Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 65 agosto de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



ESTUDOS

A missão italiana. Arquivo e representação do legado dos diretores italianos na "renovação" do teatro brasileiro.

Alessandra Vannucci

Resumo: A presença de diretores teatrais italianos como protagonistas do teatro brasileiro da década de 1950 remete ao campo teórico de "memória do teatro", isto é, de sua representação por meio de registros históricos que fixam uma ou outra versão dos processos de modernização da cultura. Movida por missão pioneira (a instalação da direção em cena), a viagem de pessoas e idéias que confluiu na "renovação" da cena moderna no Brasil oferece recorte temático privilegiado, pois nela o sonho moderno coincidiu com a modernização. Seu legado, intuições e oportunidades perdidas podem ser investigados em amplo acervo de documentos inéditos que regressaram com os artistas para o país de origem, como um espetáculo desmontado e armazenado em baús repletos de memórias. Anos mais tarde, a viagem foi narrada de novo, reinventando a versão oficial em outro "teatro da memória" constituído por diários, contos, roteiros, romances autobiográficos e até um filme.

Palavras-chave: missão, legado, arquivo, direção teatral, emigração italiana

Abstract: The presence of italian directors (Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Gianni Ratto, Alberto d'Aversa) in the renewal of Brazilian theatre in the 50's refers to studies in the field of culture modernization processes. Motivated by the pioneering mission of implementing theatrical direction, this journey of people and ideas offers a surprising perspective of the "modern dream" that moved them when narrating facts about the modernization of art in Brazil. Its intuitions, its legacy, lost chances and opportunities can be investigated in a large collection of undisclosed documents. These "chest" produced, later, a "theater of memory". Deconstructing the official version, their journey was represented again, in diaries, novels, film subject and an auto-biographic movie.

Keywords: mission, legacy, archive, stage direction, italian emigration

Disponível em:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/a-missao-italiana/

Na trajetória de uma vida, o processo de narração autobiográfica se realiza como ajuste perpétuo entre projeto e fragmentos de subjetividade. A reelaboração da memória é função essencial na constituição da identidade social do indivíduo, pois, amarrando trajetória pessoal e patrimônio convivido, fornece sentido a um passado histórico comum a narrador e ouvintes – passado que também é produtor das circunstâncias do presente. Mesmo quando solitário, esse teatro da memória é um resgate estratégico de fatos pessoais organizados, encenados, editados por cada narrador, de modo a destacar a sua peculiar missão no seio da comunidade. No caso dos artistas, a dimensão iíntima desse teatro da memória se choca com a versão pública, por vezes tão afamada que escapa ao controle do protagonista. A história de vida de um artista – especialmente se for ator, por força do "dever ser vendável" imposto pelo ofício – é formulada com anseio de reconhecimento: é montada, desde o início, como história para a mídia, para os arquivos, para a posteridade. Como História. Qualquer nova versão é confeccionada com o cuidado até mesmo involuntário de corroborá-la e não contradizê-la. "Vida de artista, a história de vida se transmuda em versão de vida", como sugere Tania Brandão (2009, p. 35). No entanto, a "versão de vida" nem sempre dá conta da idiossincrasia típica dos indivíduos. As verdadeiras razões, nem sempre confessáveis, ficam guardadas num bizarro arquivo de dissonâncias sintomáticas, digamos, um baú de fatos pessoais capazes de corrigir e até desmentir a versão pública dos mesmos episódios. Um pesquisador curioso deve, assim, suspeitar de todas as versões de vida, inclusive as mais notórias, buscando desvendar os porquês de sua fixação em história. Como ensinam os historiadores dos *Annales*, qualquer representação é ideológica – ao passo que fixa o caos dos acontecimentos em panorama, manipula-o.

O panorama aqui tratado é o da primeira geração italiana de diretores teatrais formados profissionalmente no começo da década de 40, alguns dos quais no

fim da mesma década emigraram para o Brasil. São eles: Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Alberto D'Aversa e Gianni Ratto, aos quais dediquei o estudo *A missão italiana* (2014). Sua formação em instituições financiadas pelo regime fascista, na Itália do final da década de 30 – fora Jacobbi e Ratto, autodidatas, todos os outros estudaram na Accademia de Arte Drammatica de Roma – provocou neles um contrapercurso de resistência aos valores totalitários que alimentavam o vocabulário fascista, especialmente no que diz respeito ao ofício da *regia* (direção). Um diário coletivo (*L'educazione teatrale*), redigido na década de 40 por Luciano Salce e Vittorio Gassmann, que faziam parte da mesma geração e turma, apresenta sintomático caos de crises estéticas, incompreensões políticas e triunfos sem celebração, aos quais os autores dão nome de "fatos pessoais", descortinando a ousada contracena desses jovens no cenário conformista da Itália em guerra. Foi uma resistência intelectual que acabou determinando uma radical inversão de tendência no pós-guerra e implementou o projeto do teatro moderno na Itália, com base na direção, sim, mas crítica e democrática. Sob essa nova luz, os tais "fatos pessoais" ganharam sentido épico: sua narração se fixou em mitologia de fundação, uma fenomenologia heroica que orientou como uma bússola os diversos percursos profissionais desses artistas na passagem à fase adulta, indicando objetivos e recursos para alcançá-los. Virou a "missão" da geração, motivando fortemente aqueles que emigraram para o outro lado do oceano. Foi assim que o Brasil, fantasiado de território virgem onde a "missão" poderia melhor se concretizar, pareceu-lhes desde o início um destino, mais do que uma destinação. E o Brasil os acolheu como uma segunda pátria onde projetar sua instância de refundação democrática do teatro, oferecendo-lhes grandes oportunidades para implantar as ideias trazidas da Itália. Glamorosos, em algum caso bonitos, festejados e ainda amados pelas mais lindas atrizes, esses jovens homens de teatro se tornaram em breve protagonistas da cena moderna brasileira, naquela frenética e fascinante arena da modernização das

