim a história que cria os indivíduos. Evidentemente existe um vai-e-vem não linear nessa relação, pois gestos individuais também geram mundos novos. Era importante, de qualquer modo, criar primeiro os lugares sociais e o contexto, para que os desvios individuais se produzissem a partir daí.

Em cada verso de *Losango Cáqui* o "coração estrala" porque o poeta imagina estar em outro lugar: sua lírica é também épica. Seu movimento de imaginação é ao mesmo tempo individual e coletivo. A pressão dos gestos mecânicos dos soldados, o amontoado da ordem unida, produz o desejo de estar "agarradinho" com alguém, longe dali. Toda a beleza do livro surge dessa dialética entre os padrões que o

momento histórico produz, e os desvios de sonho, de um desejo livre e pansexual de pansexual de Mário.

O estudo desse contexto na primeira fase da adaptação, como em outros trabalhos da Companhia, não era, como já dissemos, apenas temático. Não importava somente identificar a geografia do quartel de Santana em que Mário de Andrade serviu ao exército, ou entender o trajeto que o levava, de casa, ao centro da cidade, até perto do mosteiro de São Bento, antes de pegar o bonde para a zona norte. Era importante também pesquisar, a cada ensaio, as formas e ritmos deste estudo temático. Quais são os ritmos musicais e gestuais que surgem dos poemas de marcha? Quando se devem acelerar os passos dos soldados? E quando eles se paralisam? Quais são as figuras que aparecem durante as marchas e pedem aos soldados que ergam suas cabeças, que ordenam que ninguém se mexa? Que metáforas o poeta usava quando queria destacar uma figura individual? Essa análise sugeriu movimentos corais, mas também representações pessoais baseadas em algumas metáforas, como aquelas que aludem ao cinema, ao western: "*O apito manda-chuva chicoteia o lombo dele. O tenente é um Cowboy da Paramount"*

Ainda no que diz respeito ao contexto "objetivo" em que Mário de Andrade passou esse mês, investigamos as formas de mostrar a paisagem da cidade, os meios de transporte.

Essa inversão da ordem convencional entre as figuras e os fundos foi importante para nossa capacidade de produzir nossas próprias imagens individuais. É evidente que no livro é a vida subjetiva o mais importante. O leitor desse livro lindo quer saber por quê e por quem o coração do poeta estrala. Mas o esforço de separar o íntimo do público é, neste caso, impossível, pois o desejo íntimo de ser a "a fama de 100 bocas para beijar todas as mulheres do mundo" é uma decorrência de um acontecimento de ordem pública: sua reincorporação ao exército marcada pelo dia chuvoso em que foi buscar sua farda em Santana.

Após a identificação das forças coletivas e o primeiro desenho de seus ritmos e formas, a adaptação em processo teria que se aproximar das figuras e das personagens. Quem são os outros de Mário de Andrade em *Losango Cáqui*? Quem são os militares com quem ele convive? De quem e com quem ele fala nesse vozerio que se mistura no poema? Logo no primeiro poema surge um nome feminino: "hoje é Suburra nos meus braços, abraços, frementes, amor". Mas Suburra é o nome de um

bairro pobre da Roma antiga. Seria ela uma prostituta ou prostituto que conheceu? Seria ela não uma pessoa, mas um ambiente?

Uma carta batida a máquina, no poema ”máquina de escrever” teria Anita Malfatti como interlocutora? Pode-se assumir isso pelo fato de Mário ter enviado a ela uma versão do texto durante a escrita. Entretanto, tudo indica que não era ela a Suburra, nem a mulher dos “cabelos fogaréu” a quem ele dedica tantos versos amorosos. Seria a mulher dos cabelos fogaréu a mesma Suburra, de quem ele diz gostar de beijar os “olhos matinais”?

Um verso deste mesmo poema indica encontros semanais: “Até quarta, heim, ll”. A hipótese do dramaturgo Sérgio de Carvalho é que se trata de uma das professoras de alemão de Mário de Andrade, sugerida pelo título “os porquês de eu saber alemão”. O biógrafo Jason Tércio parece concordar com essa leitura ao dizer que “ A maioria dos poemas foi escrita em 1922 e 1923, muitos inspirados por uma “diabinha de alemã“ (a professora Käthe Meiche-Blosen).” [12]

Paradoxalmente, a figura dos cabelos fogaréu é também nomeada Guaraciaba, nome tupi que significa lugar do sol ou raio de sol:

> *A vista renasce na manhã bonita.*
> *Pauliceia lá embaixo epiderme áspera*
> *Ambarizada pelo sol vigoroso,*
> *Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas. Fumaça bandeirinha.*
> *E fábricas...*
> *Torres. Cheiros. Barulhos*
> *Naquela casa mora,*
> *Mora, ponhamos: Guaraciaba...*
> *A dos cabelos fogaréu!...*
> *Os bondes meus amigos íntimos*
> *Que diariamente me acompanham pro trabalho... Minha casa...*
> *Tudo caiado de novo! É tão grande a manhã!*
> *É tão bom respirar!*

O terceiro poema do livro, entretanto, abre uma outra linha afetiva-dramática no conjunto. É no já citado poema dialógico, todo composto por travessões, que sugere um encontro entre Mário de Andrade e um outro soldado. Talvez tenham se conhecido anos antes, quando Mário serviu o exército pela primeira vez. Há ali a sugestão de um conhecimento íntimo. Recordam-se das manobras realizadas no Rio

[12] TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira:** biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019, p. 223.

de Janeiro. Por outro lado, o soldado parece se deslumbrar com a celebridade adquirida por Mário de Andrade, e conhece detalhes dos insultos sofridos por ele na Semana de Arte Moderna:

> - Você mudou bastante.
> - Estou mais forte.
> - Os insultos foram por demais.
> - Um pouco… Mas, você?
> - Hora eu… Mas não acreditei, Mário de Andrade.
> - E as manobras no rio, se lembra!… Bom tempinho!
> - Nosso tempo…
> E quis me cercar daqueles braços caídos!…
> Então, falando muito baixo para mim mesmo… veríamos juntos se estou certo no que sou... NO ENTANTO ERA UM DESCONHECIDO.

Os caminhos da adaptação da Companhia do Latão foram, assim, traçados, no esforço de produzir movimentos estilísticos variados, em que aspectos épicos, líricos e dramáticos eram usados de modo livre, com base numa perspectiva que aproxima a dimensão social da pessoal. Nossa tarefa seria mostrar, em cada cena, mesmo que através de traços, todos os temas do livro em constelação: vida social, militarismo, sexualidade, desejo, dificuldades de lidar consigo mesmo.

Adotamos a hipótese que, naquele mês de exército, o afeto do poeta esteve transitando entre uma figura do desejo que o faz lembrar de um passado pós-adolescente, dos anos interiores do exército, cuja lembrança também evoca a dimensão repressiva de seu pai, com quem teve um encontro no Rio de Janeiro (no Flamengo? como sugere outro poema); e a paixão da professora de alemão, com sua liberdade estrangeira de cabelos fogaréus.

Entre esses polos, surge uma terceira figura, ainda mais poderosa como entidade de fascínio: o Cabo Machado, aquele que “anda maxixe”, que é capaz de inverter a relação entre parte e todo no desfile militar, alguém que traz uma perspectiva nova sobre vida, que muda a poesia de Mário de Andrade:

> *Cabo Machado é delicado, gentil.*
> *Educação francesa mesureira.*
> *Cabo Machado é doce que nem mel*
> *E polido que nem manga-rosa.*
> *Cabo Machado é bem o representante duma terra*
> *Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista*
> *E recomenda cuidadosamente o arbitramento.*
> *Só não bulam com ele!*
> *Mais amor menos confiança!*

Cabo Machado toma um jeito de rasteira...
Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.
Se vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.
Cabo Machado... bandeira nacional!

Nossa adaptação, assim, se realizou em processo, como um trabalho coletivo, durante os ensaios, a partir de hipóteses dramatúrgicas traçadas pelo dramaturgo e diretor. O livro de Mário de Andrade, na edição mais atual das *Poesias Completas*, publicada pela Editora Nova Fronteira, em 2013, foi nosso material de trabalho.

Fizemos uso ocasional das notas de rodapé que contrapunham a versão oficialmente publicada em 1926 com as versões enviadas à Anita Malfatti e a Manuel Bandeira, nas quais por vezes algumas palavras eram alteradas. Esses comentários foram importantes para que pudéssemos nos aproximar do processo gerativo dos poemas de Mário, e encontrar nossos próprios caminhos teatrais.

De modo geral, o que predominou neste trabalho foi uma atenção aos gestos sugeridos pelo poeta, a uma teatralidade apontada pela musicalidade e gestualidade de sua poesia, feita da interação entre a dimensão arlequinal e a trágica. Fosse o que fosse nossa coreografia cênica inspirada pelos poemas, ela devia experimentar radicalmente essa deliberada opção pelo circunstancial e pelo transitório, que gera a matéria de poemas tão lindos, e talvez mais universais do que supunha o poeta. Uma advertência que antecede os poemas também nos serviu de guia:

> Porém peço que este livro seja tomado como pergunta, não como solução que eu acredite sequer momentânea. (...) Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação.

3 OS ENSAIOS DA COMPANHIA DO LATÃO

3.1 A ideia inicial

A ideia inicial do projeto *Losango Cáqui* era a realização de uma leitura cênica, não exatamente de um espetáculo teatral. As dificuldades impostas pelo material alteraram, porém, essa intenção. E a montagem acabaria por se tornar uma encenação das mais sofisticadas, e mesmo incomum na história da Companhia do Latão pelo fato de fazer uso apenas de poemas.

Nos primeiros dias de trabalho, ficou claro para nós que não iríamos apenas ler os versos em cena, e sim utilizá-los como um material para uma criação cênica. Tínhamos no grupo de ensaios nove atores e um músico. E a pesquisa coletiva que iniciamos deveria compor o espetáculo possível, que seria uma síntese de um processo breve de experimentação, a partir das diretrizes já mencionadas.

Assumimos a hipótese de que o material do livro é biográfico, o que pedia de nós atenção aos detalhes vivos e a algum estudo complementar da época, com a leitura de cartas e conhecimento de aspectos biográficos; decidimos que o imaginário militarista brasileiro, daquele momento histórico, deveria aparecer nos experimentos, o que pedia pesquisa de imagens de quartel e da semana da pátria; definimos que os espaços importantes do livro eram o quartel de Santana, o largo de São Bento (onde o poeta pegava o bonde), a casa da professora de alemão, um prostíbulo, e as ruas da cidade, além de outros ligados aos meios de transporte e ao passado do serviço militar de 2016; e adotamos algumas figuras principais que seriam individualizadas da seguinte forma, conforme a escalação feita pelo diretor Sérgio de Carvalho: Rubens Alexandre faria o papel de Mário de Andrade, Helena Albergaria seria a “Guaraciaba” professora de alemão, Carlos Escher representaria o Cabo Machado, e o Ademir de Almeida uma figura militar de liderança, eventualmente associada ao faroeste.

Sabíamos, ainda, que a dimensão coreográfica seria estruturante do espetáculo. E que todos do grupo, em algum momento, iriam assumir a voz do poeta.

3.2 Organização de um processo breve

Devido ao fato de estarmos ensaiando cinco espetáculos praticamente ao mesmo tempo, a *Noite Arlequinal* foi concebida e ensaiada em apenas 13 ensaios, algo extraordinário diante da proposta de se fazer algo mais do que uma leitura-cênica.

Começamos a trabalhar no dia dez de agosto de 2023. A estreia e única apresentação aconteceu no segundo dia de outubro. Uma vez que apresentaríamos os cinco trabalhos diferentes no decorrer do mês, fomos obrigados a dividir nosso tempo segundo um plano rigoroso. *Losango Cáqui* teria mais horas de ensaio do que as outras devido ao fato de abrir a série, e pela decisão de fazermos uma cena cheia de formas, composta por "traços estilísticos", que fosse capaz de revelar e concretizar as dimensões ocultas ou cifradas dos poemas.

O primeiro passo foi a familiarização do elenco com o material. A leitura prévia por parte dos atores foi fundamental para nosso diálogo com a direção, para que pudéssemos compreender e debater a interpretação de Sérgio de Carvalho do livro.

Os ensaios se inauguraram com uma conversa na qual o diretor-dramaturgo nos apresentou sua leitura, trazendo os elementos da biografia de Mário que justificaram sua interpretação dos poemas. A partir dessa conversa, a tarefa que se anunciava era, através do conteúdo dos poemas, encenar, como já indicamos, esse "mês de exercícios militares" vivido por Mário, fazendo aparecer em cena além do seu "estado de alma" as figuras de sua vida pessoal e pública que lhe estavam presentes na época. A lírica deveria ser épica e dramática, e caberia a nós produzir essas dimensões.

Sendo assim, durante os ensaios, tanto nos momentos de aquecimento quanto nas proposições de cenas - por parte da direção e do elenco - nos debruçamos sobre essa ideia marioandradina de registrar *"sensações, idéias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas."*

Na primeira fase de ensaios, como quase sempre ocorre na Companhia do Latão, cabe ao elenco propôr as cenas com total liberdade, utilizando ou não o material textual propriamente dito, a partir da própria leitura e das conversas. É o chamado momento "*free-jazz*" onde qualquer sugestão de cena, mesmo que não diretamente ligada ao material, seria experimentada, podendo ser de situações análogas ou complementares àquelas descritas nos poemas, quanto de imagens do poema em si. A ideia dessa fase é fazer um grande levantamento intuitivo de material

cênico, e ao mesmo tempo dar início a uma pesquisa de formas, antes da segunda fase que, neste caso, seria de trabalho sobre um roteiro para a composição rápida da cena, o que exigiu que marcações fossem estabelecidas, algo incomum no trabalho do grupo, que prefere que os desenhos de cena surjam mais naturalmente, a partir da própria pesquisa. Em Losango Cáqui, toda a segunda fase foi de estabelecimento, em sala de ensaio, de movimentos coreográficos e de divisões corais do texto.

Diante disso, um aspecto fundamental da metodologia de trabalho do grupo costuma ser o registro audiovisual dos ensaios, feitos por Ana Sampaio Hirszman. Essa documentação em vídeo foi importante especialmente na primeira fase, para capturar as invenções mais livre e foi utilizado pela direção para chegar ao espetáculo final. A partir desse material, registrei nessas páginas o que se deu na sala de ensaio, com o maior detalhamento possível.

