

JOICE ESTER AYRES DE LIMA

VALTER SOBREIRO JUNIOR, 50 ANOS DE TEATRO:

PROCESSOS DE ENCENAÇÃO

Trabalho acadêmico apresentado ao
Curso de Teatro Licenciatura da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Daniel Furtado

Pelotas, 2011

Folha de Aprovação

Autor: Joice Ester Ayres de Lima

Título: Valter Sobreiro Junior, 50 anos de teatro: processos de encenação

Conceito: 9,75

Banca Examinadora

Profº Daniel Furtado

Profª Marina Oliveira

Data da aprovação: 09/12/2011

A Valter Sobreiro Junior,
meu primeiro diretor de teatro e amigo,
com meu profundo respeito
e admiração.

Agradecimentos

Aos professores Adriano Moraes, Fabiane Tejada,
Úrsula Rosa e Carmen Biasoli (homenagem póstuma),
que tiveram participação fundamental na criação
do curso de Teatro Licenciatura da UFPel;
Aos meus colegas da faculdade de Teatro Licenciatura turma 2008
- sobretudo aos sobreviventes, após quatro anos de intensos estudos;
Aos professores, que nos indicaram as direções para que cada um fizesse seu
caminho, em especial à Alexandra Dias, que me mostrou
o tipo de professora que eu quero ser;
A Daniel Furtado, pela confiança que depositou em mim ao aceitar ser meu
orientador e pela tranquilidade que me transmitiu durante o processo;
A Alê (Meirelles) e Berê (Costa), minhas colegas e amigas,
que me ajudaram em diversos momentos;
À minha querida mãe, Ronilda, pelo eterno apoio incondicional;
À Eliana, meu “braço direito” e amiga, por estar disponível para os meus filhos
quando eu não podia estar;
Ao meu pai Lineu, irmãos e parentes, que não reclamaram
minha ausência nas festas familiares em tantos períodos de provas e ajudaram a
cuidar as crianças todas as vezes que precisei estudar até tarde;
Aos meus filhos amados, Michael, Paula e Anne,
que tiveram que se acostumar a me dividir com livros,
trabalhos acadêmicos e ensaios de peças;
A Valter Sobreiro Junior, que se disponibilizou a conceder as entrevistas
imprescindíveis à realização deste estudo;
Ao Geoff, que odiava teatro, mas teria, tenho certeza,
se aqui estivesse, ficado orgulhoso de mim.

(...) Isto é um teatro...

Certas coisas podem ser mudadas...

Se o público desejar...

Se tu fizeres com que desejem...

Personagem Delorme,
na peça *Em Nome de Francisco*

RESUMO

O presente estudo aborda diversos aspectos dos processos de encenação desenvolvidos pelo encenador rio-grandino Valter Sobreiro Junior que, ao longo de cinco décadas - 1961 a 2011 -, encenou 64 espetáculos teatrais na cidade de Pelotas (RS), recebeu 23 prêmios em teatro e é publicamente reconhecido como uma das principais figuras na área teatral deste município. Apresenta um resumo de sua trajetória teatral, influências, as principais características de seus processos de encenação, suas reflexões acerca de seus trabalhos, das dificuldades enfrentadas, dos maiores sucessos de público, de sua evolução enquanto encenador. O trabalho se detém na análise de elementos que se destacaram na condução de três das montagens mais premiadas de Sobreiro: *Em Nome de Francisco*, *Maragato* e *Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue*.

Palavras-chave: Valter Sobreiro Junior. Teatro em Pelotas. Processos de encenação.

ABSTRACT

The present study approaches diverse aspects of the processes of stage developed by the stage director born in Rio Grande Valter Sobreiro Junior who, throughout five decades - from 1961 to 2011-, staged 64 productions in the city of Pelotas (RS), received 23 prizes in theater and is public recognized as one of the main figures in the theatrical area of this city. It presents a summary of his trajectory in theatre, influences, the main characteristics of his processes of stage, personal reflections concerning his own productions, the main difficulties he had to face, the biggest successes of public, and his evolution as stage director. This work withholds in the analysis of elements that were detached in the conduction of three of Sobreiro's most awardees productions: *On behalf of Francisco*, *Maragato* and *Don Leandro or The Blood Ways*.

Word-keys: Valter Sobreiro Junior. Theater in Pelotas. Processes of stage.

Lista de Figuras

Figura 1	Foto da peça <i>Em Nome de Francisco</i> . BAPTISTA, Paulo Renato. <i>Baile dos Arruda</i> . Pelotas, 1986.....	52
Figura 2	Foto da peça <i>Em Nome de Francisco</i> . BAPTISTA, Paulo Renato. <i>Baile dos Jornalistas</i> . Pelotas, 1986.....	52
Figura 3	Fotos da peça <i>Em Nome de Francisco</i> (reproduções do livro). BAPTISTA, Paulo Renato. Memórias de <i>Infância</i> (à esq.) e <i>Reencontro com Júlia</i> . Pelotas, 1986.....	53
Figura 4	Fotos da peça <i>Em Nome de Francisco</i> (reproduções do livro). BAPTISTA, Paulo Renato. Sarau na Casa dos Mello. Na foto à dir., Elvira canta “Uma lágrima cai”. Pelotas, 1986.....	53
Figura 5-6	Fotos da peça <i>Maragato</i> . Acervo pessoal de João Bachilli. Cena: Procissão dos desertores, em dois momentos. 1988.....	59
Figura 7	Foto da peça <i>Don Leandro ou os Sendeiros do Sangue</i> . Acervo pessoal de Barthira Franco. Mulheres cozinham.1999.....	64
Figura 8	Foto da peça <i>Don Leandro ou os Sendeiros do Sangue</i> . Acervo pessoal de Barthira Franco. Celeste e Venâncio.1999.....	64
Figura 9	Foto da peça <i>Don Leandro ou os Sendeiros do Sangue</i> . Acervo pessoal de Barthira Franco. Celeste se banha.1999.....	65
Figura 10	Foto da peça <i>Don Leandro ou os Sendeiros do Sangue</i> . Acervo pessoal de Barthira Franco. Gervásio e Celeste.1999.....	65

.

.

Sumário

Apresentação.....	09
1. Valter Sobreiro Junior - fazendo a história teatral de Pelotas há 50 anos	
1.1. O começo.....	13
1.2. O fascínio pela caixa preta.....	14
1.3. O sucesso repentino.....	15
1.4. Despencando do “salto alto”.....	17
1.5. As primeiras influências: Ratto e os festivais.....	18
1.6. 40 anos de história teatral em três páginas.....	20
2. Sobreiro comenta seus três espetáculos mais conhecidos	
2.1. Os processos de encenação.....	24
2.2. <i>Em nome de Francisco</i>	27
2.3. <i>Maragato</i>	31
2.4. <i>Don Leandro ou Os sendeiros do sangue</i>	39
3. Análise dos processos de encenação de Sobreiro	
3.1. Minha experiência com Sobreiro.....	44
3.2. Encenador.....	47
3.3. <i>Em Nome de Francisco</i> – o texto.....	49
3.4. <i>Maragato</i> – o ritmo.....	56
3.5. <i>Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue</i> – os personagens.....	63
Considerações finais.....	72
Referências.....	74
Anexos.....	75-89

Apresentação

A escolha do tema deste trabalho teve três principais motivações. A primeira delas, de ordem pessoal: sou uma “cria” de Valter Sobreiro Junior, como dizemos em

Pelotas, ele foi meu primeiro diretor de teatro e a seriedade e a propriedade com que conduzia a montagem, já naquela época – estamos falando de 1986, na peça *Em nome de Francisco* –, certamente foi um incentivo à minha paixão pelo teatro e uma grande influência à maneira compromissada com que me envolvo em montagens teatrais até hoje. Fã confessa do trabalho de Sobreiro, não perderia a oportunidade de homenageá-lo, principalmente quando a conclusão de minha graduação em Teatro – Licenciatura coincide com o ano em que ele completa cinquenta anos de trajetória teatral.