artes que foi a década de 50, especialmente em São Paulo. Sua ação entre cinema, teatro, televisão e jornais, mesmo na variedade das vocações e ideologias (pois a nacionalidade pareceu manter a turma dos italianos bastante compacta em volta do Teatro Brasileiro de Comédia, com seu lendário empresário Franco Zampari), foi uma aventura artística de alto impacto experimental, incomparável seja ao tranquilo desenvolvimento da turma de origem, seja ao preguiçoso mercado do espetáculo brasileiro da época.

Em um telão de amplidão intercontinental, que hoje se chamaria global, cujo contorno é ditado pelo fim da Segunda Guerra, vivenciaram um capítulo sem precedentes na história das artes cênicas, passando de uma Itália em escombros, que tentava prudentemente se reconstruir em bases artesanais e associativas, para uma América em que o *business* do espetáculo já se organizava em bases industriais, com empresários loucamente otimistas investindo em fundos acionários e visando um público de massa. Medidas as recíprocas ambições, os que ficaram a ver navios em Roma começaram a alcunhar os amigos "brasileiros" da "quinta coluna" da geração, no sentido romano dos soldados que exploram e armam alianças nos postos avançados, para abrir lugar à armada. "Queremos ou não estender entre Roma e São Paulo um mapa de ideais e trocas e distribuir entre nós, como *quadrumviri*, as tarefas para refundar o nosso império?"[1], desafiava o ambicioso Gassman, que certa hora também quase se mudou para São Paulo. A vontade de poder ditava lances bandeirantes, um eufórico pioneirismo teatral, sem inicialmente atentar aos equívocos embutidos em toda ideologia cosmopolita: o Brasil julgado artisticamente virgem, por comodidade, como um Novo Mundo à espera dos que o fecundassem; a "missão", uma proposta cênica moderna embasada no legado europeu, principalmente, mas não exclusivamente francês, centrada no texto e no domínio da direção sobre o estrelismo dos

[1] Carta para Salce de março de 1950, Arquivo Salce, Roma.

atores, validada como internacionalmente eficiente mesmo que sua aplicação tropical exigisse a desqualificação de hábitos e gostos fixados pela tradição teatral local.

Com base nos depoimentos de testemunhas, como colegas de trabalho, espectadores, alunos e ainda de críticos, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, todos claramente emitindo opiniões pessoais, lançou-se uma representação que se tornou hegemônica, por ser coerente e referenciada por publicações, do que passou a ser chamado de Renovação – ou seja, uma seleção de fatos tratados pela mídia como eventos relevantes, ao passo que outros eram omitidos ou desqualificados. Essa representação em caixa alta, monumentalizada, da contribuição dos diretores italianos ao teatro moderno brasileiro, moldou seja a recepção dos fatos seja sua estabilização histórica, pois, ao serem publicadas no decorrer da década, tais opiniões de fontes secundárias passaram a valer como fontes primárias, objetivas e indiscutíveis, para futuras pesquisas. Mesmo sendo uma entre muitas, essa versão se tornou "versão pública" e só encontrou opositores na geração sucessiva que, mesmo informada e formada pela Renovação, surgiu questionando a postura colonizadora da "missão" e seu desinteresse pela realidade nacional. De modo que, para futuros pesquisadores, a sinopse do filme inteiro recitaria: "um grupo de jovens italianos revoluciona o teatro no Brasil, aplicando ideias de ruptura que por algum tempo fazem enorme sucesso; poucos anos depois, porém, tais ideias são superadas e eles, esquecidos".

Entretanto, ao abrir os baús dos acervos pessoais dos diretores italianos, entre prêmios à carreira, pacotes de cartas, diários e esboços de pequenos contos, cartões postais e recortes de jornais, fotografias e perucas de personagens que, sabe-se lá por que razão, foram conservados de uma mudança para outra – indícios surgem e sugerem outras possíveis representações. À memória do teatro, consagrando uma versão oficial dos eventos, se contrapõe um inédito

teatro da memória que traz leituras divergentes dos mesmos eventos. Com evidência, é a mística da "missão" que fornece significado à trajetória brasileira, inclusive gerando a sensação de frustração e esgotamento que induziu alguns deles, mesmo no ápice da consagração, a regressar para a Itália. Além dos desapontamentos pessoais, uma sensação geral de frustração e esgotamento sintomatiza a percepção comum de que a missão havia realizado só aparentemente suas premissas; quanto aos alvos estéticos, essenciais à fenomenologia da formação, a terra de chegada engajava cada vez mais os viajantes em uma dialética outra, muito vinculada a conceitos nacionais, menos modernos (como a *brasilidade*). No final da década de 50, a coisa toda que inspirava a "missão" começou a cheirar a mofo se comparada com o que então acontecia na cena europeia – Beckett em Paris, Kantor em Cracovia, Svoboda em Praga, Grotowski em Opole, só para citar alguns. O regresso dos italianos, então, inexplicável ao grande público e mesmo a observadores atentos, revelaria a necessidade de reformular seu projeto de vida diante da acumulação caótica e perturbadora de "fatos pessoais".