3.3 Duas fases

Os ensaios de *Losango Cáqui* ocorreram na Casa Líquida, um espaço cultural da artista Júlia Feldens, que fica no bairro de Sumarezinho, em São Paulo. A Casa Líquida abrigou as principais pesquisas do grupo nos últimos anos e tem sido uma parceira importante da Companhia do Latão desde a desativação do Estúdio do Latão. O espaço é muito agradável, com uma bonita área externa, que rodeava a nossa sala de ensaio.

Iniciamos os ensaios com uma equipe de direção composta por Sérgio de Carvalho, com a dupla assistência de Maria Lívia Góes e Ana Sampaio. O músico Lincoln Antonio esteve presente em quase todos os ensaios, sobretudo na segunda fase, improvisando e fazendo uso de sua própria pesquisa musical em torno da obra de Mário de Andrade. Algumas das músicas com as quais trabalhamos foram propostas por ele fora da sala de ensaio e enviadas ao elenco pelo celular, para serem estudadas em casa.

O elenco era composto por Ademir de Almeida, Beatriz Bittencourt, Carlos Albergaria (quem vos fala), Carlos Escher, Érika Rocha, Gabriel Stippe, Helena Albergaria, Ney Piacentini e Rubens Alexandre. O ator João Filho, que esteve em cena em outras das *Noites de Mário*, participou dos ensaios iniciais da Noite Arlequinal, porém não pôde estar presente no todo do processo.

Por conta de questões pessoais e de agenda, nem todos os ensaios contaram

com o elenco completo. Neste capítulo não serão registradas todas as ausências e presenças de cada ensaio.

3.4 Registro detalhado da primeira fase

Todos os ensaios começavam com um breve momento de aquecimento físico e vocal individual. Os ensaios nos quais Lincoln estava presente também contavam com um momento inicial de aquecimento vocal coletivo. Na relação que faço a seguir, esses momentos iniciais de soltura física e vocal e de interação do grupo no sentido de dar início aos trabalhos, não são mencionados, mas ocorreram em todos os encontros.

Por se tratar de um processo de criação coletiva, a "autoria" das cenas descritas também não consta destes registros, ainda que grande parte das cenas tenham sido propostas individualmente, segundo a "regra" da Companhia do Latão que devem ser cenas para no mínimo duas pessoas fazerem, de modo a evitarmos solos.

Nos registros deste capítulo, daqui por diante, me refiro aos colegas pelo primeiro nome e a mim mesmo na primeira pessoa.[13]

Cada item na descrição corresponde a um momento do ensaio, gravado em um ou mais vídeos. Esses momentos são descritos um por um, em linhas mais ou menos gerais, portanto omitindo alguns detalhes, como por exemplo as conversas que tínhamos acerca dos aquecimentos e cenas apresentadas.

10/08

- Aquecimento coletivo. Todos os atores realizam algum movimento repetitivo de sua escolha que demande um grande gasto de energia; polichinelos, corridas, simulação de boxe, danças e afins.
- Trabalho sobre o primeiro poema. Da parte da equipe de direção vinha a orientação de "congelarmos" as imagens do jogo anterior. Um ator deveria reiniciar a ação procurando uma *relação* com outro, a partir das palavras: *"Meu coração estrala. Eu sou a fama de cem bocas para beijar"* e encerrando a ação com um beijo. Então da direção vinha a orientação de retomar, e essa dinâmica se repetia.

[13] Nota-se portanto que "Carlos" se refere ao ator Carlos Escher.

- No interesse de constituir o ambiente da noite paulistana da época que sabíamos que Mário tomava parte, foi trabalhada a leitura de um texto presente no livro *A história da Tatuagem no Brasil*, trazido por Helena Albergaria. A leitura era gestualizada e relacional, sempre falada para alguém. Tomaram parte nela as atrizes Helena e Érika e o ator Ademir, com o resto do elenco constituindo um "coro de ouvintes".
- Exercício de dança com a frase do poema III: *"Odeio os mortos que voltam"*. Todo o elenco dançava ao batuque de uma caixa, ritmada quase de maneira militarista. Durante a dança, estabeleciam relações em dupla, com uma das partes como que se forçando ou se impondo sobre a outra. Quando essa relação atingia um limite, a parte que recusava a imposição da outra lançava a frase. Essa dinâmica se manteve por um tempo
- Outros improvisos: mantivemos o ambiente de dança, como se estivéssemos numa espécie de cabaré onde as pessoas se relacionam sob o efeito do álcool. Também constituímos imagens do retorno para casa após a noitada, imaginando movimentos de um Mário de Andrade "amigo da noite". Dessa vez sem nenhuma orientação externa, os atores eram livres para se relacionar como quisessem, em modos não verbais. Deviam imaginar esse ambiente da noite paulistana, de modo realista ou não. O som da caixa também cessou, e na parte final do improviso o elenco passou a constituir uma "paisagem sonora" com a voz e os pés no chão. Predominaram sons como uivos, uns mais outros menos melódicos. Concomitante à paisagem, Rubens e Érika dividiram a leitura do poema XV, por sugestão do diretor, ora coralizando ora se alternando:

> *Abro tua porta inda todo úmido do orvalho da manhã.*
> *Estávamos tão bonitos hoje...*
> *Os filhos dos fazendeiros*
> *Os filhos dos italianos...*
> *Tinha também alguns com a pele morena por demais*
> *Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!*

COMENTÁRIO: O momento final do ensaio trouxe o debate sobre a importância da questão racial na obra e vida de Mário de Andrade, ele próprio uma pessoa negra e panssexual. *Losango Cáqui* sugere esses temas em diversos trechos. A última e forte frase dessa estrofe do poema XV precisaria ser problematizada, caso permanecesse na apresentação. Optamos, mais tarde, em suprimi-la, entre outras pequenas reduções de textos. Toda a ênfase do primeiro dia esteve na procura de transformar

a fala expressiva (lírica) em relacional (dramática): definir o interlocutor era nossa meta de enunciação dos versos e da produção gestual.

Fotografia 1 – Registro de ensaio nº 1



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

14/08

- Aquecimento físico-vocal individual e coletivo.
- Trabalhamos a partir de fragmentos do filme *Tango* de Carlos Saura, correlacionando a intensidade subjetiva de Mário com algumas imagens do filme, em particular com uma cena de tortura onde um intérprete enfiava uma espada no outro. A partir dessa imagem, João e Ademir improvisaram com textos de Mário de Andrade, enquanto Helena e Ney espelhavam sua ação no fundo. Em seguida, com orientação de Sérgio, os mesmos dançaram uma espécie de tango, até que se reconstitui a imagem, dessa vez sem a utilização palavras. Quando a imagem final se forma, Érika recita o poema XXIV (A Escrivaninha), sobre o pai do poeta, onde há os versos:

> *Duas pessoas num só terror.*
> *Meus quatorze anos sorrateiros:*
> *Leituras pobres, vícios feios,*
> *Quanto passado sem valor!*

- Com uma música gravada ao fundo, Carlos puxa uma coreografia que foi imitada por todo o elenco, segundo a estrutura de coro-corifeu. Durante esse movimento, Sérgio pede que Bia recite o poema XXX (Jorobabel), um dos mais angustiados do livro:

> *Um choro aberto sobre o universo desaba*
> *A badalar... Um choro aberto sobre a terra*
> *Em bandos de ais...*
> *Guaiar profético se expande...*
> *Anda franco no mundo o agouro da miséria…*

Durante a leitura do poema que sugere um imaginário monstruoso, após a frase “todos se desentendem”, dissolvemos a estrutura de imitação e nos ‘metamorfoseamos’ em cães, rosnando e latindo.

Fotografia 2 – Registro de ensaio nº 2



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

- Outra sequência de dança coral, desta vez Érika era o corifeu. Concomitante a isso, Ney fez a leitura de um texto “sinóptico” a respeito de Mário, proposto por ele, datando seu nascimento e sua morte, o qual não me lembro da onde foi retirado.
- Repetimos o mesmo coro gestual, dessa vez com música gravada ao fundo. Rubens, Ney e Helena dividem a recitação do poema VIII, que se refere a um dia de marcha militar, e que começa com uma ordem do tenente ao grupo: “Escola, alto!!” Ilustrando imagens presentes nesse poema, membros do coro imitavam apitos, e em algum momento Helena se destaca do coro e ilustra a imagem de uma figura meio domadora meio animal domado, se valendo de um cinto como chicote, com o qual ao final da cena enforcou a si mesma. A imagem do tenente como “cowboy da Paramount” num potro que “corcoveia” depois desenvolvida por Ademir surgiu aqui.
- Sentados em roda, dividimos a leitura dos poemas de uma sequência do livro: XLI Toada sem álcool, XLII Rondó das tardanças, XLIII “Desincorporados”, XLIV Rondó do tempo presente, XLV Toada da esquina. Começamos pelos “rondós”: a orientação era que nos afetássemos subjetivamente pelo sentido do texto, que também debatemos. Rondó é uma forma póetica tradicional, com versos de oito ou dez sílabas, com estrutura definida, mas é também um momento de brilho final em composições musicais. Sérgio comenta sobre o Rondó do Tempo Presente, com sua

frase sobre a “noite de *music hall*” conhecida de nós de *Estação da Luz* contém indícios de teatralidades possíveis para nossa pesquisa. Seguimos nessa dinâmica lendo o “Rondó das tardanças” e “Toada da esquina”.

- Montamos uma estrutura coreográfica para a leitura de trechos de cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Duas filas, com duplas de atores em relação frontal: ao começar a leitura, a primeira dupla “abria” o espaço, se desvencilhando desse corredor que constituímos. Cada dupla que pegava a parte seguinte do texto se esforçava para “abrir” o espaço mais ainda, até que a última dupla (Carlos e Helena) terminou o texto, mantendo-se na posição inicial. Ao cabo do texto as duplas se reencontraram em um abraço. Helena cantou a canção “Por causa de você” (1957), de Tom Jobim.
- Repetimos a estrutura do corredor de duplas. Dessa vez sem trabalhar com texto e tendo como ponto de partida o abraço entre Helena e Carlos (que se sustentou ao longo da maioria da cena). Improvisamos nessas duplas gestualidades relativas ao desfile do 7 de setembro. Bia canta a canção “Tic-tac do meu coração”.
- Inspirados pela cena anterior, testamos a imagem de uma fila em diagonal, que a pessoa da frente puxa um movimento com o braço que deveria ser imitado com algum “atraso”, pela pessoa seguinte, e assim por diante, como num cânone musical. Então “juntamos” as duas. Começava no corredor, para então o abraço, dessa vez muito rápido, desencadear a formação da “fila cânone”. Helena cantou “Esses moços”(1948), de Lupicínio Rodrigues.
- Rubens recitou o poema IV, em que Mário se refere a si mesmo como um “soldado raso da República”, enquanto marchava por dentro de outro corredor composto por todo elenco. Ademir se relacionava com ele frontalmente como se fosse o condutor dessa marcha. Do corredor, sussurrávamos em uníssono *“marcha soldado cabeça de papel, soldado relaxado vai preso no quartel”*. Quando Rubens disse *“a marcha rompe”*, o que era sussurro se tornou uma cacofonia volumosa das mesmas palavras, cada um a seu modo. A intensidade foi aumentando até Ademir apitar marcando o fim da cena.
- Repetimos a cena anterior, dessa vez com todo o grupo já começando em conjunto a ação, de modo descontínuo, porém menos volumoso, e se valendo de gestos e palavras improvisadas ao invés do texto do poema, que ficou inteiro com Rubens.

- Cena cômica entre mim e Gabriel. Eu fiz um soldado que polia o chão onde ele, militar de mais alta patente, apontasse com a ponta do pé. Insatisfeito com o trabalho ele me ordenou fazer três minutos de acelerado no pátio. Eu saio da sala e ele, uma vez sozinho, admira seu próprio reflexo no chão encerado.
- Érika fez a leitura dos poemas finais, e depois, conduziu verbalmente o grupo na montagem de uma coreografia em estilo de balé.

COMENTÁRIO: Teve início aí a pesquisa da gestualidade e da coreografia dos espaços militares, feita em continuidade com o estudo de modalidades de enunciação. O elemento épico se introduz de modo mais forte: era importante constituir os mundos objetivos das relações sociais. A cena coreográfica do cinema também orientou nossa pesquisa, que deu um passo mais forte no sentido do sentimento social do livro.

17/08

- Na parte final dos aquecimentos, realizamos um jogo de coro-corifeu, andando pelo espaço. O corifeu propunha algum gesto repetitivo para a caminhada, eventualmente ele se "distraia" com alguma coisa que retinha sua atenção. Esse momento marcava a troca de corifeu. Durante o aquecimento, fomos orientados que o corifeu, uma vez distraído com algo de fora, poderia ficar detido e demorar um pouco antes de voltar a compor o coro. Uma vez que todos os atores passaram pela função de corifeu, veio a orientação de congelar, e Ademir, que havia sido o primeiro corifeu, improvisou uma dança ao redor do elenco congelado.
- Repetimos o mesmo jogo, tentando dessa vez ritmar mais a caminhada, pensando na ideia de marcha, a partir de um toque repetitivo de uma nota no piano feito por Sérgio. Helena que fazia o corifeu se destacou em direção ao piano, transformando o toque repetitivo em uma cacofonia de notas misturadas; Érika assumiu a corifeu, reagindo à mudança de ritmo.
- Na última repetição do jogo de coro, eu assumi a figura do corifeu, coordenando a marcha coletiva com gestos de soco, vocalizando uma sonoridade que partia de "sons de golpe" e que aos poucos foi se transformando na música "mana teus cabelo, mana", cantada de maneira quase agressiva. Durante o movimento, Sérgio orientou Rubens para que ele se destacasse do coro, aludindo à imagem de Mário *"tão atrás dos companheiros",* e realizasse sons dissonantes em relação ao coral. Fomos

orientados a modificar o gesto de socos, e também a suavizar o canto, fazendo ouvir a letra da canção. Depois retomamos essa ‘marcha de socos’, agora em silêncio, e Rubens cantou a canção sozinho.