A segunda motivação é de ordem acadêmica. Acredito que seja de grande relevância para aqueles que estudam teatro - sobretudo aos que vem de fora da cidade para fazer o curso e nada conhecem do contexto teatral local - e para atores, atrizes, diretores, encenadores e pesquisadores da área, de todo o País, para que possam conhecer os processos de encenação deste conceituado encenador gaúcho e dispor de uma fonte documental para consulta e pesquisa.

A terceira motivação, que não deixa de estar atrelada à segunda, é de ordem pública. Digo isso baseada na crença de que seja de interesse (e de direito!) público, o acesso às teorias e práticas, ainda que aqui se apresentem teorizadas, deste encenador que, apesar de ter nascido em Rio Grande, radicou-se em Pelotas há 59 anos e fincou aqui suas raízes, tornando-se um importante “fazedor da história teatral do município”, nas últimas cinco décadas. Conhecer a maneira como Sobreiro pensava seus espetáculos - ele sempre preferiu usar este termo “espetáculo”, talvez pela influência circence, talvez porque veja o teatro como algo grandioso, digno desta palavra -, como resolvia os problemas cênicos - “Fazer teatro é solucionar problemas”, diz ele -, como analisa e avalia as suas montagens, os “erros” e “acertos”, após tantos anos, é um presente, acredito, que ofereço aos aspirantes e profissionais da área, pesquisadores e, enfim, a quem interessar possa.

Rio-grandino de nascença (25.12.1941), Valter Guaraci Sobreiro Junior veio morar em Pelotas aos onze anos de idade e jamais deixou o município. Homem de variadas habilidades, atuou como professor de inglês e advogado, mas também desenvolveu extensa produção na área artística, tendo se destacado como compositor musical em festivais de música no Estado do Rio Grande do Sul, publicado dois romances (“Petrona Carrasco”, Porto Alegre: IEL, 1990; “A Sombra que Avança até Valério e Outras Sombras”, Porto Alegre: IEL, 1995), que lhe renderam três prêmios literários, e participado com contos em outras três

publicações gaúchas. Sua maior contribuição na área cultural, contudo, foi no teatro. Ao longo de cinquenta anos, Sobreiro assinou a encenação de 65 espetáculos (ver Anexo A), entre esquetes teatrais e peças, tendo recebido 23 prêmios em festivais de teatro brasileiros (ver Anexo B) – estes prêmios foram individuais; somente *Maragato* obteve 31 troféus e outras 27 indicações. A relevância cultural de sua obra teatral é legitimada em âmbito estadual. Ele recebeu, em 2001, prêmio concedido pelo Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACen) por sua contribuição ao teatro gaúcho. O reconhecimento maior de seu legado, contudo, é em âmbito municipal: Sobreiro foi patrono da 42ª Feira do Livro de Pelotas, em 2004, e recebeu, da Câmara de Vereadores de Pelotas, em 2006, o título honorífico de “cidadão pelotense” (ver Anexo C). Em novembro de 2011, com o tema “50 anos do Teatro em Pelotas - A trajetória de Valter Sobreiro Jr”, o encenador foi homenageado no 5º Encontro de Teatro de Pelotas, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura (Secult), com apresentação de esquetes e leituras dramáticas baseadas em sua obra e a encenação da peça *Entremez da rainha Dona Maria, a Louca, e seu fiel criado Belisário*, seu mais novo trabalho – que teve recursos da Prefeitura Municipal de Pelotas.

Os trabalhos em que participou, seja como cenógrafo, compositor, dramaturgo, diretor ou como encenador, “abraçando” a maioria destas funções concomitantemente, deixaram sua marca na história teatral de Pelotas desde a década de 1960. Não se pode falar em teatro pelotense da segunda metade do século XX e início do século XXI sem citar Sobreiro como uma das peças-chave – me atreveria a dizer que a de maior saliência. Os textos dramaturgicos de seus três principais trabalhos foram publicados - *Em nome de Francisco*, Porto Alegre: Editora Tchê!, 1987; *Maragato*, Pelotas: Editora Universitária da UFPel, 1995; *Don Leandro ou os Sendeiros do Sangue*, Pelotas: EDUCAT, 1999), de modo que terão boas chances de preservação a médio e, talvez, longo prazo. Desafortunadamente, o mesmo não se pode dizer de suas montagens.

A arte teatral é uma arte efêmera que tem o momento presente como condição de sua existência. Dilui-se no tempo, existindo na lembrança de quem assiste, absorvida, maturada e transformada pela experiência individual do espectador (DUTRA; MELLO, 2006).

Se elas se modificam, com o passar do tempo, segundo a experiência pessoal e a memória de quem as viu, que dizer das gerações futuras, que nunca chegarão a vê-las? O teatro, enquanto arte viva, presencial, só existe enquanto está

ocorrendo, portanto sua preservação, como peça teatral encenada, torna-se impraticável – uma peça gravada jamais será teatro, é apenas um vídeo. E assim como suas peças, encenadas, também seus processos de encenação estariam fadados ao esquecimento? Já que não é possível “imortalizar” seus espetáculos, busquemos, ao menos, preservar o caminho percorrido pelo encenador durante as montagens. Como é seu processo de trabalho? Caracteriza-se por um modo, em especial, ou vários modos? Qual é o ponto de partida de Sobreiro ao decidir montar uma peça? O texto? A música? A ideia? Como é a sua relação com os atores e com a equipe técnica, ele delega funções ou assume todas as etapas do processo? Quais elementos cênicos ele considera mais importantes? Após a estreia, Sobreiro dá o trabalho por acabado ou permanece aberto a mudanças e sugestões?