Além de uma viagem de ideias, a "missão" havia significado uma viagem de toques e perfumes, paisagens deslumbrantes, encontros marcados, amores, traições e separações, cigarros americanos um pouco amargos, sapatos desusados, dias mal humorados, enfim, uma vida. A cotidiana descoberta do Brasil alterava as trajetórias de quem tinha intenção de *fazer a América*: a condição de emigrantes trazia implicações de adaptação necessárias a ambientes, hábitos e conteúdos, em um mercado do espetáculo que, como acontecia então precocemente no Brasil, ia se tornando indústria. Por outro lado, para justificar a emigração, a rebeldia juvenil com que expressariam suas inquietações, de forma talvez modesta ou marginal, se tivessem ficado presos à terra natal, provocava um superinvestimento autoafirmativo. O vaivém entre projetos e práticas induzia a uma dupla representação de si, como um objeto

entre dois espelhos, ao mesmo tempo velho e novo, antigo e moderno, conservador e inovador: condições não contraditórias, mas conversíveis, como reversível é qualquer processo de aculturação, especialmente na tradição da ruptura que caracteriza o ciclo moderno. A crise existencial descreve uma passagem, ou melhor, a evolução entre diversas representações do mesmo momento histórico. A dupla viagem dos diretores italianos – sua viagem ao Brasil e sua viagem ora progressiva ora regressiva para dentro do teatro do século – apresenta-se também como um fenômeno resultante de uma transculturação, em que significados são negociados com o processo de adaptação existencial. A coerência e a objetividade que caracterizam a versão consagrada da Renovação são postas em crise pelas narrativas dos protagonistas, destinadas ao público íntimo e, por isso, atrevidas ao ponto de pôr sintomáticas aspas na palavra “renovação”.

Textos redigidos em tempos e lugares sucessivos, idealmente prosseguindo o diário da turma da Accademia (*L’educazione teatrale*), tentam recompor os cacos de vivências individuais em uma representação coletiva que, com o vocabulário esotérico, compartilha a promessa da “missão” agora carregada de desfeitas, traições, reivindicações e reinvenções. É competitivo o lance da reorganização ficcional dos fragmentos de vida, cada um querendo merecer papel de destaque na enésima narrativa grupal. Aos viajantes, especialmente, importa recontextualizar sua extraordinária aventura em uma comunidade de ideias e realizações em que os fundamentos da reforma cênica italiana influem mais do que se esperaria; além disso, eles sofrem da urgência de reinscrever a sua ação na história do teatro brasileiro, a título de passagem orgânica e não como episódio superado. Voltando a encenar os fatos como os vivenciaram intimamente, com variantes omitidas na versão pública, visam recolocá-los na perspectiva da geração, como provas de fidelidade à “missão” ou como álibis por tê-la traído.

Fuçar nos baús dos artistas viajantes revela que eles dificilmente dispersam, abandonam ou doam seus arquivos; ao contrário, conservam-nos de forma bem mais obsessiva do que os que permanecem. Objetos aparentemente insignificantes, papéis avulsos, fotografias rasgadas e flores secas na página de um diário são testemunhas às vezes únicas de sua vida no outro lugar, provas necessárias à conservação da memória singular, que vai perdendo o nexo com a memória coletiva, ao passo que sua geração se dispersa ou se esvazia – até que tudo parece perder qualquer sentido. Apesar da saudade, os diretores que regressaram à Itália (Celi, Salce, Bollini e Jacobbi, este último fugido do Brasil após perseguição política, em 1960) não voltaram a cruzar o oceano, a não ser por motivos ocasionais. Celi voltou ao Rio de Janeiro cinco vezes, entre 1964 e 1980, para dirigir óperas e participar (como ator) de dois dos oitenta e oito filmes que movimentaram sua carreira no cinema internacional. Os que ficaram, como Gianni Ratto, ficaram de vez, apesar da ditadura militar, elaborando suas razões para tanto (Ratto declarava ter “a paixão de um italiano e o estilo de um brasileiro”).