- Cena em que Bia recitou o poema XLIV (Rondó do tempo presente), acompanhada por Érika, que imitava a sua gestualidade, e Helena, que também a imitava, segurando um papel para que ela lesse o texto. Na cena as três caminharam nessa quase dança em frente, reagindo à imagens sugeridas no poema, como “*noite de music hall*” e “*a rua estica-se tal qual clown desengonçado*”. Rubens na caixa e eu no piano fizemos um acompanhamento musical para a cena. Essa cena foi feita duas vezes, com a repetição tendo sido orientada no sentido de tentar “projetar as imagens”.
- Cena em que Helena assumiu a figura da professora de alemão, cantando como se ensinasse em um alemão-blablação a música “como pode um peixe vivo” para o público e para o coro, que realizava gestos no plano baixo, aludindo de maneira absolutamente não realista a uma sala de aula. Durante toda a cena, eu estava tocando caixa, numa sonoridade militarista. A voz de Helena disputando volume com a caixa acentuou certa impaciência enquanto professora. Num dado momento, Rubens se destaca do coro e assume a figura de Mário, e se relaciona com Helena tentando aprender a canção. A professora, após reprimir a tentativa falha de seu aluno de aprender a música, dá-lhe um beijo na boca. Então Rubens retorna ao coro e a “aula” é retomada na mesma dinâmica, até a cena ser cortada pela direção.
- Cena de alegoria das figuras da noite paulistana. Todos os atores começavam em uma postura neutra no espaço. Aos poucos, iam se transformando através de modificações na roupa e no corpo. Ney amarrou sua camisa como um top e usou sua carteira como chapéu. Eu cobri o rosto com um gorro, pendurei a camiseta no pescoço, subi uma das pernas da calça e fui ao chão cambaleando. Helena abriu a camisa, que estava ao contrário, e a utilizou como uma asa. Rubens ajeitou o casaco como quem veste uma farda, e iniciou movimentos de marcha militar. Érika tirou o casaco e o utilizou como se fosse o pano que uma toureira usa para atrair o animal na tourada, chamando a atenção dos colegas. Ademir e Bia subiram suas calças e realizaram gestos de sedução. A partir desses improvisos individuais, fomos nos relacionando, nos observando, usando as cortinas da sala de ensaio como espaços alternativos. Helena usou a cortina para se cobrir e passou a falar em alemão. Ademir roubou alguém, e Ney o perseguiu. Eu como bêbado comecei a chorar. Bia pegou o

casaco de Érika que havia caído depois dela o vestir na cabeça do Ney. Érika e Ademir começaram a tocar nos pés um do outro, analisar seus respectivos corpos e ela terminou roubando sua carteira, ele a perseguiu enquanto Bia os observava. Rubens passou a se relacionar com Helena, aprendendo um 'cântico' que ela ensinava. Érika perguntou se já havia saído o trem da estação da luz. Roubaram minha camiseta, e eu e Ney conversamos sobre a hora de ir embora e terminamos nos abraçando, ele diz pra Bia que estamos namorando. Rubens entrou dentro da cortina com Helena, como se estivessem transando. Ademir sentou no piano e começou a tocar. Rubens então sai da cortina e faz gesto de reza. Então, Ney apaga as luzes da sala dizendo que é para ficarmos todos mais à vontade. No escuro, outras relações físicas se estabeleceram e Érika recitou trecho do poema XL. Continuamos até a direção cortar.

- Cena cômica. Ney no centro fazia uma espécie de capitão militar muito alcoolizado. Ao fundo, eu e Ademir o observamos, em zombaria. Érika, do lado do Ney, começou a gritar: "Socorro!", e ele respondeu " cala a boca!". De fora da cena veio uma canção gravada da época. Eu e Ademir fomos ao centro e batemos continência para o capitão. Érika continuou gritando socorro enquanto puxava Ademir para dentro das cortinas. Ney bate continência de volta pra mim e me oferece um cigarro. Ademir sai da cortina fugindo de Érika enquanto ela segue gritando "Socorro!"
- Ademir usando uma máscara de cavalo é "domado" por Helena. Rubens, do público, começa a cantar a canção "Mana". Ademir retira a máscara e sai de cena enquanto Helena acena. Rubens entra e encara Helena, que tira do bolso uma boneca russa e dá pra ele. Ele desmonta a boneca e lhe dá a menorzinha, que ela beija. Então Rubens sai de cena com Helena acenando para ele. Ambos acenos foram num tom melancólico.

Fotografia 3 – Registro de ensaio nº 3



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

- Rubens ao centro, no fundo, observa a ação que acontecia na frente, de Helena domando o cavalo representado por Ademir com a mesma máscara usada na cena anterior. À direita, no fundo, Beatriz canta a canção “Todas as dores” (musicada por Lincoln do poema XL). À esquerda, no fundo, eu leio o primeiro poema do livro.
- Érika e Rubens dividem a recitação do poema X (Tabatinguera). Ao seu redor, Ney estava parado com um galho na mão usando um chapéu de palha. Os outros atores estavam em movimento. Eu representava um motorista de carro. Bia representava os movimentos de um trem. Ademir e Helena realizavam sons de apito/berrante. Quando vem a frase *“ os polícias dirigem o circulez”* nós montamos o cortejo da *marquesa de santos.* Beatriz senta em uma cadeira feita dos braços meu e do Ademir, e nós a erguemos; Helena no fundo faz uma coroa sobre sua cabeça usando as mãos. Ney entra em movimento e usa o galho como quem abre caminho agressivamente para o cortejo. Nessa formação passamos entre Érika e Rubens, enquanto eles terminavam de ler o poema.
- Outra organização de cena para o mesmo poema que a cena anterior. Érika, à esquerda, recita o poema X (Tabatinguera). Ademir no centro, em plano baixo, se contorce como se algo o perturbasse muito. Ney o observa usando um chapéu de palha. Quando veio a frase *“os polícias dirigem o circulez”* eu entro em cena

empunhando um galho como se fosse uma arma com a qual ameaço o público do cortejo. Beatriz entra como a marquesa caminhando sozinha em direção ao público. Rubens e Helena, à direita, aludem à cadeira de maneira não realista.

COMENTÁRIO - A função desse registro, talvez mais detalhada do que seria necessário, é mostrar o esforço intuitivo e experimental do grupo em se aproximar dos temas de Mário de Andrade e, ao mesmo tempo, pesquisar formas possíveis para o espetáculo, na procura de sua própria atitude cênica coletiva. Este ensaio desenvolve alguns aspectos esboçados nos anteriores: o imaginário cinematográfico de algumas imagens dos militares, a importância de se contrapor a dinâmica coral militarista a uma "descaída" cômica individualizante. O jogo teatralista do Rondó, várias vezes lido, se converte em forma, a ponto de o texto do poema ser menos necessário. Surge nesse dia, também, um imaginário de figuras possíveis da noite paulistana, gerado pelas improvisações. E algo também importante para o espetáculo: a sombra do passado colonial e imperial brasileiro, no cortejo da Marquesa de Santos.

21/08

- Ademir, à direita, recita poema XXX (Jorobabel). No centro ao fundo, Ney dançava equilibrando uma almofada na cabeça. Gabriel, João, Beatriz e eu começamos ao lado da cena, e fomos nos aproximando em um jogo de espelho até que chegássemos no centro, onde constituímos uma imagem de orgia. Aos poucos, Ney foi se inserindo nessa imagem, enquanto dançava com a almofada. Durante toda a recitação, Rubens, à esquerda, aludia à Mario, observando. Repetimos a cena. As participações de Beatriz, Gabriel, João, Ney e minha não se alteraram. Dessa vez, Carlos e Helena se postaram ao fundo e repetiam, intuitivamente, algumas das palavras ditas por Ademir, ecoando-as. Rubens dessa vez não observava imóvel, rodava pelo palco, se relacionado angustiadamente de maneira não verbal com os outros atores.
- Gabriel recitou o poema IX, um dos que descreve o treinamento para a marcha militar. O resto do elenco o acompanhava no palco, imitando-o. Com os pés fixos no chão, realizávamos com o braço esquerdo um movimento de marcha, enquanto o braço direito repousava no peito. Repetimos a cena, dessa vez com uma marcação rítmica feita no piano, e com Rubens se destacando à frente do resto do elenco,

novamente aludindo à/ representando Mário. Helena recitou o poema XXIII (“De nada vale inteligência. Tempo perdido odiar os que devia odiar. Saudei-o muito sorrindo.”) numa relação frontal com o público. Atrás dela, o restante do elenco formava uma fila, e repetia “em cânone” os gestos que ela realizava com o braço esquerdo. Quando veio a frase “para em cada estação”, Carlos, que estava no fundo da fila, tomou a frente, imitando a gestualidade de Helena de costas para o público. Essa imitação se transformou em um abraço durante as frases “você ficou mais forte, mudou bastante” e “estou mais forte”. Durante a ação da dupla, esteve estática. Desfizeram o abraço. Carlos passou a ser quem imitávamos, em frente, e Helena se destacou da fila e disse a frase: “No entanto, era um desconhecido”, que foi repetida também em cânone por todos do elenco.

Ela retornou à fila, atrás de Carlos, na frase “subo de novo”, e terminou a recitação nessa formação. Repetimos a cena, se manteve a estrutura de “fila-cânone”, com Helena á frente. Quando veio a frase “saudei-o muito sorrindo” pela primeira vez, Rubens e Gabriel se destacaram da fila e passaram a se relacionar aludindo ao encontro descrito por Mário no poema. Carlos se destacou da fila e repete a relação com Helena, representando a frase “ me penteio no espelho”. Enquanto essa relação acontecia, a fila fez sons com a boca aludindo ao bonde. Como na primeira vez, repetimos a frase “no entanto era um desconhecido” em cânone, enquanto imitávamos Carlos. Quando acabou a recitação, Helena, Carlos, Rubens e Gabriel, improvisadamente repetiram algumas das frases presente no poema.

- Com a chegada de Lincoln, o restante deste ensaio foi inteiro dedicado às músicas. Começamos pela canção “Mana teus cabelo”, depois “Eu peno todas as dores” e por último “Direi para as moças”[14] . A metodologia adotada para o trabalho nas três canções foi semelhante. Começamos cantando-as em coro, em roda, à partir da orientação de Lincoln. Depois nos alternamos cantando em solo, formando duplas, procurando nos relacionar como quem canta para o outro. Também fizemos jogos de roda onde alguém cantava uma parte da canção e apontava para o seguinte que deveria continuar ou repetir imitando a atitude do proponente da vez. Cantamos de diferentes maneiras e propondo tipos de relação gestual ou dançada diferentes diante do outro, no intuito de experimentar/investigar possíveis usos para as músicas em cena. Durante o trabalho sobre a canção “eu peno todas as dores”, também

[14] Nota-se que as canções não tem um nome próprio definido, então eu mesmo atribuí um título a partir das letras. São composições de Lincoln a partir de poemas de Mário.

realizamos testes de combinação de música e texto. Helena recitou o poema XXXIX, Carlos e Rubens recitaram o poema XL e eu recitei o poema XLI (Toada sem álcool). Entre uma recitação e outra, as mulheres do elenco cantavam a letra da canção; os homens, mesmo durante as leituras, vocalizaram uma base melódica sem palavras a partir de orientação de Lincoln.

COMENTÁRIO: O ensaio desenvolveu uma relação fundamental para o espetáculo, a de Mário de Andrade com esse “conhecido” do passado do primeiro serviço militar, que, “no entanto, era um desconhecido”. A imagem do encontro no trem, suas rítmicas que confundem e implicam todo o grupo nesse reencontro, foram utilizadas depois e retrabalhadas. A cada dia, a escolha de um ator por um poema indica, também, uma escolha de gosto, pessoal, uma afinidade eletiva.

24/08

- Improviso onde Carlos enuncia o poema XXXIII, sobre “prazeres e dores que prendem a alma no corpo como um prego”. Diz o texto sóbria e gravemente, enquanto porta um isqueiro com o qual se ilumina e carrega nas mãos um maço de cigarro. Na repetição, Érika e Beatriz entram se relacionando com ele, que acende um cigarro para Beatriz no final do texto.
- Cena proposta por Beatriz enuncia o poema XXVII, “a menina e a cabra”, enquanto eu me aproximava e me afastava dela em diagonal, muito lentamente.
- Cena proposta por Rubens, onde ele enuncia o poema XXXII, “as moças”, sentado, enquanto Érika ia avançando em diagonal pelo palco. Ademir no canto segurava a ponta de um longo tecido vermelho, que enrolava Érika, que vai se desvencilhando do tecido durante o movimento. A mesma imagem é reproduzida, desta vez com a própria Érika dando o texto.
- Cena proposta por mim onde eu enunciei o poema “ Toada sem álcool”, enquanto Rubens em frente tocava um tema militar na caixa. Beatriz e Gabriel, dos lados, começaram a murmurar a melodia de “mana teus cabelos”, enquanto realizavam juntos gestos de continência lentos. No final do texto, eu me aproximei de Rubens, numa relação afetiva.

- Repetimos a mesma estrutura onde eu enunciava um outro poema, dessa vez o XXV (“sou o base, primeiro homem da quarta companhia”), enquanto Rubens, à frente, tocava a caixa.
- Cena onde dividimos espontaneamente o poema “Parada”, sentados verticalmente em relação ao público, formando um “corredor”. Utilizamos lanternas para iluminar melhor a cena e conseguir ler o texto no papel.
- Cena onde Rubens enuncia o poema famoso XVII (“Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amador, comunica aos camaradas…”) à frente de um coro composto pelo restante do elenco, paramentado de chapéu e casaca, representando Mário diretamente. Fizemos em coro alguns pedaços do poema, em tom militarista, depois caímos como mortos. Todos caem menos Carlos, que despe Rubens de seu chapéu e casaca, lhe vestindo uma boina. Rubens agradece com um beijo. O coro então, levanta o tronco e faz gestos como se fossem turistas de automóveis, ou se estivessem no bonde, aludindo à cidade.

COMENTÁRIO

Neste ensaio incomum, pois houve um apagão na rua da Casa Líquida, trabalhamos à luz de velas, num tempo mais breve. Foi importante por oferecer mais caminhos de representação dos militares. O poema sobre a alma também reforçou em nós a ideia de que existe, em alguns dos versos, um esforço de libertação do desejo da pressão da culpa, aquela que muitas vezes “prega a alma”. Os escritos em que Mário de Andrade se nomeia, se autodefine, também foram trabalhados neste dia.