Este trabalho contou com parte do acervo pessoal de Sobreiro (livros, vídeos, programas das peças) e foi construído, sobretudo, a partir de cinco entrevistas feitas com ele, de aproximadamente noventa minutos, cada, com a ajuda de um gravador de fita-cassete - em pleno século XXI! - e, algumas vezes, de uma câmera filmadora portátil, ocorridas entre maio e novembro de 2011, no apartamento de três dormitórios do encenador, no Largo Vernetti - um dos quais ele transformou em escritório e outro, em uma charmosa videoteca na qual assistimos, juntos, o vídeo da peça mais significativa de sua carreira - *Maragato*. Eu disse trabalho?! Que nada! Sobreiro, ademais de talentoso encenador, dramaturgo e compositor musical, é muito inteligente, perspicaz e extremamente articulado, dotado de excelente memória e de um senso de humor ácido, sarcástico e, ao mesmo tempo, leve, fazendo com que as horas fluíssem e tornando nossos encontros momentos de puro deleite. Neste momento, me limito a tentar desvendar os “misteriosos” aspectos de seus processos de encenação, buscando preservar estas informações, de testemunho histórico, como fonte documental de consulta, enquanto aguardo pela oportunidade de dar continuidade aos estudos sobre sua obra - expressão artístico-cultural que revela parte importante do fazer teatral em Pelotas. Este estudo foi desenvolvido em três partes. Primeiramente, apresento um breve relato, enriquecido com comentários de Sobreiro, sobre a origem de seu interesse por teatro, desde o começo; o fascínio pela caixa preta, despertado pelos espetáculos circenses e pelo teatro de bonecos; o sucesso repentino seguido pelo drástico despencar do “salto alto”; suas principais influências estéticas; e encerro com um breve apanhado de seus principais trabalhos e prêmios. Na sequência, faço um apanhado sobre

aspectos gerais de seus processos de encenação, suas primeiras motivações para começar uma montagem, as técnicas utilizadas, as dificuldades ao longo do caminho e as inovações trazidas por ele ao cenário teatral pelotense, para, a seguir apresentar os processos de montagem de seus três trabalhos mais conhecidos - *Em nome de Francisco* (1986-1988), *Maragato* (1988-1991) e *Don Leandro ou Os sendeiros do sangue* (1997-2002) -, comentados pelo próprio Sobreiro, que detalha alguns aspectos ressaltados por mim, durante as entrevistas; ele revela soluções cênicas e aponta, a partir de uma autocrítica, desprovida de pudores ou vaidades, o que considera terem sido suas próprias “falhas” e o que, hoje, faria diferente, caso fosse encenar os mesmos textos. A terceira e última parte, dedico a comentar minha experiência, enquanto atriz dirigida por ele em cinco montagens e me proponho a acrescentar algumas contribuições às análises dos processos de encenação das três peças, comentadas pelo encenador no capítulo dois, desta vez considerando também meu ponto de vista enquanto espectadora de seus espetáculos. Assim, me detenho a analisar aqueles elementos que, me parecem, conduzem os espetáculos ou, ao menos, dão sua tônica: em *Em Nome de Francisco*, me ateno a alguns aspectos do texto dramatúrgico; em *Maragato*, focalizo a análise na questão do ritmo do espetáculo, com ênfase na movimentação cênica, e em *Don Leandro*, decomponto a fisicalização dos personagens galináceos, criados a partir de uma concepção totalmente estilizada.

A Sobreiro, meu muito obrigada, por ter sido um exemplo e inspiração e por ter aceitado compartilhar comigo suas memórias durante todas estas horas que, para mim, foram de intenso prazer. Aos atores, atrizes, encenadores, técnicos, estudantes, pesquisadores, teatrólogos e curiosos, em geral, espero que este estudo contribua para produção de conhecimento, variados modos de usos e apropriações ou, simplesmente, para preencher a lacuna informativa que havia sobre este consagrado encenador.

1. Valter Sobreiro Jr. - Fazendo a história teatral de Pelotas há 50 anos

1.1. O começo

A cidade natal foi Rio Grande, em 25 de dezembro de 1941. A vida laboral do pai Valter Guaraci Sobreiro, contudo, levou a família a morar em Porto Alegre. Quando o pequeno Valter tinha onze anos, acabaram por mudar-se para Pelotas, cidade que seria o berço de criação, ao longo de meio século, das 64 montagens teatrais assinadas por ele, várias delas premiadas, colocando não só o dramaturgo, compositor e encenador, mas a própria cidade em evidência no contexto teatral gaúcho e, em alguns casos, até no nacional. Os primeiros contatos com as artes cênicas, porém, não foram em teatro.

O *debut* ocorreu quando Sobreiro tinha entre três e quatro anos de idade, assistindo teatro de bonecos e circo. Ficava fascinado pela apresentação de palhaços, malabaristas e trapezistas, circo equestre. O encantamento, desde menino, pelos espetáculos circenses e teatro de bonecos logo se estendeu também ao cinema, sua terceira paixão. Começou a ir ao cinema e ver filmes adultos aos cinco anos de idade. Tinha muito interesse em ver a atuação dos artistas, dançando ou interpretando, ao vivo e também nas telas. Ao chegar em Pelotas, já com essa bagagem e interesses, encontrou um centro em que havia, como eram chamados, na época, “cine-teatros”. Tanto o Theatro Guarany quanto o Theatro Sete de Abril funcionavam como cinemas, mas, com menor frequência, apresentavam também peças teatrais.

Sobreiro tinha onze anos quando seu pai foi transferido de Porto Alegre a Pelotas - por insistência de sua mãe, Diva Ester Farias Sobreiro, que reclamava de ficar muito sozinha, na capital, longe da família. Pouco tempo após a chegada, o garoto já estava integrado às coisas que lhe interessavam e, aos quinze anos, era sócio do Clube de Cinema de Pelotas.

Na minha adolescência, eu gostava de escrever, como gosto e escrevo até hoje, principalmente poemas. Escrevia poesias, e tal, e mostrava para pessoas conhecidas. Havia um grupo que se formava em torno dessas coisas e eu fui participar de um cine-club, que funcionava na Bibliotheca Pública. O P.F. Gastal era um cinéfilo pelotense fantástico. Ele era a ligação que o Clube de Cinema de Pelotas tinha com Porto Alegre. Eu participava, como sócio, de reuniões onde eram apresentados e debatidos os filmes. Esses filmes vinham de Porto Alegre... A rodoviária de Pelotas ficava no Centro, na Deodoro esquina Lobo da Costa. Eu me lembro como se fosse hoje... O pessoal do cinema ia esperar o ônibus que vinha de Porto Alegre e pegava as latas de filmes, que eram em 16mm. Eles eram exibidos em uma

sala da Bibliotheca, e a gente via os filmes e discutia. Eu vi muitos filmes mudos.

Aos dezessete anos, Sobreiro respondia pela coluna *Corte e montagem*, no jornal pelotense Diário Popular, na qual escrevia as notícias do Clube de Cinema. Depois passou a trabalhar na Rádio Cultura, a convite do Elias Bayny. “Ele me abriu as portas para fazer o que eu quisesse, então eu comecei a fazer programas de cinema, porque era a coisa que eu mais gostava”, recorda. Apesar da pouca idade, acabou por assumir também, devido à falta de diretor, o *casting* de rádio-teatro. Os capítulos para as rádio-novelas vinham prontos do Rio de Janeiro. Era o Grande Teatro Juvênia, feito ao vivo com elenco pelotense. Em seguida o rapaz começou a produzir, também, um programa de rádio-teatro feito a partir de adaptações de obras literárias. De modo que Sobreiro passou a conhecer muita gente, a maioria ligadas ao Teatro Escola de Pelotas. Conheceu, assim, Luiz Carlos Corrêa da Silva, Antônio Calderipe e uma série de pessoas que faziam rádio e teatro também. Quando esse pessoal do Teatro Escola fundou o Teatro Universitário, em 1960, Sobreiro acompanhava os trabalhos. Nesta época, como também estava envolvido com artes plásticas, Sobreiro respondeu, em parceria com Aldyr Garcia Schlee¹, pela criação de todos os cartazes dos espetáculos do Teatro Universitário de Pelotas, o Tupe, durante duas temporadas. Eram os cartazes, lembra ele, que ficavam na porta do Sete de Abril.