Diversamente das fontes produzidas pelo depoimento voluntário de testemunhas nem sempre imparciais, as fontes avulsas acumuladas no fundo dos baús foram, em algum momento, inconscientemente selecionadas para conservação, segundo critérios pessoais nem sempre domesticados à versão hegemônica dos fatos que registram. São acervos que retêm o fulgor do lapso, o relampejar do segredo. O epistolário dos anos 1946-1952 entre Salce, Celi, Bollini, Luigi Squarzina e Vittorio Gassman, que eram colegas de turma na Accademia, revela a manutenção do clima de competição juvenil, encaminhando os propósitos da “missão” nos bastidores de opções artísticas sucessivas que se desafiavam de um ao outro lado do oceano. Celi se orgulha de estrear sua carreira de diretor em São Paulo montando pela terceira vez *Nick Bar* de Saroyan, título que já o havia consagrado como o mais talentoso

de sua turma, em Roma e Milão, nos anos da guerra, mas agora em chave de realismo poético e rejeitando o comprometimento político da arte elaborada sob os bombardeios. Salce festeja a feliz coincidência de encontrar no palco do Teatro Brasileiro de Comédia a mesma peça que acabara de dirigir em Paris (*Fils d'Eduard*) e inaugura, nas segundas-feiras do TBC, um sonho engavetado pela turma da Accademia, o Teatro de Casa. Nas folhas soltas de um diário redigido em português em 1959 e finalizado pela sintomática reflexão "estou fora da Itália até agora dez anos e cinco meses", Celi tenta organizar o caos de acontecimentos que o havia levado à partida, uma década antes, em uma sequência narrativa que dê sentido a um eventual retorno. Salce descreve a fremente São Paulo da época de sua chegada (1950) só que em italiano e na terceira pessoa, criando situações e personagens alusivas aos fatos e pessoas que as inspiram. Da complicada trama de ambições, invejas, hipocrisias e intrigas pelo poder, com muito dinheiro e pouca arte, emerge um panorama humano cujo franco julgamento não poderia ser comunicado publicamente por Salce, indivíduo dotado de renomada delicadeza. Mas, vejam como traça o perfil correspondente ao amigo Celi, sob o pseudônimo de Alano: "italiano, diretor de cinema, ama Lydia [pseudônimo para Cacilda Becker], mas a deixa. Dirige o primeiro filme e é saudado como gênio, depois demolido. Anseio de entrar na sociedade. Complexo por assistir ao sucesso do Ratto [sob nome verdadeiro]. Muda-se de São Paulo, tenta o Rio. Lá, para consagrar-se, obrigado a aliar-se à imprensa, faz concessões, escola de teatro. Perde tempo. Sente-se outro. Tentado pela política e pelo panorama. Come de pé. Tira fotos artísticas". O *selfie* do autor, sob pseudônimo de Paolo, em sua festa de despedida, é ainda mais patético: "No fim, na boite, é injuriado com dureza na frente de todo mundo: italiano ladrão estrangeiro filho da puta. Paolo não reage".

Outros documentos ficcionais de Celi, escritos ao longo dos vinte anos que ele viveu às voltas com o Brasil, desenvolvem um estilo figurado, entre autobiográfico e alegórico. De seu primeiro roteiro para cinema (*Caiçara*) escrito na onda neorrealista, inicialmente para ser filmado na ilha de Capri e finalmente realizado na Ilhabela em 1951, onde possivelmente traça uma enigmática parábola da "missão", passa a devolver uma versão irônica de sua aventura brasileira no filme *Álibi*, realizado em 1969 na Itália, em parceria com os velhos amigos Vittorio Gassman e Luciano Lucignani. A sinopse de *Caiçara*: numa ilha mal-assombrada, uma pobre órfã alforria-se do ciúme doentio do marido pescador, graças ao amor de um marinheiro, que em seguida se integra como líder dos *caiçaras* e se torna agente de sua emancipação. A ilha é metáfora do Brasil selvagem em vias de se tornar moderno, graças à intervenção de um estrangeiro – personagem vitorioso com quem o diretor simpatiza. Apesar de fantasiada de melodrama, a "missão" é reconhecível: desassombrar o futuro e desbravar a América, figurada por uma ilha selvagem. De *Álibi*, Celi escreve especialmente um episódio, "Il retorno" (A volta), na primeira pessoa e atuando no papel de si mesmo, assim como os colegas Gassman e Lucignani. Trata-se de um acerto de contas entre velhos amigos chegando à maturidade (no estilo *Amici miei*): mas o que emerge por trás das narrativas é um testamento coletivo da geração dos diretores, encenando a "missão" – sua herança, derrotas, intenções frustradas e álibis – em diálogos, brigas, memórias juvenis e até duelos esportivos. Certa hora, Celi canta aos amigos a saudade de sua ilha selvagem, exibindo o cinematográfico panorama do Rio, inacreditáveis mar e morros filmados em um voo de helicóptero e ainda animados por uma excitante batucada: "Olhem: o Brasil é!" (apud GAMBETTI: 1969, p. 34). Outra hora, retrata-se em veste de caçador na mata virgem, com capacete e fuzil e até mesmo encarando uma onça, quando recebe um telegrama em que Gassman o convida a voltar para a Itália. Recusa, tingindo o lápis no sangue da fera. Outra mensagem tentadora do amigo o alcança na

escadaria de uma igreja mineira, enquanto interpreta o pai dos *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, angustiado pelo drama de sua família mambembe. Na última fase de sua brilhante carreira de diretor no Brasil, Celi, diante da impossibilidade de se manter no circuito Rio-São Paulo, havia sido forçado a assumir um hábito tradicional que o aborrecia: o de "mambembar" no interior do país com sua companhia quase familiar (com Tônia Carrero e Paulo Autran). Eis como descreve a cena em *Alibi*:

> Alguém me entrega uma carta de Vittorio: "Na Itália explosão total. Todo mundo tem mansões, carros de luxo, mulheres. Imbecil, o que você está fazendo aí? Volte antes que seja tarde demais". Me surpreendo com a carta na mão enquanto estou recitando. Observo o público: gente simples, que veio na praça para ver Pirandello, assim como viria assistir à banda da cidade passar. Crianças, velhos, jovens, velhas, mulheres e mendigos me olham com cuidado e espanto. Um grande orgulho toma conta de mim. Sinto que estou cumprindo a missão, que essas pessoas precisam de mim. Amasso a carta de Vittorio e a jogo fora. Esse é o meu destino: ficar nesse país. É como se eu fosse brasileiro. Falo a língua deles, me visto como eles. Sou como eles: ingenuamente otimista e eufórico (CELI apud GAMBETTI, 1969, p. 47).

Do diálogo ficcional de Celi, em São Paulo, com o motorista do bonde, interpretado por Grande Otelo, emerge que este tom *ingênuo, otimista e eufórico* é a chave para abrir aquele mundo bucólico e destinado a ser favorável.

> - Bom dia! Diz o motorista - Bom dia, respondo.
>
> - Quer subir? - Obrigado, respondo, prefiro ir a pé.
>
> - Mas é grátis! - O senhor é muito gentil, respondo surpreso, estou mesmo com vontade de caminhar. Trabalhei a noite toda e quero esticar um pouco as pernas! Ele me acompanha, como um bom amigo.

> - Onde é que o senhor trabalha? - Eu sou um diretor de teatro, grito eufórico. Vim para fazer teatro aqui.
>
> - Ah! Teatro! O senhor é de onde? - Da Itália.
>
> - Imaginei. Minha mãe também era italiana. Dá para notar? - Dá, sim.
>
> - Ela também era uma artista. Cantava ópera no Theatro Municipal. Uma vez cantou até no Coro da *Traviata*. - Que bom. Meus parabéns.
>
> - O teatro aqui é uma coisa muito importante. Todos nós adoramos o teatro. O senhor aqui vai ter muita sorte. O Brasil é o país do futuro. - Muito obrigado, digo. Vou lembrar das suas palavras. Tínhamos chegado ao terminal numa pracinha.
>
> - Eu tenho que voltar. Seguindo em frente, o senhor encontra o centro da cidade. Não desanime. Tudo dará certo. Se não der certo hoje, vai dar amanhã. Deus é brasileiro! (*idem,* p. 51)

Cruzando referências bem-humoradas às suas duas pátrias, Celi buscava atingir espectadores dos dois países – entretanto, ninguém viu o filme no Brasil à época[2] e poucos lhe deram atenção na Itália em 1969. Era o ano de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, apresentado no Festival de Veneza; o ano da explosão da febre italiana por Glauber Rocha. Era também o ano da Bossa Nova e da seleção de Pelé – e aquela visão bucólica e paternalista do Brasil parecia inferior ao vigor do gigante. Foi tachado de colonialista, talvez vítima do efeito bumerangue de toda pedagogia hegemônica – que acaba sendo elitista e regressiva.

Em outro caso, ao passar e repassar a fronteira e se ver "de fora", enquanto europeu, um sujeito visceralmente hermenêutico como Jacobbi se esforçava em enxergar os mapas heterogêneos da modernidade em um panorama global, entre tradições e pós-vanguardas, em que a tendência devoradora e

[2] O filme chegou ao Rio somente em 2002, por ocasião da homenagem a Adolfo Celi, no Festival Rio-BR de Cinema. Em seguida, foi exibido na mostra "Adolfo Celi e Gianni Amico", Rio de Janeiro, 2007.

antropofágica latino-americana, longe de ser deficiente versão das ideias de moderno canonizadas pelas metrópoles, adquiria função de tática comunicativa pós-moderna *ante-literam* – inclusive, capaz de acolher o legado humanista europeu destroçado pelas guerras. Tais intuições estão espalhadas na imponente produção crítica, redigida em português e italiano, seja durante a jornada brasileira como depois, já na Itália, atuando como ensaísta, poeta, romancista, tradutor e professor. Entre outros feitos, em 1956 fundou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul o primeiro curso de Teatro do país e em 1979 fundou na Universitá La Sapienza em Roma a primeira cátedra italiana de Literatura Brasileira. Destaca-se na militância como jornalista (para a *Folha da Noite*, *Estado de São Paulo*, *Última Hora* e *Correio do Povo* de Porto Alegre), acompanhando toda a década da renovação com uma voz que de alternativa e um tanto escandalosa, se tornou herética e, justamente por isso, referencial para a geração sucessiva.[3] Sua maior heresia – que lhe custou ser apartado do clima consensual da época e ser omitido pela historiografia teatral sucessiva – foi justamente pôr irônicas aspas na "renovação". Alertava Jacobbi de que a "missão" estaria esquecendo sua essencial tarefa: a de ser democrática, contribuindo à formação de um povo e de uma cultura nacional popular. Modernização teatral sem atitude modernista, com os corolários da exclusão do teatro épico dos repertórios e da inexistência de políticas públicas que fomentassem o acesso ao teatro do público massivo, o mesmo que em poucos anos agigantou o impacto da televisão. Jacobbi era um intelectual de bastidores, curioso como uma espécie de explorador da contemporaneidade, atento ao sentido das exceções, dos fracassos, das invenções desperdiçadas e dos "fatos pessoais" na contramão das versões hegemônicas. O registro cotidiano do panorama teatral da década em que Jacobbi também agia como