28/08

- Aquecimento com jogo de coro e corifeu a partir do título *Losango Cáqui*. O corifeu propunha uma maneira vocal-cantada de dizer o título, acompanhado de um gesto, que seria imitado pelo coro. Muitas formas diferentes apareceram durante esse jogo, que foi especialmente divertido.
- Cena do lado de fora da sala de ensaio. Helena enuncia o poema XXXVI (“Como sempre escondi minha paixão, ninguém soube do primeiro beijo que te dei…”). Faz, enquanto recita, um tricô no próprio cabelo. Rubens entra, de

vestido, e a beija. Durante o beijo, Carlos ateia fogo na linha de tricô que está no chão mais longe deles, enquanto canta a canção “mana teus cabelos”. Após o longo beijo, todo o elenco canta a canção em coro.

- Cena cômica na qual Ney interpreta Mário apresentando seu livro em um programa de Rádio. Ele intervém no narrador, não permitindo que ele lesse, corrigindo erros, causando constrangimento à equipe, até que todos saem incomodados. Ele lê o poema XLIII (“Desincorporados. Previsões tenebrosas, outra parada, revoluções futuras…”) na íntegra e termina tendo um ataque de nervos em “estilo fascista”, e sendo levado embora por uma ambulância
- Cena entre Bia, Helena e Rubens, onde Bia enuncia o poema XXII (“A manhã roda macia a meu lado, entre arranha-céus de luz construídos pelo melhor engenheiro da terra…) apontando para Rubens enquanto Helena os rodeia. Essa cena foi repetida algumas vezes, com apontamentos sendo feitos pela direção a respeito da enunciação.
- Cena cômica entre mim e Helena, onde ela era de patente superior no quartel, e gritava: “Na minha esquadra ninguém se mexe! La *donna é immobile*!”, e derrubava uma moeda em minha mão estendida. Eu jogava a moeda para cima, supondo um elástico imaginário que fazia com que a moeda quicasse.Repetimos esse gesto duas vezes, até que na terceira a moeda fica parada na minha mão. Helena faz um gesto de guilhotina para o público, indicando que me matassem.
- Cena onde Gabriel enuncia o poema “Flamingo”, enquanto Helena faz uma dança lenta, à esquerda. O restante do elenco forma um coro de gestos com a mão levantada, imagem que remete a uma cabeça de flamingo. Aos poucos, Rubens se destaca do coro, e durante o resto do poema eles improvisam uma cena de amor romântico, abraçados.
- Cena onde Ademir enuncia o poema “Jorobabel”, enquanto Rubens o observa. O restante do elenco cria uma imagem de procissão, por baixo de um grande pano vermelho, carregando velas apagadas

COMENTÁRIO

Esse ensaio marcou a transição entre a primeira e a segunda fase do processo. Terminava aqui a fase de proposições livres, pois nosso tempo breve nos obrigava a definições. O ensaio confirmou, para nós, vários dos caminhos formais já experimentados, muitos deles baseados no atrito simbólico entre a "narração" dos gestos e o texto enunciado. Após a última cena "free-jazz" apresentada, nós conversamos sobre a importância de todo esse processo anterior para a compreensão dos caminhos e entendimentos comuns sobre o sentido do material. Helena insiste na importância de que, em algum momento, consigamos deixar mais precisos os sentidos dos poemas ditos por cada um, para que todos saibam realmente o sentido literal e o sentido não evidente do que estão dizendo.

3.5 Segunda fase de marcações e encenação

Os ensaios de setembro constituíram a segunda fase do processo. Diante do curtíssimo tempo de preparação de que dispúnhamos, eles procuraram estabelecer sínteses radicais dos muitos improvisos e experimentos produzidos na fase I. Houve, assim, uma guinada no modo de trabalho, algo que não costuma ocorrer na Companhia do Latão, na medida em que era necessário acelerar o processo de definições formais do espetáculo, algo ainda mais importante diante da escolha estabelecida pelos próprios ensaios de realizarmos um espetáculo com muitos movimentos corais, algo que exige combinações prévias, consciência coletiva, e definições rítmicas.

O corte do texto, a adaptação e atribuição das palavras para os atores foi feito por Sérgio junto da equipe de direção, com base nas sugestões e conversas dos ensaios anteriores. Ao longo de setembro, o elenco sabia, portanto, quais poemas e trechos deveriam ser decorados e trabalhados individualmente até a estreia.

A tarefa mais complexa, portanto, era a de elaborar as cenas coletivas, as ações físicas que acompanharam cada momento do texto. Para isso, também retornamos ao material gestual que havia surgido durante a fase de experimentação livre.

É evidente que o trabalho de decorar um texto é puramente individual, algo que

foi feito por cada ator fora da sala de ensaio. Entretanto, como entendemos que, em nossa metodologia, o que é de ordem coletiva precede o trabalho individual, deveríamos estar dispostos a mudar as ênfases no encontro desses textos com o conjunto da cena, algo que já estava indicado pela primeira fase, quando constituímos sobretudo os campos mais gerais do espaço-tempo do livro.

Assim, esses primeiros ensaios de setembro cuidaram acima de tudo das dinâmicas coletivas, da estrutura coreográfica. Todo o cuidado que existe no Latão com as personagens específicas e com a "ação interna de cada um" que fundamenta a enunciação poética, aconteciam após a criação e marcação das movimentações coletivas. O fato do grupo contar com artistas excelentes facilita esse processo.

As movimentações coletivas eram, fundamentalmente, as *de marcha* ou *de trânsito*, contrapostas a suas *suspensões*. Isso porque na nossa leitura identificamos que muitos dos poemas tratavam desses alinhamentos de marcha, na medida em que os encontros militares eram ensaios para o desfile da independência. Havia algo de um "exercício militar" mesmo nos caminhos de Mário pela cidade, nos bondes indo e voltando do quartel, mas também nos momentos de lazer, vividos na noite.

Isto posto, acredito que foram a partir desses três padrões, marchas, trânsitos e suspensões, que procuramos criar as dinâmicas corais da peça.

Quanto aos movimentos militares, nós não queríamos, exclusivamente, uma marcha realista. Ensaiamos marchar realisticamente a partir da observação e do estudo de vídeos da época, que mostravam tropas nos anos 1920. E também a partir da experiência pessoal do meu pai (Sérgio), que era a única pessoa do grupo que tinha esse conhecimento, por ter sido obrigado a marchar na escola durante sua infância em tempos de ditadura militar. A ideia era também criar movimentações militares que fossem dançadas, que seriam também parte das sequências *de marcha*. Tínhamos, em termos poéticos, a preocupação de não perder o *losango* nos momentos de *cáqui*.

O trabalho sobre os movimentos *de trânsito* também contou com o recurso do vídeo, considerando o fato de que nenhum de nós ter vivido em um contexto em que se pegava bondes, mas a experiência contemporânea no transporte público nos aproximava muito mais dessa realidade física. Durante esses meses de ensaio, eu estava pegando trem todos os dias para ir à escola onde era estagiário, e todos os dias me ocorriam as descrições líricas de Mário sobre sua experiência no bonde. Embora tenham sido escritas um século antes, e nesse período São Paulo mudou

profundamente, suas descrições e sensações acerca da paisagem paulistana continuaram, para mim, extremamente precisas.

Entre essas duas dinâmicas, procurávamos, o tempo todo alguns desvios, as suspensões, aqueles pontos de irradiação da subjetividade, de detalhes em que a memória foge do presente, de observações sobre a cidade surgidos, por exemplo, de um olhar de soldado quando seu agrupamento dobra uma esquina. Passamos, então, boa parte do mês elaborando juntos esses movimentos e suspensões. Embora já tivesse terminado a fase de experimentação livre, continuávamos a ter liberdade para propor, sugerir coisas para essas movimentações. Muito do que acabamos utilizando em cena havia surgido na fase anterior do processo, mas outras coisas novas apareceram durante essa segunda fase.

Os ensaios de *Losango Cáqui* realizaram, assim, em tempo reduzido, algo que foi desenvolvido ao longo de anos pela Companhia do Latão: a possibilidade do teatro ser um lugar de invenção livre, intuitiva, com base numa hipótese crítica conhecida por todos. A prática de ensaios do grupo não corresponde a nenhum estereótipo de racionalismo ou de visão política dogmática, que deveria ser imposta ao material. O tema do Brasil surgiu através de detalhes, dados pelo fato de que tudo se encaminha para um 7 de setembro onde não há “independência” real. Não havia um plano prévio de ensaios com vistas a um resultado, e sim diretrizes que teriam que ser verificadas na prática, por todos, e modificadas ao sabor da invenção, no sentido de uma aproximação da forma verdadeira para um espetáculo que deveria ser a expressão deste processo particular. O registro feito neste capítulo procura mostrar a forma com que o lindo material literário de Mário de Andrade foi tratado por nós. A épica e a dramática se confundiram à lírica de modo indissociável porque tudo foi produzido pelas relações animadas da equipe, na sala de ensaio, sendo que a visão de cada um aparece viva no conjunto.

4 ANÁLISE DESCRITIVA DO ESPETÁCULO

A peça começa com o elenco disposto no palco em plano baixo, à meia luz, assistindo a entrada do público. À esquerda os instrumentos: um piano e uma pequena bateria composta de bumbo, caixa e prato. Estávamos *"pardacentos, fardacentos"*, mas cada um à sua maneira.[15] O jogo entre individuação e coralização se anunciava para o público pelas roupas. O único que destoava era Lincoln, o músico, que vestiu um terno colorido, com padrões losangulares, que aludia a outro aspecto presente no título do livro: o arlequim.

Uma vez que todos estavam sentados, à frente do palco, Sérgio fez a leitura de um pedaço da advertência com a qual Mário abre o livro, como que resumindo para o público do que se trata o livro:

> *Me resolvo a publicar este livro assim como foi composto em 1922. É um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem. Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem título deste livro.*

Então ele senta-se na primeira fileira. Começamos.

[15] O figurino, composto por Cássio Brasil, fazia uso das fardas cáqui utilizadas no exército. Não se tratava, porém, de uma vestimenta uniforme, como no exército. Diferenças sutis na roupa de cada ator ressaltam um aspecto importante do conteúdo poético, a relação entre a individualidade subjetiva e o corpo coletivo militar.

Fotografia 4 – Registro de peça nº 1



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Antes de qualquer palavra, Helena passava os olhos por todo o público, com atitude solene, como que os cumprimentando. Então ela declama o poema XXXVI. Cito dele um trecho:

> *Como sempre, escondi minha paixão.*
> *Ninguém soube do primeiro beijo que te dei.*
> *Ninguém não é a inteira verdade*
> *Mas são tão relativos os desconhecidos...*
> *S. Paulo é já uma grande capital.*
> *Não porque tenha milhares de habitantes*
> *Porém a curiosidade já não passa mais dos olhos pras línguas.*
> *E quanto é mais intenso amar sem comentários!*
> *Mas eu sonho que vais agarradinha no meu braço*
> *Numa rua toda cheia de amigos, de soldados, conhecidos…*

É significativa a escolha desse poema como abertura do espetáculo. Penso que ele, de certo modo, antecipa toda a nossa leitura e cria o espaço-tempo fundamental: essa São Paulo que “já é uma grande capital”. E aponta o grande tema subjetivo do livro, os amores e os desejos que se apresentam tanto na realidade como na forma do sonho.

Helena, ao final do poema, procura expor a atitude interna de Mário: ao relatar o sonho, sua voz fica mais doce ao lembrar da rua cheia de amigos; e se agrava (não no sentido sonoro) de modo mais duro ao "observar" os soldados. Ela cria a forma sobre a qual discutimos na sala de ensaio, estudada por Sérgio: a da transitoriedade entre a alegria e tragédia, algo que atravessa a obra de Mário. E ela passa os olhos pelo público, como se observasse a rua da cidade, com ênfase na palavra "conhecidos", que ganha algo de ironia melancólica.

É neste ponto que Bia anuncia: "NOITE ARLEQUINAL". Nisso, Lincoln se apresenta para o público, com um caxixi, evidenciando o sentido arlequinal do seu figurino. Faz uma reverência ao público e se senta de novo ao piano, ao passo que Érika apresenta o nome inesquecível do livro. Após o final do subtítulo, Helena canta algo em alemão, já anunciando que estaria, de certo modo, representando a professora dessa língua, com quem Mário se relacionava na época.

Detenho-me nos detalhes desse começo porque é nele que os códigos da encenação se apresentam, entre os quais, o da teatralidade exposta: Beatriz recita um dos últimos poemas do livro, já mencionado várias neste trabalho, dos poucos que manteve nomes na edição de 1926, o "Rondó do tempo presente". Como já foi dito, em nossa versão de Losango Cáqui, apresentamos apenas trechos desse poema que contém frases como essas:

> *Noite de music-hall…*
> *Olhar especula pra todos os lados!*
> *Mas as continências livres do meu chapéu*
> *Não se esperdiçarão mais com galões desconhecidos!*
> *Prefiro mil vezes saudar os curumins! (...)*

Agora, a trilha do piano e da percussão anunciam que será uma encenação em que a música faz parte da dramaturgia. O mote "Noite de music hall" traduz menos a forma procurada pelo espetáculo, que não é a de um cabaré de atrações independentes, e sim uma atmosfera teatralista voltada sobretudo às figuras e formações militares, àquelas mais mecanizadas, as que na sociedade procuram um formalismo que tangencia o imaginário fascista de ontem e de hoje, com sua "estetização da política"[16]. Durante a enunciação dos versos, eu e Gabriel nos

[16] O pensador Walter Benjamin celebrizou a expressão ao dizer que o fascismo "acaba por introduzir uma estetização na vida política" em seu ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade

levantamos em atitude “militaresca”. Éramos nós esses galões desconhecidos, palavra que sugere tanto a fita dourada dos distintivos dos uniformes como a ave que enche o peito no galinheiro. Descemos novamente, golpeando o ar no ritmo da onomatopeia “taratá”. Aqui se anunciava, de certo modo, também o protagonista da encenação: uma personagem coral múltipla, que inclui o poeta, seus amores, as pessoas por trás dos militares que o rodeavam, e os entes do passado ou do sonho da cidade moderna. Quando a recitadora diz que faz sol, Helena levanta seus cabelos loiros, novamente evocando o “fogaréu” e o sol associado à Guaraciaba alemã do livro.