1.2. O fascínio pela “caixa preta”

Sobreiro conta que sempre foi fascinado pela mecânica do palco. Tudo começou no primeiro espetáculo que assistiu, de teatro de bonecos, e alguns anos depois, uma outra montagem, também de teatro de bonecos, de uma companhia italiana, que se apresentou no Theatro Sete de Abril (ver Anexo D). Recorda ter ficado espantado com a maneira como dimensionavam a caixa cênica, de modo a alterar completamente as proporções reais. Foi um choque para ele quando, no fim do espetáculo, os ‘bonequinhos’ entraram em cena. “Eles eram enormes! E a caixa estava toda dimensionada para diminuir eles.... (Fiquei impressionado em ver) Como se pode trabalhar o espaço para ele ficar pequeno e a gente não se dar conta”. A

1 Natural de Jaguarão (1934), é escritor, jornalista, tradutor, desenhista e professor universitário.

experiência despertou a curiosidade em saber como era trabalhada a luz, para conseguir aquele e outros efeitos. E, com o tempo, a curiosidade pela iluminação transformou-se em uma paixão, que perdura até hoje.

Naquela época, início da década de 1960, a iluminação ainda era toda feita com gambiarras laterais, que ficavam suspensas, e ribalta². Embora o Teatro Sete de Abril funcionasse principalmente como cinema, lembra Sobreiro, ainda mantinha muitos funcionários do tempo em que era exclusivamente teatro.

Então, toda vez que havia teatro, eles estavam lá. Havia maquinistas que a gente começou a entrar em contato e toda vez que se fazia teatro eles ajudavam e a gente via como era o funcionamento. E aí que fui aprendendo, fui ficando fascinado pelo funcionamento daquela caixa preta. Eu conheci, assim, técnicos de teatro muito interessantes (...) Enfim, eu comecei a conhecer aquele mundo e achei aquilo tudo muito fascinante. Então, eu acompanhei os ensaios dos espetáculos, destes, que foram feitos em 1960... Primeiro foi *Festim Diabólico*, que tem o filme do Hitchcock. *Cândida*, do Bernard Shaw... E eu estava sempre junto com eles, ia para o Sete de Abril, via os ensaios...

Algum tempo depois, quando surgiu a gravação, os capítulos já vinham gravados do Rio e São Paulo e as rádio-novelas deixaram de ser feitas ao vivo, em Pelotas. De modo que as pessoas que eram contratadas para fazer rádio-teatro foram dispensadas e muitas delas foram trabalhar no teatro. Em 1961, o Teatro Universitário decidiu montar o *Tempo e os Conways*, de J.B. Priestley. Como a principal função do teatro era exhibir filmes, era preciso marcar as datas que o local poderia ser cedido para apresentações teatrais, seguindo as determinações da distribuidora. O agendamento tinha que ser feito com até seis meses de antecedência, de maneira que primeiro eles marcavam a data de estreia para depois começar a ensaiar e produzir o espetáculo. O Tupe tinha data agendada para junho de 1961, para a estreia de *O Tempo e os Conways*. Mas ocorreu algo inusitado... “No meio dos ensaios, a atriz que fazia a senhora Conway teve um ‘piti’ e disse que não ia mais fazer o espetáculo”, conta. Assim, o grupo tinha data para estreiar e não tinha uma atriz substituta para a senhora Conway. “Pois, aí, foi por isso que eu estreei”. Sobreiro diz que Luiz Carlos Corrêa da Silva argumentou que não havia como desmarcar as datas, porque tinham um contrato com o teatro, então a solução seria fazer outro espetáculo. Como dispunham de pouco tempo – faltava menos de dois meses e na época eles acreditavam que um espetáculo “tinha” que ser longo, com três atos – o jeito seria fazer três peças de um ato, com ensaios simultâneos,

2 Ribalta – fila de luzes a frente do palco, entre o palco de boca e o lugar destinado à orquestra.

de maneira que era preciso mais de um diretor. “Tu queres dirigir?, o Luiz Carlos me perguntou. E eu, com a maior cara de pau, disse: ‘Quero!’ Nunca tinha dirigido nada na minha vida”, recorda Sobreiro. Estava, então, com 19 anos e, admite: “Achava que sabia tudo, já tinha visto como é que ensaiava... Tá, é muito fácil”. Segundo ele, um dos fatores que, certamente, contribuiu para sua postura ingênua e, porque não dizer, prepotente, foi sua bagagem teórica. Embora não tivesse experiência alguma em direção teatral, lia muito sobre teatro – Appia e Craig, por exemplo, não eram nomes desconhecidos para ele - e, até 1960, já tinha visto muitas peças. “Eu tinha visto, por exemplo, a Maria Della Costa, a Tônia Carrero... Porque eu ia a Porto Alegre ver. E vi a maior de todas, a Cacilda Becker”.

1.3. O sucesso repentino

Com a data de estreia marcada para junho daquele ano (1961), decidiram montar *Trio*, um espetáculo com três peças curtas. Uma, a partir de um texto da Lúcia Benedetti, *O Banquete e a Farsa*, que contava, no elenco, com Hilda Regina Albanes³. A segunda peça era *O canto dos cisnes*, de Tchekhov, Luiz Carlos dirigia e atuava, ao lado de Geraldo Faria, um ator do Teatro Escola. A terceira foi a peça *Where the cross is made*, de autoria de Eugene O'Neill, que Sobreiro tinha traduzido e adaptado com o título *O estigma da cruz*.

O estigma da cruz foi o meu primeiro trabalho. (...) Eu ensaiei, disse, mais ou menos, como eu achava que tinha que ser a cenografia, porque naquela época o Teatro-Escola tinha um depósito de cenários no Sete de Abril, chamados gabinetes, eles não eram telões, eram painéis que se encaixavam, moduláveis, e faziam vários cenários. O cenário era todo cinzento, com uma escadaria, que servia para a peça. Havia pessoas que cediam móveis, coisas assim, enfim... O cenário, os figurinos e o ambiente que eu consegui criar ficaram interessantíssimos, foi um sucesso enorme. Então eu fiquei nas alturas.

Roberto Gigante, Iolete Bandeira, Pinho e Luiz Carlos Irigoyen atuavam em *O estigma da Cruz*, dirigido por Sobreiro, que tinha cerca de trinta minutos de duração. Foi o último dos três trabalhos a ser apresentado e o que fez mais sucesso, entusiasmando o novato a dar continuidade àquela que sinalizava ser uma carreira promissora.

3 Hilda Regina Albanes mais tarde veio a se chamar Hilda de Souza, ao se casar com Bernardo de Souza, falecido em 2010, que foi prefeito de Pelotas duas vezes.

1.4. Despencando do “salto alto”

Em seguida, Roberto Gigante sugeriu que Sobreiro fizesse *Os pais terríveis* (*Les parents Terribles*), de Jean Cocteau.