[3] Parcialmente recolhida pelo próprio autor, nos volumes *A expressão dramática* (Rio de Janeiro: 1956), *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias* (Porto Alegre: 1958) e *O espectador apaixonado* (Porto Alegre: 1961), a produção crítica de Jacobbi foi por mim republicada no volume *Crítica da razão teatral* (VANNUCCI, 2004).

diretor de teatro, televisão e cinema, faz emergir mil estratégias de adaptação dos projetos às práticas possíveis que se destilam em discurso crítico, transitando entre palco e plateia, artistas e sociedade. Seu arquivo mostra a Renovação pelo avesso. Uma crise é lida como sintoma de transformação, pois descreve o processo histórico muito melhor que um sucesso; um espetáculo fracassado na bilheteria seria bandeira para um caminho de renovação muito mais do que um "marco", consagrado pela mídia e imediatamente aceito pela plateia.

A vocação pedagógica, mesmo nas atitudes mais desconfortáveis e dissonantes, fazia a diferença: em tudo que escreve, Jacobbi compartilha suas "heresias" como pílulas em que os tais "fatos pessoais" se tornam objeto de reflexão pública e política. Finalizando um longo ensaio em italiano dedicado ao *Teatro no Brasil* – uma das suas primeiras atividades após o regresso à Itália e a primeira publicação italiana no gênero – escreve:

> Lembrarei, a título simbólico, mais um fato pessoal. Recentemente tenho brincado de escrever um romance de ambiente brasileiro. Bem, os meus personagens vão muito ao teatro, discutem de teatro, ajustam as recordações de suas vidas aos acontecimentos teatrais do momento. Se eu tivesse escrito um romance de ambiente italiano, atual, semelhante coisa jamais me viria à cabeça. É o melhor elogio que eu possa fazer ao jovem teatro no Brasil; e é o resultado espontâneo de uma verdade que não admite réplicas: este teatro, com todos os seus defeitos, pertence radicalmente ao processo democrático do país, à ação de emancipação de um povo (JACOBBI, 2012, p. 170).

Idealmente selando o arco de vida que viveu no Brasil ("a parte mais importante da vida de um homem", declara, "pois, mesmo sendo jovem, eu tinha alguma coisa a ensinar. Humanamente, porque eu vinha da experiência da guerra, da resistência ao nazismo e tecnicamente, porque eu tinha levado o

meu aprendizado teatral muito a sério. Mas, sendo jovem, eu tinha muitíssimo a aprender e eu aprendi no Brasil")[4], o texto de 1960 "fecha" um ciclo de reflexões autobiográficas iniciado em 1948, ano em que Jacobbi aportou (literalmente, pois chegou de navio) ao Rio de Janeiro. O texto de 1948, em italiano e português, preparado para uma palestra na SBAT, tem por título *Longa viagem para dentro do teatro*[5], enquanto o texto de 1960, redigido em italiano, inicialmente como texto para o programa da peça *Gimba*, da Cia. Maria Della Costa em turnê e sucessivamente incluído no volume *Teatro in Brasile*, tem por título *Imagem do Brasil*. Brasil e teatro haviam se unido indissoluvelmente para aquele que aprendera a não omitir de sua arte as emoções, os clamores, as pequenas descobertas e os encontros, enfim, os fatos pessoais que estão por trás e iluminam a imagem das coisas. É o diferencial do arquivo de Jacobbi e de seu modo de narrar a História do Teatro Brasileiro: a sensibilidade concreta, atenta não só aos textos, aos estilos de encenação e de cenário, mas também aos resíduos de vida presos na memória do tablado, sua poeira, rangidos, tábuas remendadas que são testemunhas de uma outra história: a história do encontro cotidiano entre artistas e plateia. Memórias do palco como registro enciclopédico de uma especifica civilização teatral.

As datas e a presença de um "eu" autobiográfico, em ambos os textos, revelam a urgência de Jacobbi em testemunhar esse encontro e narrar sua jornada, lançando mão da total diversidade de sua experiência no outro lugar. O testemunho de 1948 narra sua formação intelectual na Itália destroçada pela guerra e nele se pergunta o que deve fazer, como literato humanista e homem de teatro; o testemunho de 1960 descortina o panorama histórico e moderno brasileiro, culminando no fascinante jogo de forças das décadas de 50 e 60, em que o autor se inclui como um dos protagonistas. Sua plataforma é a

[4] Entrevista com Julio Lerner, Roma, 10/3/1981, São Paulo: TV Cultura, 1981.
[5] Publicado em português em *Teatro no Brasil,* juntamente ao texto com este título.

construção de um teatro de arte consistente, apoiado pelo Estado e dirigido a um público amplo e popular – uma outra "missão" capaz de converter a catástrofe da civilização ocidental em anúncio de novas configurações, que poderão ter como matrizes as contraculturas periféricas e sua estética antropofágica. Descrevendo-se como sujeito fragmentado, em trânsito entre chegadas e partidas, Jacobbi mostra perceber que sua experiência de migrante, bem-aventurado na diáspora entre velho e novo continente, deve vir a ser mais regra do que exceção em um futuro não distante.