Rubens - aquele que assume mais fezes a figura individual de Mário de Andrade, entra em cena recitando o poema XLV:

Pouco antes do meio-dia
Senti que vinha. Esperei.
Veio. Passou. Foi assim
Como se a lua passasse
Por essa picada estranha
Que viajo desde nascer.
A redoma toda verde
Do meu peito escureceu.
Noite de maio bondoso.
Lá vai a lua passando.
Há mesmo essa refração

A encenação decide, assim, instaurar em primeiro lugar, uma relação que é ao mesmo tempo de interesse afetivo e de auto-exame: a pessoa esperada não é o Sol, e sim a Lua, mas o poeta sabe que nesse movimento de passagem luminosa “há mesmo essa refração”.

O fato de apenas Rubens e Helena estarem de pé nesse momento indica o código ficcional que é, entretanto, sempre incerto: não sabemos se a relação com essa professora é apenas metafórica, ora sol, ora lua.

É evidente que, de uma maneira ou de outra, todos em cena representam a voz lírica de Mário. Rubens, entretanto, surge aqui, nessa fala primeira, como uma figura de identificação primeira: é o ator que representa Mário no sentido mais dramático, ainda que muitas vezes essa relação entre quem é o sujeito e quem é o objeto da ação se modifique.

---

técnica”. Ver BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política***:* obras escolhidas. 1. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

A encenação da Companhia do Latão estabelece, assim, nos minutos iniciais, um núcleo dramático difuso e instável. E o próprio material literário de Mário de Andrade, seu livro, às vezes era mostrado como um objeto da análise do palco, de modo narrativo e distanciado, ou por vezes deixava de ser uma obra para se mostrar como uma experiência de vida subjetiva, que nos incluía a todos, artistas e público, numa coralidade lírica.

Fotografia 5 – Registro de peça nº 2



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

É depois desse primeiro movimento, que eu me levanto, tiro o quepe que vestia, e recito aquele que é, de fato, o poema número I do livro de Mário de Andrade, aqui reproduzido na íntegra:

Meu coração estrala.
Esse lugar-comum inesperado: Amor.
Na trajetória rápida do bonde...
De Sant'Ana à cidade.
Da Terra à Lua
Júlio Verne
Atravessei o núcleo dum cometa?
Me sinto vestido de luzes estranhas
E da inquietação fulgurante da felicidade.
Aqueles olhos matinais sem nuvens...

Meu coração estrala.
No entanto dia intenso apertado.
Fui buscar minha farda.
Choveu.
Visita espanto.
Discussões estéticas.
Automóvel confidencial.
Os cariocas perderam o match.
Eta paulistas!
Mas aqueles olhos matinais sem nuvens…
Meu refrão!
E penso nela, unicamente penso em mim.
Amo todos os amores de S. Paulo... do Brasil.
Eu sou a Fama de cem bocas
Pra beijar todas as mulheres do mundo!
Hoje é Suburra nos meus braços abraços frementes amor!
Minha Loucura, acalma-te.
... Muitos dias de exercícios militares……
Previsões tenebrosas...
Revoluções futuras…
Perspectiva de escravo cáqui, pardacento, fardacento…
Meu coração estrala.
Amor!...

É como se o coração-losango de Mário enfim entrasse em cena, clamando por uma liberdade e uma sociabilidade amorosas que sejam capazes de superar o sentimento trágico de uma escravização inevitável.

Esse poema contém uma das imagens que para mim é das mais importantes e lindas do livro: a do coração que *estrala*. Durante os ensaios, eu achei bonito imaginar um coração que fosse ósseo, estruturante da existência física. Naquele momento da minha vida eu estava muito identificado com essas palavras e imagens. Compreendia pessoalmente a atitude de Mário para com o amor. O poema é uma exposição da vida subjetiva e objetiva de Mário durante aquele período de marchas militares, e prenuncia o conteúdo geral do livro.

Nele, também aparece uma espécie de “personagem” recorrente na obra de Mário: a *Minha Loucura*, a mesma de *As Enfibraturas do Ipiranga*. Com ela também eu me identifico. Acho brilhante sua procura poética de uma relação “intersubjetiva” com a própria “loucura” (seja qual for a “desrazão” a que ela diga respeito), a partir de uma personificação. Procurei trazer à cena esse movimento interno.

Durante a enunciação dos versos feita por mim, Ademir entrega a farda a Rubens. E ele e Helena se relacionam como se o poeta estivesse mostrando à professora-amante a sua farda. Nossa hipótese interpretativa se anunciava aí: indicamos que havia uma relação concreta de Mário com sua professora.

Fotografia 6 – Registro de peça nº 3



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

O surgimento da palavra Suburra dava início a uma mudança no quadro físico geral, como se vê na foto acima. O elenco começava a construir uma imagem que faz lembrar a de um cabaré noturno paulistano. Essa dinâmica acompanhava o poema em cujo final eu e Rubens coralizamos a frase *"perspectiva de escravo cáqui, pardacento, fardacento"*, sublinhando mais uma vez a relação representacional previamente estabelecida, a de que Rubens representa Mário fisicamente e o individualiza dramaticamente, enquanto as outras vozes ajudam a compor a visão subjetiva, de modo a que essa lírica (do coro que o observa) possa ser também narrativa.

Após o fim do poema, me junto à imagem da Suburra, relacionando-me com Gabriel e Beatriz, de modo algo "pansexual". Rubens enuncia mais um poema "na direção" de Helena, reiterando a relação com a Professora:

Abro tua porta inda todo úmido do orvalho da manhã.
Estávamos tão bonitos hoje…
Os filhos dos fazendeiros
Os filhos dos italianos...

Tinha também alguns com a pele morena por demais
Então vim, pra que me visses de farda.
Preguiçosa!
A estas horas amante de soldado já esqueceu o toucador!
Teus beijos serelepes novo orvalho sobre mim. Teus olhos palpitantes e risadas
As tuas palmas infantis...
Me entristeci.
Vejo no espelho a medalha dos teus cabelos no meu peito.
O bonde grita engasgado nos trilhos da esquina.
Não ficarei.
Quando a primeira vez apareci fardado,
Duas lágrimas ariscas nos olhos de minha mãe…

Nesse momento, uma ambiguidade deliberada se instala: Rubens fala como se estivesse dentro da Suburra, na noitada anterior, ou na porta da casa da professora? Em qualquer caso, fala para alguém que está de fora de sua dupla visão. Cria-se o tempo presente eterno da lírica, mas a interlocução é dramática, e o arranjo é épico.

Esse poema marca o final daquilo que considero o primeiro movimento do espetáculo, composto pela exposição dos padrões simbólicos do espetáculo e pela apresentação da linha dramática da ficção. É o movimento que apresenta alguns dos "códigos" cênicos para o público, que sugere um acordo no que diz respeito à representação do poeta; e que também toca nos principais temas subjetivos do livro: os trânsitos afetivos de Mário, seu lugar social como um homem negro pansexual, e sua reentrada no exército em que o poeta é obrigado a vestir novamente a farda.

O primeiro movimento contém várias das apostas que fizemos quanto ao sentido que está por trás dos poemas. Dentre elas, ele destaca a relação do poeta com a professora de alemão, e sua vida interior diante da difícil reintegração a um batalhão.

Fotografia 7 – Registro de peça nº 4



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Na cena que realiza um fechamento desse ciclo, Ney entra com o poema “Máquina de Escrever”, aqui reproduzido na íntegra, conforme a divisão de vozes de nosso roteiro, que procurava sublinhar a relação do poeta e da professora:

B D G Z, Remington.
Pra todas as cartas da gente.
Eco mecânico
De sentimentos rápidos batidos.
Pressa, muita pressa.
Duma feita surrupiaram a máquina-de-escrever de meu mano.
Isso também entra na poesia
Porquê êle não tinha dinheiro pra comprar outra.
Igualdade maquinal,
Amor ódio tristeza... (...)
E os sorrisos da ironia
Pra todas as cartas da gente...
Os malévolos e os presidentes da República.
Escrevendo com a mesma letra...
Igualdade
Liberdade
Fraternité, point.
Unificação de todas as mãos...
Todos os amores
Começando por uns AA que se parecem...
O marido que engana a mulher,

A mulher que engana o marido,
Os amantes os filhos os namorados...
“Pêsames”.
“Situação difícil.
Querido amigo... (E os 50 milréis.)
Subscrevo-me
adm-or obg-o ”
E a assinatura manuscrita.
Trique... (Apito) Estrago!
É na letra O.
Privação de espantos
Prás almas especulas diante da vida!
Todas as ânsias perturbadas!

RUBENS (para Helena) - Não poder contar meu êxtase
Diante dos teus cabelos fogaréu!
(...)
ESCHER (junto com Ney) - Porém não tive lágrimas, fiz ‘Oh!”
Diante dos teus cabelos fogaréu.
A máquina mentiu
Sabes que sou muito alegre
E gosto de beijar teus olhos matinais
Até quarta, heim.
NEY - Bato dois LL minúsculos.
E a assinatura manuscrita.

É quase uma cena à parte em relação aos movimentos anteriores, até por seus aspectos de estilo: a luz ficava bem menos intensa, contrariando a tendência a uma luz brilhante e sem sombras; e a música passa a ser apenas percussiva. Durante a enunciação dos versos, nós do elenco fomos até a frente do palco e fizemos uma fila horizontal, com gestos que imitavam letras. Rubens, como Mário, não tomou parte nesse alinhamento, ficando por detrás de Ney, fazendo uma dança com as mãos, como se estivesse datilografando a carta em questão, de modo estilizado.

Fotografia 8 – Registro de peça nº 5



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Então, Ademir assume, subitamente, a representação do tenente. Através dessa figura militar, tem início o segundo grande movimento, que começa com uma primeira sequência de marchas. Reproduzo outro trecho de nosso roteiro cênico, que contém rubricas como lembretes ao grupo, indicando um esforço de fazer com que os gestos fossem diferentes das palavras:

> ADEMIR- Soldado-raso da República.
> Quarto Batalhão de Caçadores aquartelado em Sant'Ana.
> Rogai por nós!
> Valha-me Deus!
> TODOS - Rogai por nós!
> Valha-me Deus!
> RUBENS (voz dissonante) - Todo vibro de ignorâncias militares.
> ADEMIR - ... O calcanhar direito se levanta, (Levantamos o braço esquerdo)
> Corpo inclinado prá frente... (Corpo para trás)
> A marcha rompe.

Nisso, todos começamos a marchar rumo ao fundo do palco, passando por trás de Rubens. Até o ponto em que nos fixamos, numa posição que se manteria durante

toda essa cena da Primeira Marcha, conduzida pelo tenente de Ademir e observada de fora por Helena, a professora dos “cabelos fogaréu”.

Nesse ciclo, relativamente longo, predomina o ritmo das botas do quartel. Há, porém, variações líricas e desvios. Dele fazem parte alguns poemas, que se entrecruzam.

Não é o caso de transcrever demais as sequências do roteiro. Destacarei os trechos que considero importantes para a análise do movimento.

(…)
ERIKA - Quatro carreiras de menhires humanos.
IMOBILIDADE ABSOLUTA.
CARLOS - Porém as almas tremem retranzidas.
(...)
CORO DE MULHERES -
Mario, coragem!
Tão atrás dos companheiros...
Avance! Olhe à direita o alinhamento.
(…)
RUBENS-Si ela fosse soldado!
Si marchasse a meu lado
Com a sarça ardente dos cabelos
Labaredando sob o quepe...
(...)
ADEMIR - (à cavalo) Mario, cuidado, se alinhe!
Tão na frente dos companheiros.
Contenha esse ardor patriótico,
Essa baita paixão pelo Brasil!

Durante a primeira marcha, surgem novamente alguns dos temas destacados por nós. A individualidade - oculta pelo corpo militar - surge na suspensão dos “menhires humanos” cujas “almas tremem retranzidas”.

A relação com a professora segue sendo presentificada em cena. Por último, destaco a postura dialética de Mário para consigo mesmo diante daquele contexto: ele registra que estava sempre, liricamente, “tão à frente” e “tão atrás” dos companheiros. Esses movimentos internos, que podem ser lidos na poesia, foram postos em cena através da ação física coral com detalhes individualizantes que destacam personagens como Mário, a professora e o tenente.

Fotografia 9 – Registro de peça nº 6



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Na marcha que segue, porém, a professora também tem algo de uma figura militar. E o tenente do nosso espetáculo observa ao poeta:

> ADEMIR (à Mario) - O poeta vai na escola...
> Vai soletrar marchas altos esporas..

Ao que uma das vozes de Mário como narrador distancia o tenente:

> NEY - O apito mandachuva chicoteia o lombo dele
> O tenente é um cowboy da Paramount.
> O potro corcoveia
> Prisca,
> Relinchos surdos,
> Tine tiririca esporeado no orgulho.
> Mas parou porquê o cowboy fê-lo parar.

Até que o poeta mistura o presente o passado das figuras:

> MÁRIO - O meu tenente
> Não aprecia as casas coloniais.
> Porém o meu olhar blefa o tenente.
> Olhou altivo pra frente
> E batendo no quepe do soldado da frente
> Fez esquerda-volver
> E meigamente espiou a casa colonial.

Todo nosso esforço cênico estava em permitir que esses detalhes vivos do texto ganhassem forma e corpo. Mário no exército é também o Mário que luta contra essa redução de suas capacidades à condição de um ser que marcha.

Destacamos ainda a combinação entre o imaginário do faroeste, o do militar brasileiro e o da desumanização, frequente em obras modernistas. O tenente se converte num caubói que doma um potro, e seus movimentos tem algo da truculência dos ambientes militares.

Ademir, por outro lado, entra em cena de maneira bastante dialética: enquanto ele mimetiza o potro, Helena, até então a professora, mimetiza o domador. Penso que isso evidencia o caráter ao mesmo tempo lírico e gestualmente épico da nossa encenação. Nós assumimos que Mário também narra acontecimentos em sua expressão poética, e ao mesmo tempo escolhemos representar algumas dessas imagens narradas de maneira não direta. Exemplo desses movimentos contraditórios é o fato de que o tenente procura demonstrar (segundo a atuação de Ademir) alguma “meiguice” e interesse humano pela beleza do mundo.