E eu disse: ‘Tá, vou fazer’, porque a estas alturas eu fazia qualquer coisa, né? Claro, diretor de sucesso (irônico), fazia qualquer coisa. Menina... Tu não podes imaginar o que foi *Os pais terríveis*... Foi a coisa mais horrorosa que eu vi na minha vida. Foi um fracasso tão horroroso... Porque, na verdade, eu não tinha noção de como preparar um espetáculo complexo, de três atos, de fazer que eles tivessem uma unidade e mais, de quanto precisava de tempo para ensaiar.

Novamente o teatro estava contratado, desta vez, para agosto. Mas a peça não se apresentou na data marcada devido à renúncia do Jânio Quadros. “Foi um feriado, tudo fechou. Havia medo de que houvesse repercussão, um golpe, etc.”. A estreia, então, foi adiada para outubro. “Mas era uma coisa muito complicada, eu não ensaiava direito, não dirigia as pessoas... As pessoas faziam o que bem entendiam... Ter uma vaidade é muito complicado, né?”, reflete o encenador. O elenco era composto de atores que já tinham trabalhado com Sobreiro - Iolete Bandeira, Roberto Gigante e Pinho - e outra atriz do Teatro Universitário, Celi Letnin. Havia ainda uma personagem que deveria ser encenada pela Hilda Albanes, mas esta não quis fazer, devido a outro compromisso. Então, apareceu uma moça...

Uma moça muito bonitinha, por sinal, apareceu para fazer o tal do espetáculo. Aí, resultado, eu me encantei com a tal da moça e a gente passava mais namorando que ensaiando. Entendeste? (risos) Não tinha ensaio, não tinha coisa nenhuma. Quando chegou no dia do espetáculo, as pessoas sabiam bem o primeiro ato, mais ou menos o segundo e nada do terceiro. Elas não sabiam, não tinham noção do que era o terceiro ato. E aí foi um horror, quando chegou no terceiro ato, foi um caos total. Se perderam completamente... Pra se ter uma ideia, quando terminou os atores se fecharam nos camarins e não quiseram receber ninguém (risos).

Os atores, conta Sobreiro, não agiam assim por medo da reação da plateia pelotense que, bem educada, se dirigia aos camarins para cumprimentar os artistas do espetáculo. Eles se escondiam para ocultar sua vergonha, constrangidos pelo péssimo trabalho que tinham feito. Esta noite de estreia – “Foi estreia e nunca mais teve outra, lógico”, debocha o diretor – havia sido em homenagem à Vera Maria Bráulio Menezes⁴. A beldade pelotense, cujos atributos físicos eram reconhecidos

⁴ Vera Maria Bráulio Menezes tinha tido títulos de Miss Pelotas, Miss Rio Grande do Sul, segundo lugar no Miss Brasil e acabou por ser a titular no posto, quando a primeira colocada renunciou. Como representante brasileira, foi ainda aos Estados Unidos, onde também ficou

até no exterior, e que era homenageada pelo grupo, havia comparecido à estreia e, no final, tinha ido cumprimentar o elenco. “E os atores não quiseram vê-la. (...) Ficou todo mundo muito traumatizado com isso (risos)”.

Em 1961, Sobreiro prestou serviço militar e em 1962, retornou ao Clássico - equivalente hoje ao Ensino Médio -, onde conheceu Sandra Viana, uma colega de aula, que viria a ser sua esposa por mais de 30 anos.

Depois desse fracasso, eu resolvi estudar um pouco. Eu já tinha lido muita teoria, mas aí resolvi ler mais e trabalhar mais... Porque eu lia muito, gostava muito de ler textos de teatro (...) Então voltei à ideia, que eu já tinha antes, de escrever um espetáculo... Escrevi meu primeiro texto em 1962⁵.

1.5. As primeiras influências: Ratto e os festivais

Em 1962 a Sociedade de Teatro de Pelotas (STEP) promoveu o 1º Festival de Teatro de Pelotas, no qual Sobreiro participou como cenógrafo, com a peça *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, de Federico García Lorca, pelo Teatro Estúdio, ligado à Rádio Cultura, local em que trabalhava.

Eu fiz o cenário e foi a primeira vez que se fez um cenário todo estruturado em madeira. O cenário que eu fiz era muito influenciado pelo trabalho que eu conhecia, de já ter visto, do Gianni Ratto (ver Anexo E). (...) Então o cenário era mais ou menos naquela linha. Bom, ninguém gostou do cenário. (...) Para o gosto do pelotense era uma coisa meio avançada, meio estranha, assim, sabe como é, até porque ele era todo feito de madeira crua (...) Para Pelotas, era bombástico, naquela época.

No ano seguinte, Sobreiro fez novamente o cenário, desta vez para a peça *O infeliz jovem rei*, de sua autoria - ele admite que, na época, já pensava na luz e em toda a composição cênica, mas não se atrevia a assumir a direção, “Ainda estava traumatizado”, recorda -, nos mesmos moldes do cenário anterior, mas agora o público já estava “preparado” e a recepção foi diferente. A peça estreou no 2º Festival de Teatro de Pelotas e foi um sucesso enorme, ganhou seis prêmios, entre eles, os dois primeiros prêmios da carreira teatral de Sobreiro, como cenógrafo e como dramaturgo.

Em 1966, estreou seu primeiro musical, *Bira e Conceição* – desta vez com o grupo Teatro dos Gatos-Pelados, do Colégio Municipal Pelotense, onde lecionava Inglês e Educação Artística. Em Pelotas, a peça não teve muita repercussão, mas

com a segunda colocação no concurso Miss Beleza Internacional.

5 Refere-se a *O infeliz jovem rei*.

em 1968, arrebatou o premio de Melhor Música no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Rio de Janeiro. Aí o tratamento da cidade para o espetáculo foi diferente...

Então, foi um sucesso muito grande. Na volta, as pessoas achavam uma maravilha, queriam ver de novo. Foi o primeiro espetáculo que acho que eu fiz umas cinco ou seis vezes. Esse espetáculo foi muito marcante no sentido de que me tornou conhecido fora daqui. E eu, ao ir ao festival Nacional de Teatro de Estudantes, entrei em contato com muita gente que fazia teatro, muita coisa. (...) O musical foi apresentado em um festival que reunia 43 ou 44 espetáculos, desde Belém do Pará até Rio Grande do Sul, então eu vi coisas extraordinárias. (...) Era uma época muito especial, porque nessa época, 1966, 67, 68, até 1970, nós estávamos no auge da Música Popular Brasileira e dos festivais de música, então, além de *Bira e Conceição*, havia mais 32 musicais. Nenhum era uma ópera, assim como *Bira e Conceição*, mas todos eram musicais, eram cantados. Então, eu conheci coisas extraordinárias.

Ir ao Festival Nacional foi entrar em contato com pessoas que faziam teatro e que tinham informações às quais Sobreiro não tinha acesso. Foi a oportunidade de ver, na prática, pessoas que usavam as técnicas de Stanislavski, de participar de oficinas de teatro, pela primeira vez, e de entrar em contato com as pessoas que estavam fazendo teatro no País, a grande maioria, universitários.

E o movimento era extraordinário! Tudo orquestrado e organizado pelo Paschoal Carlos Magno, uma pessoa extraordinária, era um animador cultural de 'mão cheia', ele organizava estas coisas, fazia o mapeamento do Brasil, sabia todas as pessoas que faziam teatro, inclusive depois fazia outros festivais de arte, também... Ele me abriu perspectivas que, de outra maneira, eu não teria, eu acho, vivendo em Pelotas.