Ao lado do acervo de produção crítica (escrita para ser publicada e lida), um gigantesco acervo de produção "noturna" (escrita no tempo da alma, nas noites habitadas por uma monstruosa insônia e pelo ronronar dos ventiladores) é atravessado por esta percepção da viagem como única pátria e condição de reconhecimento de si na babel das cidades em que esse migrante radical viveu. "Parto daqui, fico aqui, sou eu mesmo o Aqui" (JACOBBI, 1980, p. 1) escreve na abertura de um dos livros publicados do infindo arquivo poético[6] redigido em português, italiano e francês, nas décadas de 1950 e 60. O calhamaço, que o autor deixou perfeitamente organizado em cinco coletâneas sob o título geral de *Quaderno dell'insonnia*, apresenta-se ao leitor como diário íntimo, em que o caráter naturalmente autobiográfico da poesia (aparecendo sob a forma do Eu ou de heterônimos) alia-se à expressão em línguas diversas – menos por adequação ao lugar da escrita do que pela necessidade de recriar a voz ressoante na memória, na língua a cada vez mais apropriada. Tantos heterônimos poliglotas aliados, no caso do autor Jacobbi, ao gênero noturno da escrita, abrem uma janela indiscreta sobre a pluralidade genial desse homem

[6] As coletâneas publicadas pelo autor são: *Poemi senza data* (Porto Alegre, 1955, em italiano), *Angra* (Gela: 1973); *Novecento letto&erario* (Roma, 1975), *Despedidas* (Pisa, 1976, em port. e it.), *Le immagini del mondo* (Veneza, 1978), *E dove e quando e come* (Veneza, 1980), *Privato minimo* (Roma, 1980). Poemas dos anos em que esteve no Brasil foram publicados em revistas italianas. O poema "Exilado em Copacabana", com 22 trechos em português datados Rio de Janeiro, 1946-1949, saiu em *Habitat*, São Paulo, n. 12, abr. 1954. Uma primeira antologia póstuma saiu com o título *Aroldo in Lusitania e altri libri di poesia*, organização de Anna Dolfi, Roma: Bulzoni, 2006, contendo poemas escritos de 1936 a 1969.

de palco e de poesia, de público e de solidão. Uma solidão metafísica, quase um exílio, aparece no poema em prosa “Diario di Copacabana” como vinculada à memória do viajante, gerada pela “noite estultíssima e enorme” em que “tudo o que atordoa é remembrança”[7].

O arquivo de Jacobbi é uma oficina de literato: contos, ideias generativas e variantes de roteiros, publicados ou confluídos em outros projetos, como as versões de contos de ambientação paulista que alimentam o roteiro cinematográfico *Samba da 4 soldi* (Samba dos Quatro Vinténs), datado “Roma, 27 de julho de 1960”, em que narra a história de um emigrante italiano que encontra no Brás sua verdadeira pátria. Finalmente, Jacobbi escreveu o romance sobre as noites brasileiras e também um plano de romance atendendo ao título: *As noites de São Paulo*. Deste último, consta em seu arquivo uma listagem de 80 personagens indicados pelo nome real e portanto, em sua maioria, reconhecíveis, como Trigueirinho, Nydia [Lycia], Saudade [Cortesão], Clô [Prado], Miroel [Silveira], Dinah [Lisboa], Guastini, Cavalcanti, Calvo, Kleber [Macedo], Nicette e Leonor [Bruno], Paulo G. [Goulart], Vera N. [Nunez], [Benedito] Corsi, [Eduardo] Guarnieri. Acompanha a turma um sintomático “Eu” (entre aspas) provavelmente na função de um narrador autobiográfico-ficcional presente aos fatos que seriam contados. O outro romance, redigido em português e italiano, concluído e inédito, traz o título *Notti di Copacabana* (As noites de Copacabana), junto a uma apostila em que o autor define os anos e lugares da escrita, justificando as duas línguas de sua redação (entre 1957 e 1967, quando ele viveu em Porto Alegre, São Paulo, Milão, Lisboa, Roma), donde conclui: “o livro, que conta a história de uma década, tem ele mesmo uma história de dez anos de escrita”[8]. Ao que parece, então, o autor narra suas noites brasileiras entre 1949 e 1954, na voz de

[7] *Arte e Poesia*, n. 1, jan.-fev. 1969, p. 12-20. Em português, cf. VANNUCCI, 2004, pp. IX-XV.
[8] Documento inédito conservado no Arquivo Jacobbi, Fundo Contemporâneo do Gabinetto Viesseux, Firenze.

diversos heterônimos e usando um único modo/tempo verbal (só condicional imperfeito, só futuro, só interrogativo do presente etc.) para cada noite. A natureza díspar das cenas, a fragmentação do sujeito, a grade espaço-temporal desconstruída revelam, além da reconstrução memorial de sua vida na década de 1950, uma ambição experimental estruturalista própria da década seguinte. O impertérrito "io" semeado pelos cantos das páginas aparece em função de montagem e desmontagem, criando nexos e curtos-circuitos entre as diversas representações noturnas do Brasil.