Fotografia 10 – Registro de peça nº 7



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

A primeira marcha acaba com a entrada do poema X, ou Tabatinguera, que considero um dos poemas mais bonitos do livro. Ele tem função semelhante ao da máquina de escrever, ao produzir um “intermezzo” nos padrões da cena. Trata de um tema de fundo, mas onipresente, o da cidade com seu passado indígena e colonial. É Érika quem se destaca do grupo e abre sua recitação, segundo a divisão do roteiro:

> ÉRIKA - Mas a taba cresceu... Tigueras agressivas,
> Pra trás! Agora o asfalto anda em Tabatinguera.
> BIA - Mal se esgueira um pagé entre locomotivas
> E o forde assusta os manes lentos do Anhanguera Anhanga fantasmal, feito de tabatinga
> Guincha, entrou pelo chão como o Anhangabaú.
> E a alvura se tornou cimento-armado, é cinza,
> HELENA - Tinge a garoa Borba Gato Engaguassú...
> Nada de ajuntamento! Os polícias dirigem
> O “Circulez”. Meu Deus
> É a marquesa de Santos
> Está palida... O olhar fuzilando coragem
> Faísca da cadeirinha atapetada de anjos. Segue prá forca da Tabatinguera.
> ÉRIKA - Lento. O cortejo acompanha a rubra cadeirinha
> Pro Ipiranga. Será que em tão pequeno assento
> A marquesa botou sua imperial bundinha?

O poema, segundo nossa divisão cênica, tem dois momentos. Quando Érika diz “a taba cresceu”, nós nos espalhamos pelo palco como se fôssemos as estruturas da cidade, pelas quais “mal se esgueira um pajé”.

A tristíssima imagem pintada por Mário é a dos povos indígenas massacrados pelo capitalismo colonial, extintos, mas de presença fantasmagórica em meio ao concreto. Carlos, nesse momento, caminha pelo palco como se fosse esse pajé do poema: ele passou por nós e nos fuzilou com um olhar intenso de ódio, num dos detalhes finos de atuação mais lindos da peça.

O segundo momento do poema vem em chave quase cômica. É zombaria da pseudo-monarquia brasileira, na referência à marquesa. Mais uma vez, Mário demonstra seu olhar agudo para a nossa sociedade, e sua capacidade poética de transitar entre a mais profunda melancolia trágica e a atitude arlequinal.

Então, esse interlúdio se aprofunda com um número musical. A cena escurece, e Lincoln canta a canção “Ruas do meu São Paulo”, um dos únicos textos do espetáculo que não provém do livro *Losango Cáqui.* A música havia sido composta por ele para o espetáculo *Estação da Luz*, a partir de letra retirada de *Lira Paulistana,* um dos mais célebres trabalhos de Mário.

Após a canção, a luz retorna. E um novo ciclo narrativo tem início, com a criação da imagem de um ambiente de espera do bondo, próximo ao Largo de São Bento. Dessa espera fazem parte os poemas VII (dito por Carlos) e XIII (dito por mim). Transcrevo aqui o primeiro:

CARLOS ESCHER –
Que sono! Todo dia,
Quatro e meia,
Madrugada...
Tácito hoje não veio.
Que seria?
Inquietação.

Fotografia 11 – Registro de peça nº 8



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Uma vez que o ambiente da espera estava constituído, inserimos aí a importante personagem do “conhecido-desconhecido” com quem Mário serviu o exército no passado, apresentada por ele o poema III, todo dialógico. São versos que exemplificam a multiplicidade dos traços estilísticos no livro. Rubens e Gabriel diziam, respectivamente, os papeis dramáticos de Mário e do ex-amigo, mas criamos duas outras vozes de enunciação em nosso arranjo:

GABRIEL — Mario de Andrade!
RUBENS — Ah...
CARLOS - Me lembrava daquela cara olhos cabelos,
Daquelas mãos um dia cheias de amizades pra mim...
ESCHER - No entanto era um desconhecido.
GABRIEL — Faz tantos anos, Mario...
RUBENS— Meia-dúzia, foi em 916.
GABRIEL — Tive notícias de você... Pelos jornais. Tenho seguido.
RUBENS— Ahn...
GABRIEL — Você mudou bastante.
RUBENS— Estou mais forte.
GABRIEL — Os insultos foram por demais...
RUBENS— Um pouco... Mas, você?
GABRIEL — Ora eu... Mas não acreditei, Mário de Andrade.
RUBENS— E as manobras no Rio, se lembra!... Bom tempinho!
GABRIEL (terno) — Nosso tempo...

ESCHER - E quis me cercar daqueles braços caídos!... Então, falando muito baixo pra mim mesmo, veríamos juntos si estou certo no que sou... NO ENTANTO ERA UM DESCONHECIDO.
CARLOS - Convidou;
GABRIEL — Sigo pra Caçapava.
MÁRIO — Não pede transferência? É requerer do general. Eu fico aqui.
ESCHER - Me olhou rápido como envergonhado de procurar alguém. Depois pousou o olhar nos horizontes curtos da rua Conselheiro Crispiniano.
CARLOS - Depois deixou ele cair nas mãos encardidas pela companhia das sombras burocráticas.
ESCHER - Depois me fitou. Fixamente.
GABRIEL - Não. Vou pra Caçapava. Adeus, Mário de Andrade. Passe bem.
ESCHER - Que alívio! Detesto os mortos que voltam.
CARLOS - São tão mais nossas as imagens!...

Fotografia 12 – Registro de peça nº 9



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Essa cena é das minhas preferidas. Ela apresenta esse provável “ex” de Mário. Talvez fosse possível argumentar que não se tratava de um ex-namorado, mas as frases “nosso tempo” e “detesto os mortos que voltam” reforçam essa teoria. Acho extremamente linda a frase, “no entanto era um desconhecido”, que carrega a melancolia dura de um amor passado. A cena exemplifica a liberdade formal que assumimos na encenação. Rubens era

Mário no tempo dramático, relacionando-se com Gabriel, de modo gentil e estranhado. Coube a mim e a Carlos dividirmos a voz subjetiva de Mário, que podia assume caráter narrativo de exposição lírica do subtexto, numa cena tensionada pela espera do bonde. Ao cabo dela, Ney, com um “dlem,dlem,dlem”, anuncia a chegada do bonde, criando a figura do motorneiro. Acontece aí a primeira cena de deslocamento de um veículo, sugerido por nosso agrupamento físico:

Fotografia 13 – Registro de peça nº 10



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Nessa cena formamos uma fila para constituir o bonde e indicar os movimentos produzidos pelo trajeto, com alguns atores saltando para dentro do bonde, como se estivessem entrando com ele em movimento, atrasados. Esses gestos produziram detalhes muito interessantes, como o de Gabriel que afastava com a perna algum cachorro que o perseguia.

A cena também misturava trechos de diversos poemas do conjunto, numa síntese de versos que tratam desses momentos de caminho até o quartel. Destaco aqui o final de um dos textos utilizados:

MÁRIO - Estilhaço me fere nos olhos o sangue da aurora.
BIA - Risadas. Chamados. Incêndio! Extermínio!
ÉRIKA -Cigarros acesos. Vitória completa...
HELENA - Faz frio de geada esta manhã...
A gente se encosta nos outros, pedindo
Uma esmolinha de calor.
NEY - E o bonde abala sapateando nos trilhos
Em busca das casernas sinistras cor-de-chumbo.
BIA - A neblina se senta a meu lado no bonde.
HELENA - Estou doente.
ÉRIKA - RUA DOS INVOLUNTÁRIOS DA PATRIA.

Com essa última frase de Érika, que demarcava um endereço e a chegada de Mário ao quartel, tinha início outro movimento de exercícios militares. O início da série de cenas relativas ao Batalhão de Caçadores começa com o poema " O Alto", dito por Ademir. É um texto muito musicalizado e divertido formalmente:

ADEMIR Tudo esquecido na cerração.
...um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois, um-dois, um-dois
ÁRVORE
um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois,
ÁRVORE
um-dois, um-dois, um-
ÁRVORE
dois,
um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois
PRIMEIRO APITO
um dois, um-dois,
um:
[prraá] (Ademir apita, Rubens em posição de sentido)
- Cutuba!

Fotografia 14 – Registro de peça nº 11



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Havia muitas dinâmicas nessa cena, mas quero destacar os sutis detalhes cômico-dramáticos criados por Ademir com base em palavras e frases de Mário. Esse gesto da imagem, em particular, foi um momento muito marcante pra mim. É o ponto em que o tenente apita e, em nossa interpretação, se dirige até Mário, que está em posição de sentido e poderia esperar uma reprimenda por marchar errado. Até o dia da estreia, e mesmo durante a apresentação, fiquei com um certo medo de cair na risada, por que eu achava muito engraçado o movimento mecanizado de Ademir - fazendo esse “um-dois, um dois” - até que se imobilizava antes de uma inesperada exclamação de elogio: Cutuba!

A cena continuava com o poema XI, dito por mim, que descreve exercícios militares específicos, os chamados “acelerados”. Procuramos criar fisicamente aí alguns jogos entre os soldados, competições que sugerem lutas imaginárias. Criamos uma movimentação também um tanto humorística nesta cena, algo já sugerido pelo poema, do qual transcrevo um pedaço:

> Que avançadas vencedoras de paulistas
> Contra uruguaios fugitivos invisíveis...
> Vencemos facilmente.
> Como sempre…

Fotografia 15 – Registro de peça nº 12



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Após esses jogos de tiros e rolamentos, a relativa ao ambiente do quartel fazia uso dos poemas XVIII e XVI, nessa ordem. O primeiro é a descrição de um certo “Cabo Alceu”. E o outro poema descreve uma conversa entre “dois pacholas fortes”, também no contexto dos militares. Procuramos dar corpo aí, novamente ao conhecido-desconhecido amigo de Mário, ainda que os versos pudessem ser relativos a um desejo mais geral e difuso. Não é possível ter certeza sobre os objetos e sujeitos desses muitos *afetos militares* presente no livro. O fato é que o “ex”, em nossa versão, procura uma interação direta com Mário, e para isso fizemos uso do trecho final do poema XVI, narrado por Érika por sobre uma caminhada do “ex” para observar Mário:

(...)
RUBENS- Mas porém da caserna dum corpo que eu sei
RUBENS E ÉRIKA- Sai o exército desordenado meu sublime ..
MARIO -
Assombrações
Tristezas
Pecados
ERIKA -
Versos-livres
Sarcasmos
E o universo inteirinho em continência!
... Vai passando

No seu cavalo alazão
O marechal das tropas desvairadas
Do país de Mim-Mesmo…

A opção cênica resultou aí de uma alusão a um *afeto militar* - dada pela frase “dum corpo que eu sei”. E procurávamos, a cada passo, intensificar a confluência entre a vida pública e subjetiva do poeta. Estávamos, durante todo o espetáculo, encenando também as “tropas desvairadas do país” de Mário de Andrade.

Fotografia 16 – Registro de peça nº 13



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Começa então uma Segunda Grande sequência de marchas com deslocamentos. Durante ela, retornam as duas principais personagens que se relacionaram com Mário durante o espetáculo até agora.

Do ponto de vista formal, o espetáculo passava a se movimentar de modo mais agressivo, menos contemplativo. Todos os homens do elenco descem do palco e dão uma volta ao redor do público, em marcha realista e barulhenta. Beatriz, Érika e Helena, enquanto isso, enunciam o poema XX, sobre uma “Cadência ondulada suave regular”, em que o poeta mistura o balanço da rede com a lembrança do 1,2 da marcha, e ao mesmo tempo lembra dos “cabelos” dela.

Em seguida, Érika enuncia o poema “A menina e a cantiga”, que sugere uma imagem da população pobre das ruas da cidade. Ao cabo desses versos, os homens já estão de volta à rampa de acesso do palco. E Rubens começa o poema XXV, em que há enfim uma afirmação pessoal de Mário de Andrade sobre sua atual condição militar, numa ironia sobre o valor dessa conexão possível entre a vida privada e pública:

Fotografia 17 – Registro de peça nº 14



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

RUBENS - Sou o “base”.
Primeiro homem da quarta Companhia.
Primeiro homem de S. Paulo!
HELENA - Ela devia estar aqui
Com o seu “bom-dia”...
ESCHER - Tem dois soldados inda mais compridos que eu.
E a bizarria?
E a nitidez dos gestos militares?
RUBENS - Finalmente o sargento compreendeu que eu era o Exemplo
Me deu o lugar supremo

Nesse momento Ademir apita e todos voltam para o palco. Depois da mais intensa marcha realista, põe-se agora a marchar, porém sem sair do lugar.

E o mesmo poema de auto-exame irônico sobre a condição atual segue sendo enunciado pelo grupo:

> ERIKA - Sou o generalíssimo das tropas de terra-e-mar da humanidade
> HELENA - Ela devia estar aqui
> Com a sua vaidade.
> CARLOS - Tudo em mim são ângulos, retas.
> Maquinismo inflexível.
> Corpo metrônomo,
> ADEMIR - Allegro ma non troppo.
> NEY - Abaixo as músicas românticas!
> Sou uma fuga de João Sebastião Bach!
> Porem os pés sarcásticos satíricos
> Grita-gritam riso fino de picadas.
> Cobras,
> Espinhos,
> Dores,
> ESCHER - Cacos no caminho.
> Calcei botinas de febre!
> GABRIEL - Lamentações humilhações físicas insuportáveis!
> Meus pobres pés martirizados
> BIA - Ah, os bálsamos deliciosos refrigerantes!
> Perfumes raríssimos bíblicos
> Madalenas de mãos finas lentas imperiais
> HELENA - Ela devia estar aqui
> com as suas mãos lentas…

Esse poema, contraposto à forma da encenação e à atuação de Rubens, evidenciava o caráter dialético das emoções de Mário diante do serviço militar. Há nele um conjunto de observações ambíguas: ele se orgulha do tenente reconhecer seu valor e lhe conceder o “lugar supremo”; autodenomina-se, ironicamente, de “generalíssimo” de toda a humanidade. E sofre de dores nos pés pelas botas e longas marchas, em versos de ecos cristãos. As “lamentações, violências físicas insuportáveis” põe sob o signo da dor o conjunto dos desejos de bálsamos de uma santa-puta como Maria Madalena. Durante a marcha, a todo o momento, lhe ocorre o pensamento de que “ela devia estar ali”. Seria a professora? Uma prostituta da Suburra noturna? Optamos por fundir essas duas possibilidades na professora de alemão sexualmente livre representada por Helena, através de uma repetição de versos, com finalidade reiterativa:

> RUBENS- Abro tua porta inda todo úmido do orvalho da manhã.
> HELENA - Estavamos tão bonitos hoje...