Sobreiro recorda que, em 1971, Paschoal Carlos Magno conseguiu fazer, em plena ditadura, uma nova edição do festival. Esta, contudo, não foi na capital do Rio de Janeiro, mas na Aldeia de Arcozelo, no município de Paty do Alferes, em uma antiga fazenda de café que ele tinha transformado em um grande complexo cultural, com teatros e locais para hospedagem. "Era um lugar maravilhoso, uma coisa fantástica. Ele era um visionário. Tinha um teatro de pedra pra gente representar peças gregas... Uma estrebaria era um teatro grande... Tinha três teatros, fora todos aqueles espetáculos que se faziam na rua", lembra o encenador. Sobreiro diz que este segundo festival, realizado no interior do Rio de Janeiro, não teve quase nenhuma cobertura da imprensa, embora fosse patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), daquela época, porque, em plena ditadura, o teatro era considerado uma coisa subversiva. Curiosamente, embora o festival estivesse cheio de agentes federais, ainda foram apresentadas peças de caráter político.

Então, eu vi as tendências... O primeiro festival que eu fui tinha uma tendência muito grande de Stanislavski... Brecht... Música. Um teatro que era basicamente, apesar de ter montagens de clássicos também, era muito nacional. Quando eu fui em 1971, já as oficinas eram dadas pelo Amir Haddad, que era completamente louco, naquela época, e a tendência era Grotowski. Só que Grotowski, no Brasil, eram pessoas peladas, rolando, no palco, e dando gritos... Quer dizer... Como sempre o Brasil, ao invés de pegar a essência das coisas, pega a carcaça, a macaquice da coisa... O que tinha de gente, meio pelada, rolando, nos espetáculos... No primeiro tinha 33 musicais, neste tinha 33 espetáculos de gente rolando (risos), entendeu? Era a tendência da época. Mas era uma tendência que não atingia o teatro brasileiro comercial... O que havia de interessante no teatro universitário é que o teatro universitário era a vanguarda do teatro brasileiro. Então eu tive contato com todas estas cabeças loucas.

Entre as ‘cabeças loucas’ que Sobreiro conheceu no Festival Nacional de Teatro de Estudantes estava Julian Beck, do Living Theatre (ver Anexo F).

1.6. Quarenta anos de história teatral em três páginas

Depois do sucesso de *Bira e Conceição*, Sobreiro continuou com o Teatro dos Gatos-Pelados até 1973, tendo montado diversos espetáculos, entre eles *Chapeuzinho!* (1968) e *Pluft, o Fantasminha* (1971). No mesmo ano, montou uma segunda versão da peça *O Jovem Rei* (1971), de sua autoria, que já havia sido premiada como melhor texto e cenografia em 1963, durante o II Festival de Pelotas - a peça tornou a ser premiada como melhor texto no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Arcozelo (RJ). Na sequência, montou *Excluso* (1972/73) e *Sirennas* (1974/76), uma adaptação de *A Pequena Sereia*, montada especialmente para ser levada ao Festival Nacional de Teatro de Estudantes que, nesta oportunidade, ainda sob a Ditadura, por imposição do governo, só permitia espetáculos infantis. Desta vez, porém, a experiência foi deprimente. Sobreiro conta que foi bom poder rever os colegas de profissão e, ao mesmo tempo, muito triste e melancólico, porque muitos deles já não estavam presentes - vários, considerados subversivos, haviam sido torturados pelo regime militar e muitos outros tiveram seus grupos desmantelados. O cenário teatral, na época, era desanimador.

Em 1982, Sobreiro assumiu o Grupo Desilab, da então Escola Técnica Federal de Pelotas (ETFPel), atual Instituto Sul Rio-grandense (IFSul-RS), ainda sob a pressão da ditadura, com a condição de que não apresentasse nenhum espetáculo ao longo de um ano, apenas realizando oficinas. No ano seguinte, o diretor da ETFPel aceitou custear a montagem de Sobreiro – ainda que, conforme relata o encenador, o orçamento da peça fosse bem elevado para os padrões da

época. Assim surgiu a primeira versão de *Fuenteovejuna* (1883/86), ainda que o reconhecimento tornasse a “bater à porta” de Sobreiro três anos mais tarde, ao arrebatador dois dos principais prêmios do I Festival de Teatro de Pelotas (1985): melhor direção e melhor cenografia e também o troféu de melhor cenografia no XIII Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa (PR), no ano seguinte. Paralelamente a *Fuenteovejuna*, montou também *A Bruxinha que era Boa* (1984), *Dona Picucha* (1985) e *A volta ao Mundo em 80 Minutos* (1985), com o grupo da Escola de Violão Beatriz Rosselli.

O ano de 1986 foi marcante na trajetória de Sobreiro. Motivado pelo êxito de *Fuenteovejuna*, o encenador resolveu partir para uma proposta bem mais ambiciosa: *Em nome de Francisco*, novamente com o Grupo Desilab. Ainda que hoje ele próprio seja um crítico ferrenho deste trabalho, a montagem que contava com belíssimos figurinos de época e texto todo rimado, de autoria de Sobreiro, ganhou outros dois prêmios: melhor texto no I Festival Gaúcho de Novo Hamburgo (1986) e melhor música no XIV Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa (1986), além de melhor texto pelo Prêmio Diário da Manhã, em Pelotas (1986), firmando, definitivamente, o nome de Sobreiro no teatro pelotense e gaúcho. Ao mesmo tempo em que continuava a apresentar *Em nome de Francisco*, Sobreiro encenou *A Cenoura* (1986) e *O Círculo* (1987), e em 1988 decidiu que, finalmente, tinha chegado a hora de montar a ópera gaúcha *Maragato* – projeto que existia desde 1973, e que ele fora maturando aos poucos, em sua cabeça. O espetáculo estreou no mesmo ano, ficou quatro anos em cartaz e arrebatou nove prêmios: quatro de música, dois de direção e três de texto, nos festivais de teatro de São José do Rio Preto (SP/1989), Ponta Grossa (PR/1989) Jaguarão (RS/1989) e Erechim (RS/1990). *Maragato* foi o 21º espetáculo de sua carreira e o que mais lhe agradou até hoje, não tanto pela quantidade de prêmios recebidos, mas por ter tido tempo de amadurecer e chegar perto do que ele considerava ideal. De lá pra cá, Sobreiro não parou mais, montou 26 peças pelo Teatro Escola de Pelotas – tendo respondido pela direção do grupo de 1972 a 2004, ano em que passou o posto para sua discípula, Barthira Franco - entre elas *Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue* (1997/2002) e *As Três Irmãs*, que lhe rendeu o prêmio de melhor direção no I Festival de Expressões Cênicas do COP, (Pelotas/1997), e outras 13 pelo Grupo de Teatro Permanente da Universidade Católica de Pelotas (UCPel), do qual foi coordenador de 1997 até aposentar-se, em 2009.