É recente e autoral a produção autobiográfica de Gianni Ratto, em que este genial artesão da cena monta e remonta fragmentos de sua longa vida, em perpétuo trânsito entre fronteiras, lugares e estilos, acumulando-os em uma metafórica *mochila do mascate* – assim o título (1996). No caso, o tempo permitiu elaborar diversas versões para dar sentido aos traumas das partidas, das rupturas e das crises – como a que provocou sua partida da Itália, em 1954, abandonando o Piccolo Teatro em fase de ascensão; sua saída do Teatro Brasileiro de Comédia e separação da turma dos colegas italianos em 1958, só parcialmente devida a dissonâncias estéticas; a interrupção da companhia que havia fundado com Fernanda Montenegro e Fernando Torres (Teatro dos Sete); seu afastamento de um ano de toda e qualquer atividade teatral (foi morar no litoral paulista com um cachorro), após a invasão do Teatro Novo no Rio de Janeiro por tropas militares, em 1969; e finalmente sua opção de fixar residência no Brasil, cortando os vínculos com o mercado e a vida italiana na década de 70. Atrás do caráter autárquico desse teatro da memória, em que até os agentes biográficos são reinventados ao gosto do autor, emerge uma sintomatologia comum às outras escritas que apresentamos.

Mesmo consagrados publicamente, os artistas viajantes carregam sua singularidade irredutível, de estrangeiros e desenraizados, como uma fronteira interna visível. Nem a familiaridade adquirida por uma longa permanência

elimina essa fratura antropológica (quase uma patologia) entre duas partes (dois corações, duas memórias, duas linguagens, duas pátrias) que eles buscam somar numa única linha biográfica e comunicar para quem nunca passou da fronteira. A encenação obsessiva da memória, assim como a acumulação de provas de sua vida no outro lugar, são muito mais que simples externações nostálgicas: são táticas para o migrante dominar seu desajuste. Por um lado, a exaltação do fato de ser estranho e diferente, e, por outro, um nacionalismo específico do imigrante "ítalo-brasileiro", grato por ser acolhido no sonho da América, alimentam essa retórica ficcional-autobiográfica. A urgência compulsiva de narrativas destinadas aos amigos da época da formação configura um primeiro momento, quase uma necessidade de confissão íntima, nos mínimos detalhes, de sua crise. Uma vez passada a fronteira, a conquista da estabilidade profissional provoca o tempo inevitável das incompreensões e da desagregação que faz com que, mesmo com o grupo reconstituído, eles permaneçam descentralizados, fronteiriços, incapazes de voltar inteiramente àquele lugar que um dia lhes pertenceu. Então, seja após a partida (para a segunda pátria), seja após o seu regresso, a voz dos artistas viajantes produz dissonâncias significativas e instigantes, já que escapam às definições hegemônicas, mostrando o seu avesso.

O estatuto ficcional das narrativas que analisamos, muito menos condicionado à coerência e ao consenso do que, por exemplo, um depoimento, permite capturar o sujeito em intervalos de inconsciente sinceridade, vislumbrar sua fragmentada geografia interior e colher o nexo de contradições que compõe sua imagem pública. Acontece que, como dissemos, os diretores que voltaram para a Itália levaram quase tudo consigo, para guardar durante décadas, com obsessão; enquanto os que ficaram deste lado do oceano, como Gianni Ratto, dispersaram seus arquivos com fúria não menos obstinada. Imaginem agora um ou outro, descido em uma sonolenta tarde de domingo para buscar uma

garrafa de tinto no porão, a se deparar com o esquecido baú brasileiro, com aquela incôngrua coleção de objetos que, diversamente empilhados, dariam diversíssimas hierarquias de importância, hora sentimental, hora artística, hora de sucesso e hora de irremediáveis incompreensões e desperdícios. E ficar ali horas a fio, sozinho, a montar e desmontar com fúria esse teatrinho da memória, murmurando palavras em uma língua ininteligível a qualquer um dos familiares lá em cima, sentados à mesa, à espera do vinho...

Referencias bibliográficas:

BRANDÃO, T. *Uma empresa e seus segredos*. Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GAMBETTI, G. (Org). *Alibi*. Roma: Lerici, 1969.

GASSMANN, V.; SALCE, L. (orgs.). *L'educazione teatrale*. Roma: Gremese, 2004.

JACOBBI, R. *E dove e quando e come*. Veneza: Rebellato, 1980.

_____. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012 (orig. Bologna: Cappelli, 1961).

RATTO, G. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Crítica da razão teatral.* O teatro brasileiro visto por Ruggero Jacobbi. São Paulo: Perspectiva: 2004

Alessandra Vannucci: Docente de direção teatral, diretora e dramaturga. Publicou *Uma amizade revelada* (Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004), *Crítica da razão teatral* (São Paulo: Perspectiva, 2005), *Brasile in scena* (Roma: Bulzoni: 2005), *Un barítono ai tropici* (Reggio Emilia: Diabasis, 2008) e *A missão italiana* (São Paulo: Perspectiva, 2014).