Fotografia 18 – Registro de peça nº 15



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

De modo a acentuar esse sentido ambíguo de uma lírica indecifrável, de um afeto que talvez só existisse naquelas condições “militares” da vida brasileira, imaginamos o interesse da professora pelo Mário fardado, aquele mesmo da fotografia famosa. E essa interação afetiva é sublinhada no espetáculo pelo uso de uma canção tradicional, que não pertence ao universos do texto, mas parece com ele dialogar:

> LINCOLN (canta) - Mana, teus cabelos, mana
> São uns arvoredo
> Toca fogo neles, mana
> De manhã bem cedo

Em seguida a esse breve intervalo musical, Rubens, segue com o poema XVII, o mais direto dos textos em que o poeta procura uma autodefinição histórica. Nele Mário se apresenta com uma empostação cheia de artificialismo que tem algo de ironicamente trágico, novamente. Durante a enunciação, Rubens e Helena estão em foco, enquanto o resto do elenco caminha pelo espaço. O grupo alude à cidade, à “paulicéia lá em baixo”:

> MARIO - Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amador, comunica aos camaradas que bem contravontade, apesar da simpatia dele por todos os homens da Terra, dos seus ideais de

> confraternização universal, é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil.
> E marcho tempestuoso noturno.
> Minha alma cidade das greves sangrentas, Inferno fogo INFERNO em meu peito,
> Insolências blasfêmias bocagens na língua. Meus olhos navalhando a vida detestada.
> A vista renasce na manhã bonita. Pauliceia lá embaixo epiderme áspera
> Ambarizada pelo sol vigoroso,
> Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas. Fumaça bandeirinha.
> Torres. Cheiros. Barulhos
> E fábricas…

E a fala de Helena, com outro poema, surge como uma resposta, ainda que não seja:

> HELENA - Naquela casa mora,
> Mora, ponhamos: Guaraciaba...
> A dos cabelos fogaréu!...
> Os bondes meus amigos íntimos
> Que diariamente me acompanham pro trabalho...
> Minha casa...
> Tudo caiado de novo! É tão grande a manhã!
> É tão bom respirar!
> O Trabalho
> A Casa
> É tão gostoso gostar da vida !...
> A própria dor é uma felicidade!

A opção pelo poema surgir da boca de Helena, e não de Mário, o transforma numa auto-apresentação da personagem pela atriz: Guaraciaba, dos cabelos fogaréu. E o poema se contrapõe ao anterior. No primeiro, há uma “vida detestada”, no outro, um reconhecimento de um “gostoso gostar da vida”. Novamente a dialética sentimental de Mário entra em cena.

Durante o texto que vem a seguir, enunciado por Beatriz, eles se beijam. E ela se despede dele mostrando os próprios cabelos fogaréu, gesto criado por Helena que sugere o sol e marca o final de uma cena que confirma nossa opção de destacar essa Guaraciaba, imagem relativa ao *porquê de ele saber alemão*, e que se conecta indiretamente aos seus *afetos militares*.

Fotografia 19 – Registro de peça nº 16



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Unidas por uma canção retirada do poema XL, o espetáculo passa a se dedicar ao encontro com um dos principais *afetos militares* presentes na obra, o ex-namorado. Durante a canção, Mário e Guaraciaba acenam um pro outro, numa despedida final de sua interação dramática.

> CARLOS E GABRIEL cantam - Eu peno todas as dores
> Com este amor que Deus me deu,
> Quem achou os seus amores
> A si mesmo se perdeu.

A música é cortada por um apito de Ademir. O conjunto de atores se enfileira e se prepara para mais uma cena de trânsito, como se fosse outro momento de espera do bonde. Mas é um trem que viaja com a tropa. Mário tem ali, antes de embarcar, outro encontro com esse ex-amante. E dessa vez a relação cênica se torna mais explícita e melancólica, na conversão da lírica em diálogo feita por nós:

Fotografia 20 – Registro de peça nº 17



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

RUBENS - Está quente.
GABRIEL - Vai chover.
RUBENS - Nuvens danadas

Essa virada para uma relação dialógica dramática contém subtextos: Rubens faz um Mário que é simpático, que tenta puxar assunto, enquanto a voz poética constata a melancolia de saudar “muito sorrindo” alguém que lhe é “mesquinho”. É um dos momentos mais bonitos de atuação do espetáculo. Quando as mesmas palavras do diálogo retornam em chave lírica, não há simpatia, há apenas uma constatação meteorológica: “nuvens danadas”.

RUBENS - De nada vale inteligência.
Tempo perdido odiar os que devia odiar.
Saudei-o muito sorrindo.
Amor cantou por minha continência...
Ele no entanto foi mesquinho.
Na Semana de Arte Moderna teve um
número de programa que quase ninguém viu:
“A REVELAÇÃO DOS TAMANDUÁS”.
Saudei-o muito sorrindo...
E nem é influência do clima.
Está quente.
Vai chover.

Nuvens danadas
E cansaço faz calor dentro de mim.
Saudei-o muito sorrindo…
Meu Deus, perdoai-me!
Creio bem que amo os homens por amor dos homens!

Fotografia 21 – Registro de peça nº 18



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Durante essa enunciação, formamos o que chamo de uma fila cânone-de-gestos. Ao final do poema, porém, em contradição com a melancolia que descrevi, Rubens e Gabriel se beijam. Trata-se de uma escolha dramatúrgica da encenação, de modo a explicitar absolutamente a personagem do ex como um dos “afetos militares”.

Após o beijo, Gabriel e Rubens passam a “puxar” o gesto da fila: uma multidão vertical de braços horizontais. Helena assume a voz de Mário no restante do mesmo poema. Retorna destacada a frase que havia aparecido anteriormente sobre a mesma personagem: “No entanto, era um desconhecido”. E essa frase todos nós repetimos, assim como os gestos, sempre com tempos defasados do cânone. Ela encerra o poema e há um retorno da canção tema de sua personagem. Helena danç com seus cabelos enquanto nós montamos a formação coral que acompanharia o poema “Flamingo”, enunciado pelo Gabriel, do qual destaco apenas o começo. Na

intepretação sugerida gestualmente pelo espetáculo, esses versos se referem a um encontro sexual ocorrido anos antes, no tempo do serviço militar, no Rio de Janeiro, talvez no Flamengo. Há a sugestão em cena da memória de uma imagem sexual:

> Rígido a levantar no blau a flama rósea,
> Flamingo...
> (...)

Fotografia 22 – Registro de peça nº 19



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Num súbito desvio para uma possível culpa em relação à memória sexual, Ney se destaca do coro, e Rubens como Mário enuncia o poema “ A escrivaninha”, que trata da relação com seu pai:

> RUBENS - Meu pai com seu nariz judeu...
> Eu vivia quase sem ruído.
> Dumas Terrail Zola escondidos,
> Se ele souber... Meu pai? Meu Deus?
> Duas pessoas num só terror.
> Depois a Vida me ensinou.
> A vida. Meu pai morreu. Quando
> Órfão me vi, chora-chorando,
> Minha miséria se acabou.
> Anjo-da-Guarda, Solidão!
> Zola voltou pra escrivaninha

De meu pai. Que grandeza estranha
Pôs esse gesto em minha mão?...
Não sei.

Esse poema também entra como uma cena de desvio. Penso que ele é um dos mais deslocados do conjunto do livro, no sentido de me parece quase inesperado; volto a pensar no trecho da advertência em que Mário conta do que se trata o livro : *"É um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem."* Na interpretação da direção, porém, ganha sentido como contraponto repressivo à lembrança sexual anterior.

A cena seguinte tem algo de um esforço para a retomada do serviço militar, à espera de sua finalização. Foi inspirada no poema XXIX e quem o enunciou fui eu. Não consigo, mesmo distanciado no tempo, e tentando exercer um distanciamento crítico para efeito deste trabalho, não me sentir mais próximo dos poemas que estavam em minha boca durante as cenas. Não posso deixar de comentar que, em particular esse, contém uma revolta com a qual muito me identifico. Na época dos ensaios, eu pegava um trem da linha esmeralda, que beira o rio Pinheiros, e não podia, a cada dia, pensar nas palavras de Mário enquanto transitava pela cidade:

Enfim no bonde pra casa.
O coronel não gostou do alinhamento das armas.
Sargento Vitoriano ordenou dez minutos de acelerado.
No entanto era tão moço o nosso desalinho...
Sou brasileiro ou alemão?
Imperialismo…
Na certa que Dom Pedro II
Havia de se rir do nosso desalinho...
O bonde nada no Tietê.
Havia nas manhãs cheias de sol do entusiasmo
As monções da ambição...
Gigânteas vitórias...
Ninguém se amolava com o alinhamento das armas!
Ninguém mandava acelerados!
E nas madrugadas bonitas
Do ouro da luz mexendo na neblina
As bandeiras e as monções enveredavam pra aventura!...
Porém o hoje das turmalinas falsas baratíssimas!

CARLOS E RUBENS -
Vida besta infame odiada!
Vida besta infame odiada!
Eu trago a raiva engatilhada...

Fotografia 23 – Registro de peça nº 20



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Era a última cena de trânsito, de deslocamentos em transportes coletivos, sempre feitas de modo diferente. Imagino que ele tenha escrito esse poema num dia particularmente ruim. Procurei trazer para a enunciação esse lado explosivo e revoltoso do temperamento de Mário, sabendo que se tratava de uma turbulência interna, e que me cabia também configurar a realidade física externa, de alguém que observa do bonde o rio Tietê.

Em seguida, ligada emocionalmente à revolta, vinha o poema de sentido mais terrível e mítico do conjunto, Jorobabel, enunciado por Ademir, que pode ser lido como uma imagem de sonho em meio a esse diário lírico. Entre todos os poemas do livro, é o que parece mais fugir da categoria “poesia de circunstância”. Usando do vocabulário que Mário usa na advertência, acredito que ele possa ser considerado uma *alucinação liricamente anotada*:

> ADEMIR -
> Um choro aberto sobre o universo desaba
> A badalar... Um choro aberto sobre a terra
> Em bandos de ais... Guaiar profético se expande...
> Anda franco no mundo o agouro da miséria…
> Job abúlico baba o fel que o devora... Hirta
> A multidão que desapareceu Abel...

> Um choro... E a vida excessivamente infinita!...
> Clamor! Ninguém se entende! Um Deus não vem!... Babel!...
> Babel! Um choro aberto sobre a confusão
> Das raças! Babel! Os sinos em arremessos
> Bélicos! Badalar dos sinos! Multidão
> Hirta! Jerusalém incendiada... Rebate!
> Babel! Jerusalém! Jorobabel! Babel!
> Batem os bronzes bimbalhando! Pobre Job
> Sem ouro, multidão devora e baba o fel...
> Um choro aberto de entes misérrimos...

O fato de ser Ademir o enunciar, e de uma maneira não tão diferente das ordens que proferia enquanto representava o tenente, abre margem para a leitura cênica de que se trata de uma alucinação de uma pessoa que pressente o peso de um funcionamento monstruoso das coisas, que vêm do passado, numa cidade Torre de Babel. Na cena, é como se Mário estivesse ouvindo a voz interna do tenente num desabafo insano, que mistura a figura bíblica de Zorobabel com a multidão paulistana. Durante a enunciação, todo o elenco se abaixava nos cantos do palco. E aos poucos, Carlos e Helena iam se levantando, e observavam os dois fantasmagoricamente, como se fossem eles os “entes misérrimos”, numa imagem que sugere de novo a presença do pajé espectral, que encerra a cena com um chiado animalesco.

Fotografia 24 – Registro de peça nº 21



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

O quartel, em seguida, ressurge, numa movimentação que apelido de “dança do alinhamento das armas”, inspirada em imagens reais do exército brasileiro nos anos 1920. Concomitante a ela, Ademir, Bia e Ney enunciam o poema XXXVIII, que reitera a gestualidade e instaura outras marchas em diversos espaços de uma São Paulo de muitas épocas:

> ADEMIR – Alinhem essas armas, senhores!
> (Mulheres, à direita, levantam-se, observam a cena)
> NEY - O sargento ignora a influência do sangue latino. Impaciência.
> Mocidade. Verso-livre...
> Alegria grita em mim. Curiosidade de viver!
> (...)
> BIA - Ineses fugitivas nas janelas e portas.
> Amo todas as moças brancaranas ou louras
> E a manhã despenteando nos telhados seus cabelos fogaréu...
> NEY - Curiosidade de viver! Sargento Vitoriano,
> Sapeque o seu jamegão latino
> Nesta desalinhada Companhia brasileira!

A última das grandes personagens surge dessa sequência de alinhamentos e desalinhamentos da coreografia que fazíamos. Carlos se destaca do coro, que segue

por algum tempo fazendo a dança do alinhamento das armas, e enuncia o extraordinário poema “Cabo Machado”. Apresenta-se como uma das figuras da peça, talvez a mais impressionante delas do ponto de vista do poeta, que talvez tenha sido o mais importante afeto militar de Mário durante o período descrito, ou alguém com quem teve uma identificação de admiração sutil e profunda.

Embora já tenha reproduzido parte desse poema neste trabalho, transcrevo-o na íntegra agora, pela sua importância para a dramaturgia da cena que produzimos:

> ESCHER -
> Cabo Machado é cor-de-jambo, Pequeninho que nem todo brasileiro que se preza.
> Cabo Machado é moço bem bonito.
> É como se a madrugada andasse na minha frente.
> Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
> Adonde alumia o sol de ouro dos dentes
> Obturados com um luxo oriental.
> Cabo Machado marchando
> É muito pouco marcial.
> Cabo Machado é dançarino, sincopado,
> Marcha vem-cá-mulata.
> Cabo Machado traz a cabeça levantada
> Olhar dengoso pros lados.
> Segue todo rico de jóias olhares quebrados
> Que se enrabicharam pelo posto dele
> E pela cor-de-jambo.
> Cabo Machado é delicado, gentil.
> Educação francesa mesureira.
> Cabo Machado é doce que nem mel
> E polido que nem manga-rosa.
> Cabo Machado é bem o representante duma terra
> Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
> E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
> Só não bulam com ele!
> Mais amor menos confiança!
> Cabo Machado toma um jeito de rasteira...
> Mas traz unhas bem tratadas
> Mãos transparentes frias,
> Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.
> Se vê bem que prefere o arbitramento.
> E tudo acaba em dança!
> Por isso cabo Machado anda maxixe.
> Cabo Machado... bandeira nacional!