Sobreiro é graduado em Direito pela UFPel (1974), embora há muitos anos tenha optado por deixar de exercer esta profissão. Tem Proficiência em Inglês pela Universidade de Michigan (1967), Formação Pedagógica em Inglês pela UCPel (1968) e pós graduação em História das Artes (especialização-UFPel/1979) e em Sociedade, Cultura e Política na América Latina (especialização-UCPel/1980). Desde 1967, atuou como professor - quase sempre de inglês, mas às vezes de educação artística e também teatro - na rede pública de ensino municipal e estadual, e também na ETFPel e nas Universidades Federal (UFPel - 1973) e Católica (UCPel - 1995/2009).

Sua formação na área teatral foi intensificada, contudo, no final da década de 1980, quando realizou diversas Oficinas de Multiplicadores, ministradas por professores de São Paulo e do Rio de Janeiro, oferecidas pela Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen)⁶, – apenas dois diretores de teatro eram escolhidos em cada Estado; do Rio Grande do Sul, os selecionados foram Valter Sobreiro Junior e Vaniá Braun⁷. Foram quatro oficinas: Análise de Textos Teatrais, em Cascavel (PR/1987); Direção Teatral, em Florianópolis (SC/1987); Interpretação Teatral, em Pelotas (RS/1987) e Direção Teatral, em São Paulo (SP/1988). Este último, conta Sobreiro, foi como uma maratona. Durante uma semana, todas as manhãs frequentava aulas teóricas sobre direção teatral na Escola de Comunicação e Artes (ECA), na Universidade de São Paulo (USP); à tarde dirigia alunos na Escola Macunaíma – o texto foi enviado com antecedência e, em uma semana, eles montaram *Mateus e Mateusa*, de Qorpo Santo, que “ficou maravilhoso!”, na opinião de Sobreiro; cada noite, também, os participantes do curso assistiam a um espetáculo diferente e depois tinham a oportunidade de conversar com os encenadores. “Para mim foi muito importante, com certeza aprendi muito neste período e depois passei a aplicar o que tinha aprendido nas montagens”, conta Sobreiro. Aposentado profissionalmente desde 2009, Sobreiro tem aproveitado para viajar para o exterior e curtir os netos, que moram em outras cidades. Atualmente, porém, acaba de estrear sua mais nova montagem: “Entremez da

6 A Fundacen era vinculada ao Ministério da Cultura e, em 1990, foi extinta pelo governo Collor de Mello.

7 Vaniá Braun é porto-alegrense e por muitos anos dirigiu o teatro da Fundação Universidade Rio Grande (FURG).

rainha Dona Maria, a Louca, e seu fiel criado Belisário”, escrita e dirigida por ele, na 5ª edição do Encontro de Teatro de Pelotas, que ocorreu de 24 a 26 de novembro de 2011. O espetáculo foi apresentado nas três noites do evento.

Sobreiro olha pra trás e reflete sobre a passagem do tempo e sobre sua obra:

Ao longo do tempo eu ouvi muitas manifestações de pessoas que me diziam que um dia eu seria homenageado.... Lembro, perfeitamente, que estávamos uma vez no salão nobre da Prefeitura (de Pelotas) com a Helena Fonseca, que já tinha sido primeira dama, casada com o prefeito Francisco Louzada Alves da Fonseca, em uma homenagem, colocando uma placa para o Adail Bento Costa⁸ e ela olhou pra mim e disse: “Daqui uns anos vão fazer isso pra ti. E eu pensava quando é que eu ia ficar na idade do Adail e receber uma placa... Só que já passei da idade do Adail, da época em que ele recebeu (a placa). Então eu fico pensando que o primeiro sentimento que vem é o da velocidade do tempo, o tempo é muito veloz. Fico também com a impressão de que em cinquenta anos eu poderia ter produzido mais... Mas, depois, olhando bem, percebo que produzi muito. Poderia ter produzido mais se eu fosse dedicado exclusivamente ao teatro, mas, considerando todas as atividades que eu tinha, não sei como dei conta de fazer tanta coisa.

2. Sobreiro comenta seus três espetáculos mais conhecidos

*Quando eu escrevo um espetáculo,
me vêm as imagens do espetáculo antes,
me vem a ação antes... Depois é que vem o texto.*

⁸ Pintor e restaurador pelotense (1908-1980), restaurou as capelas da Beneficência Portuguesa e do Asilo de Mendigos e trabalhou no projeto e decoração do Clube Comercial, do Clube Brilhante, do Oásis Praia Clube e da sede da União Gaúcha João Simões Lopes.

2.1.Os processos de encenação

Na opinião de Sobreiro, não se pode comparar os processos de seus trabalhos, nem no que tange à dramaturgia, nem à encenação, porque são bem diferentes entre si.

Em cada espetáculo é diferente o processo, mas também... A minha abordagem do espetáculo não é tão diferente assim... Porque eu visualizo o espetáculo com as ações, vejo como é que vai acontecer... Eu já vejo o espetáculo. Mas eu vejo e ouço... Porque todo meu espetáculo tem a música junto.

Justamente por isso, explica o diretor, é muito difícil para ele musicar uma montagem na qual não esteja compondo a música, pela dificuldade em encontrar a música que havia imaginado para cada cena específica. Em 2007, por exemplo, em *De Prodígios e Maravilhas*, “foi difícilimo achar a música que se adequasse às cenas. Eu tinha o estilo, o ritmo, a música que eu queria... Eu sabia o que eu queria, mas não achava e não sabia como fazer também, porque esse tipo de música não é fácil de fazer”. Em *Fuenteovejuna*, por outro lado, o elemento de partida foi o espaço. “Acho que foi a única peça em que eu criei primeiro a cenografia. Sabia onde ia acontecer cada coisa”, comenta. Sobreiro esclarece que a peça foi montada a partir de uma adaptação, feita por ele, do texto. “As pessoas dizem que é do Lope de Vega, mas o Lope de Vega passou ali, voando”, brinca. Traduziu, modificou cenas, cortou outras, fez uma versão bem mais *light* que o texto original. Esta é outra característica de Sobreiro, mesmo tomando um texto de outro autor, ele não se contenta em traduzi-lo, faz a sua versão dele.

Não faço um espetáculo respeitando (o texto) de ponta a ponta. Os autores certamente, se vissem as montagens, não iam gostar. Eu faço uma versão minha de uma ideia de outro, mas o estímulo que eu tenho, sempre é o espetáculo montado com uma música, luz, tudo. Eu tenho já a visão do espetáculo. Depois tenho que ver por que caminho vou chegar para conseguir estas cenas. Agora, nem sempre eu tenho o espetáculo pronto. Quando eu escrevo, mais ou menos, até eu tenho, mas depois vai sendo criado conforme os atores, também, se adaptam àquela coisa.