Fotografia 25 – Registro de peça nº 22



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Há carinho, fascínio e de novo a ironia de alguns lugares comuns literários na maneira como Mário descreve essa figura. O seu “andar maxixe” canso o poeta, e penso que é um ponto de identificação dele e do conjunto do registro: Mário se vê em Cabo Machado, que é, à sua maneira, um ser arlequinal.

Durante essa apresentação, os homens realizaram uma marcha lenta, sincopada como Cabo Machado. Esse movimento coral, uma vez que o poema termina, também se *“dissolve em dança”*, como dirá um outro verso de *Losango Cáqui*. O arlequim é dionisíaco, dissolvente, uma força de metamorfose. Dá-se aqui, no espetáculo, um beijo do Cabo Machado em Mário. Alegre, amoroso e despreocupado, sem culpa ou repressão paterna. Ele puxa o poeta soldado, a seguir, para uma fila dançada, e os atores ocupam a frente do palco, o proscêncio. Para demarcar esse retorno a uma atitude de interpretes, de observadores da ficção, eu enuncio o poema XXXV, que retoma a imagem do coração que estrala, em chave de desprezo desconfiável:

> “Meu coração estrala”.
> Que imagem sem verdade.
> Porém não tive idea de mentir...
> Foram os nervos, a alma?
> Que quer dizer estralo!

Nem ao menos sou padre Vieira...
Oh dicionário pequitito!...

Me permito a divagação. Me apeguei muito a essa imagem por motivos pessoais, e por ter estado na minha boca por muito tempo. Eu amo esse poema. Amo que ele tenha escrito um poema criticando a primeira frase do livro. Amo a autocrítica irônica, zombeteira. É maravilhoso que ele afirme que a imagem não tem verdade e em seguida se justifique dizendo que não pôde mentir (!). Sempre pensei, e ainda penso, que não há imagem mais verdadeira do amor, tanto para uma abordagem melancólica, quanto para uma de alegria. Foi um desafio sublime tentar presentificar um movimento interno como esse.

Fotografia 26 – Registro de peça nº 23



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Durante esse alinhamento, que constitui a penúltima cena da peça, após Helena e Bia terem dividido a fala da verdade-mentira sobre o coração que estrala, Érika diz o poema XXXVII, que do nosso ponto de vista pode ser lido como uma confissão da relação, real ou imaginária, entre Mário e o Cabo Machado. Sua beleza e simplicidade é a síntese dessa relação:

ERIKA - Te gozo!...
E bem humanamente, rapazmente.
Mas agora esta insistência em fazer versos sobre ti…

Não posso deixar de comentar a coragem de Mário em publicar esse livro. Nosso país até hoje é profundamente homofóbico. O livro, publicado na década de 1920, deixa evidente, para qualquer leitor atento, que sua sexualidade não segue um padrão heteronormativo. É certo que a linguagem poética faz com que esse conteúdo esteja, de certa maneira, cifrado. Mas uma frase como "te gozo humanamente, rapazmente" é uma demonstração de um coração que *"estrala"* com liberdade, poderosíssimo.

A canção que preparava a última sequência do espetáculo era puxada por mim e Gabriel. Sua letra vem do poema "Louvação da Emboaba Tordilha". Seu sentido alegre, de contentamento sexual e ares antigos, embalava nosso movimento enquanto nós subíamos ao palco para o alinhamento final:

GABRIEL e CARLOS - Eu irei na Inglaterra
E direi para as moças de toda a Inglaterra
Que não careço delas
Porque te possuo. (...)

Eu irei na Itália
E direi para as moças de toda a Itália
Que não careço delas
Porque te possuo.

CORO - Nos Estados-Unidos
Direi para as moças dos Estados-Unidos
Que não tenho nada com elas
Porque te possuo.

Depois irei na Espanha
e direi a las niñas de toda la Espanha
Que não tenho nada com elas
porque te possuo.

De pé, no palco, Rubens termina o texto do poema, sem cantar. É mais um exemplo da multiplicidade emocional de Mário, de sua sensibilidade para com a vida e o amor:

E inda terei de ir numa terra que eu sei...
Mas não será pra lhe gritar minha felicidade fanfarrã...
Será numa comovida silenciosa romaria
De amor, de reconhecimento.

Fotografia 27 – Registro de peça nº 24



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

Não relatarei em detalhes a sequência final, de grande beleza. Ela tratava do grande desfile de 7 de setembro, e continha observações do poeta sobre os tantos reconhecimentos vividos naqueles dias, sobre as formas dos pelotões na avenida, sobre a “fatiota” de bronze da estátua de Bilac, sobre as posturas cinematográficas dos que desfilam e assistem, sobre esse “Brasilzinho do coração!” que sempre flerta com a morte:

> Não tem mais Independência do Brasil.
> Olhos defuntos.
> Ninguém.
> Nada.

O desfile de Mário é narrado de modo estático por um espetáculo que optou tantas vezes por cenas em movimento. Na hora do desfile final, escolhemos manter posição. fez uso da dinâmica, como se, em meio à comoção da beleza dos versos, o poeta fosse obrigado a falar:

> Assombrações desaparecidas.
> O mundo não existe.
> Não existo.
> Não sou.

Um não ser, entretanto, que é. Pois ele “tudoamava”. Talvez seja essa a beleza de *Losango Cáqui*, a do amor multiforme, do poeta que “pena todas as dores” porque sabe que “quem achou os seus amores, a si mesmo se perdeu”. E que tem a certeza de “ser nesta vida fingimento de alguém nas artes” porque para ele só é possível a radicalidade da verdade, que encontra uma impossibilidade de se totalizar; E que não se desesperava por completo porque não é desses para quem “a segunda-feira é igualzinha ao domingo”. Se o poeta aprendeu com Cabo Machado que “tudo acaba em dança”, é porque reconhecia a vida onde ele existisse, nos estralos de seu coração extraordinário:

> – Ordinário, marche,
> Pros meus vinte-e-nove anos maravilhosos!
> Afinal,
> Este mês de exercícios militares:
> Losango cáqui em minha vida.
> ... arlequinal…

Fotografia 28 – Registro de peça nº 25



Acervo fotográfico da Companhia do Latão: Ana Sampaio Hirszman, 2023.

5 CONCLUSÃO

Resolvi divulgar esse trabalho como ele foi composto em 2024. É um relato de processo, ao qual juntei algumas reflexões teóricas e comentários pessoais sobre a montagem. *Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras* "academicamente" anotadas. Raro tive a intenção de crítica ou teoria ao escrever estes parágrafos.

Diante da obrigação de entregar um Trabalho de Conclusão de Curso, me pareceu incoerente escrever sobre qualquer coisa que não fosse o trabalho da Companhia do Latão.

É um tema extremamente pessoal pra mim, o que talvez dificulte o exercício de distanciamento acadêmico. Eu nasci e cresci muito próximo do Latão. Meu pai e minha mãe são Sérgio de Carvalho e Helena Albergaria. Diante da minha escolha de ingressar no curso de Licenciatura Arte-Teatro, fui também convidado a tomar parte na Companhia como ator.

De tal modo, concomitantemente à minha graduação, fui e vou me formando ator ao exercer a profissão, tendo meus pais como meus grandes professores e a Companhia do Latão como sendo meu lugar de trabalho e principal referência artística.

Durante esses anos, eu tomei parte em várias encenações e leituras. Todas eu acho maravilhosas, mas decidi fazer este trabalho sobre a *Noite Arlequinal*. Pensando agora nos motivos para isso, concluo que é por que eu acho que esse espetáculo é exemplar da atitude artística da Companhia: no estudo do tema, na maneira como foi ensaiado, na escolha de uma forma tão incomum na experiência do próprio grupo.

Escrevi no corpo deste trabalho que "os caminhos da adaptação da Companhia do Latão foram, assim, traçados, no esforço de produzir movimentos estilísticos variados, em que aspectos épicos, líricos e dramáticos são usados de modo livre, com base numa perspectiva que aproxima a dimensão social da pessoa." E refletindo agora sobre outros processos de que tomei parte, acho que o Latão sempre trabalha dessa maneira, à procura da completa liberdade artística.

Acho que existe um clichê a respeito do grupo, de que se trata de um teatro cerebral, exclusivamente brechtiano, sem que se entenda o modo próprio com que o grupo dialogou com a obra desse grande artista. Acredito que o relato sobre o processo da *Noite Arlequinal* desmente completamente essa imagem equivocada.

Claro que Brecht é uma das principais referências para o trabalho do Latão, mas acho importante dizer que a Companhia nunca se prendeu a nenhum modelo

formal ou temático. O que é comum e indissociável entre ambos é o interesse pela investigação da vida, em chave crítica e dialética. E é possível dizer que, desse ângulo, Mário de Andrade também partilha do mesmo projeto.

No final orelha de *Introdução ao Teatro Dialético*, sobre o Latão, Iná Camargo Costa escreve: “Tornou-se uma referência para o teatro de São Paulo no que diz respeito à conjugação de pesquisa estética avançada e politização da cena.” Acredito que Losango Cáqui seja um exemplo perfeito disso, com um tema em que aparentemente não há um tema social explícito, mas em que a politização se conecta à subjetivação.

Tivemos, durante o mês de 2023, o acompanhamento, na plateia, de um grupo muito animado de espectadores, em sessões lotadas. E também a sorte de termos uma crítica de teatro que assistiu a todos os trabalhos, Mariana Ferraz, do portal “Deus Ateu”. Sobre Losango Cáqui, ela escreveu:

> *Em cena, o Latão transmuta “Losango Cáqui” em catarse polifônica. Da direção irretocável de Sérgio de Carvalho, a Companhia materializa a barafunda poética das “anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes” de Mário de Andrade com cadência, vigor e pertinência: daí, então, tem-se um coração que “estrala” em transe na boca de Carlos Albergaria; um “Cabo Machado que anda maxixe” encarnado por Carlos Escher; bandeiras do Brasil erguidas por Beatriz Bittencourt e Érika Rocha, neste insólito e imprescindível gesto de reapropriação dos símbolos nacionais; Ademir de Almeida, Gabriel Stippe e Ney Piacentini em agudeza e contundência pelo arquétipo das fardas; Rubens Alexandre na personificação do poeta, posto com destreza e eloquência; e Helena Albergaria, “a dos cabelos fogaréu”, num exercício sempre deslumbrante e magnético que integra, avulta e transcende todas as vozes.” … “Do sortimento prodigioso de “Losango Cáqui”, é mister destacar a prevalência da absoluta consistência epistêmica da Companhia do Latão. Seja nas dramaturgias autorais do grupo, nas diversas montagens de Bertolt Brecht ou no repertório multitudinário de Mário de Andrade, o que se tem é o exemplo de uma pesquisa coerente e diligente para com as mensagens políticas e estéticas que se propõe a reivindicar. Em tal aspecto, exalta-se o desempenho do diretor e dramaturgo Sérgio de Carvalho, cuja habilidade tradutora é capaz de tornar qualquer postulado teatral, do épico brechtiano ao moderníssimo andradino, um material autoral da Companhia. Porque este é, também, um dos grandes atributos de coesos coletivos: todo texto é seu texto, todo teatro é o seu teatro.*

A escolha por realizar este trabalho passa muito também pelo tipo de atuação que realizamos. O fato dos limites da representação estarem sempre em jogo, a possibilidade de de todos sermos a visão subjetiva de Mário, e ao mesmo tempo

termos que configurar a “pauliceia", os soldados, os conhecidos, a necessidade de alternância entre vozes líricas, épicas e dramática, tudo isso fez com que esse processo fosse único.

À época, como disse, meu coração estralava, próximo demais da melancolia. Isso fez com que eu tivesse uma ligação de identificação muito afetiva com a atitude marioandradina. Agora, distanciado daquele e estado emocional, rememorar o processo me fez perceber também o lado alegre do “estralo”. E observar de maneira mais dialética os afetos descritos no livro e por nós encenados.

Eu amei fazer essa peça. Amo a Companhia do Latão e amo sempre estar em cena. Foi por isso que trouxe para o TCC esse espetáculo *Losango Cáqui em minha vida*. Para concluir meu curso gritando minha *felicidade fanfarrã,* numa *comovida* sonora *romaria de amor, de reconhecimento*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti.** 1. ed. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. 1. ed. Edição de texto apurada, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 1.

ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. 2. ed. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política***:* obras escolhidas. 1. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. 1.

CARVALHO, Sérgio. **O drama impossível:** o teatro modernista de António de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2023.

CARVALHO, Sérgio de. Mário de Andrade e o teatro: apontamentos para uma cena futura. *In:* MACHADO, Álvaro (org.) **Ideias e formas virais.** 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2023.

FERRAZ, Mariana. Noite Arlequinal – Cia. do Latão. Especial Ciclo Noites de Mário de Andrade. **Deus Ateu**, São Paulo, 2023. Disponível em: https://deusateucombr.wordpress.com/2023/10/04/noite-arlequinal-cia-do-latao-especial-ciclo-noites-de-mario-de-andrade-por-mariana-ferraz/ Acesso em: 05 nov. 2024.

JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos.** Mário de Andrade: vida e obra. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. **Texto/Contexto,** São Paulo, v. 1, 5. ed., pp. 185-201. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira:** biografia de Mário de Andrade. 1. ed. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

TESSARI, Roberto. Teatro no Renascimento Italiano. *In:* CARVALHO, Sérgio (org.) **O Teatro e a Cidade.** 1. ed. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

VILLELA, Camilla Wootton. **O lirismo e as anotações líricas em Losango cáqui, de Mário de Andrade.** Orientadora: Maria Rosa Duarte de Oliveira. 2016. 94 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.