A iluminação é, assumidamente, outra das paixões do diretor e ocupa um papel importantíssimo em suas montagens. Tudo começou lá com a “caixa preta”, que deixava o garotinho Valter, de apenas quatro anos, completamente fascinado pelos efeitos “mágicos” que era capaz de causar no teatro de bonecos. Ali teve início o interesse pela mecânica do palco e pelas diferentes possibilidades de

dimensionamento da caixa cênica, capazes de envolver e quase hipnotizar o espectador com seus efeitos de luzes e formas. Com o passar dos anos, ele próprio acabou por descobrir como utilizar todos estes artifícios cênicos e sobretudo a iluminação, a seu favor. Sobreiro diz que ao pensar cenicamente o espetáculo já sabe, de antemão, qual é “a cor” de cada cena. Os tecidos e tonalidades dos figurinos já são escolhidos pensando na luz que ele colocará para obter a nuance desejada, de acordo com o teor da cena. Nas décadas de 1950 e início dos 1960, diz Sobreiro, usava-se muito gambiarras cobertas com papel celofane – embora já soubesse da existência de *spotlights* e de gelatinas, ainda não se tinha acesso a estes materiais em Pelotas. Sua imaginação ficou muito aguçada ao assistir, mais tarde, um espetáculo que usava refletores e gelatinas, que resultavam em uma cor uniforme, bem diferente do que estava habituado, e ficou fascinado também pelas possibilidades de delimitar ou ampliar os espaços, por meio dos *spotlights* - ele próprio, só começou a usá-los a partir do quarto espetáculo, *O infeliz jovem rei*, em 1963. Outro ponto destacado pelo encenador é quanto aos refletores, que ele acredita que não somente podem como devem aparecer. “Eu não sou de esconder a luz.”

Acho que não é muito difícil das pessoas reconhecerem um trabalho que é feito por mim... Sempre tem uma coisinha, assim, que marca, né.

Ao começar a fazer teatro em 1961, já havia visto muitos espetáculos, desde 1954, e lido a respeito de Craig, Appia⁹ e muitos outros. Sobreiro conta que, nesta época, aos vinte anos de idade, já gostava muito de teatro, por isso lia muito a respeito - tudo o que lhe comentavam ou indicavam - e alguns espetáculos, principalmente alguns que assistira em Porto Alegre, lhe chamavam a atenção pela proposta estética cênica.

Sem falsa modéstia, Sobreiro se considera precursor, na área teatral pelotense, em dois aspectos. O primeiro deles é na parte cenográfica, ao introduzir cenários em estrados e módulos de madeira, por influência, assumida, de Gianni Ratto - a peça *O canto da cotovia*, dirigida por ele, na qual Maria Della Costa

9 O inglês Edward Gordon Craig e o suíço Adolphe Appia foram dois dos principais encenadores da primeira metade do século XX, destacando-se pelas inovações em cenários e iluminação não-realistas.

interpretava Joana d’Arc, tinha o cenário todo estruturado “à moda Craig”, em madeira, que insinuava arcos ogivais e escadarias.

Eu achava que eram muito moderno e funcional e o resto era a luz que fazia. Me chamava muita atenção esta cenografia econômica, que dependia de uma boa iluminação e figurinos e possibilitava que os atores pudessem usar planos diferentes (...) Tirando minhas duas primeiras experiências, eu aboli de vez os telões (pintados), os gabinetes, os cenários tradicionais.

Além da beleza estética, Sobreiro acreditava – como acredita até hoje – que os diferentes planos valorizavam a figura do ator.

O segundo aspecto no qual se julga ter sido um dos primeiros, se não “o primeiro” na cidade, foi com relação à circulação de espetáculos.

Uma coisa que começou na minha cabeça e que não estava na cabeça de ninguém, em Pelotas... As pessoas faziam um espetáculo e o espetáculo terminava naquele momento. Não só faziam teatro quer dizer, uma coisa que não perdurava, mas também não repetiam. Assim... Fazer a segunda vez um espetáculo era um absurdo. E eu disse: Espera aí, só um pouquinho, toda esta produção que foi feita... Em *O Infeliz jovem rei*, o investimento de trabalho, e aqueles figurinos maravilhosos... O espetáculo era muito bonito. Só um pouquinho, vamos fazer de novo.

Sobreiro conta que permaneceu em sua mente essa ideia de que fazer um espetáculo era produzir uma obra, fazer um investimento, portanto seria um desperdício que fosse apresentado uma única vez. Deveria, assim, ser mostrado para o maior número de pessoas possível. “Ninguém tinha essa mentalidade. Eu sempre tive, sempre achava que tinha que fazer (outras vezes). Essa foi uma das coisas que eu acho que fui pioneiro em Pelotas: Na primeira ocasião em que pude, fiz uma ampla circulação do espetáculo”.

Sem falsa modéstia, o encenador diz que além da habilidade natural para a música sempre teve aptidão para as artes plásticas. Quis fazer Belas Artes, que, na época, ainda não existia em graduação de nível superior, mas os pais o desencorajaram porque não acreditavam que o filho pudesse sobreviver com aquela profissão. “Achavam que eu ia morrer de fome”, confia. Com o teatro, Sobreiro teve oportunidade de explorar o seu talento em várias áreas. “O teatro foi canalizando todas estas minhas aptidões. No teatro eu coloco meu gosto pelas formas, pelas cores, pelo som, pela música... Tudo”, reflete.

Sobreiro avalia que, em toda a sua carreira teatral, montou poucos textos grandes, poucas peças inteiras. Adaptou muitos textos, fez esquetes, várias a partir de contos, mas a maioria dos espetáculos eram de outros autores. De seus três trabalhos mais premiados, e também os mais conhecidos do público pelotense e

gaúcho, dois foram de sua autoria – *Em nome de Francisco* e *Maragato* – e o terceiro, *Don Leandro*, foi inspirado em *Rei Lear* (1605), de Shakespeare, mas com uma concepção inovadora, peculiar. *Em nome de Francisco*, encenado em 1986, foi seu primeiro espetáculo “mais ambicioso”, segundo palavras do próprio encenador. *Maragato*, montado dois anos mais tarde, é de longe seu favorito, porque teve tempo de amadurecer e chegar bem perto do formato “ideal”. Gosta muito também de *Don Leandro* porque, teatralmente, como espetáculo, ele era mais denso - embora admita que era uma montagem complexa e que ainda tinha problemas a serem resolvidos.

É destes três espetáculos que trataremos a seguir.

2.2. *Em Nome de Francisco* (1986/1988)

*Em Pelotas, no dia 18 de junho
de 1888, um bêbado foi abandonado
à morte no fundo de uma valeta.
Um incidente banal, diriam muitos –
não fosse ele o mais festejado
poeta da cidade.*

Assim iniciava o texto do pôster de divulgação da peça *Em Nome de Francisco – Evocação do poeta Lobo da Costa*¹⁰, encenada entre 1986 e 1988 pelo Grupo Desilab, da então Escola Técnica Federal de Pelotas - hoje Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul) -, sob a direção de Sobreiro. Mais de 30 pessoas estiveram envolvidas, entre elenco, produção e técnica, na peça que contava a

10 A peça apresenta-se como uma metalinguagem, “a linguagem fala da linguagem, voltando-se para si mesma” (JAKOBSON, 1974), ou seja, a peça dentro da peça. Três integrantes do Grêmio dos Lunáticos induzem Francisco Lobo da Costa a encenar sua própria história, com o apoio de um grupo de atores, mesmo sabendo de seu trágico final. Assim, as cenas apresentam as principais memórias do poeta, desde sua infância; a morte da mãe; os saraus literários nos quais declama seus consagrados poemas; o envolvimento de Francisco com a prostituta Delorme; a paixão dele por Elvira Arruda, moça de família tradicional da alta sociedade; a desilusão ao ser rejeitado pelos pais desta e pela sociedade pelotense; a ida ao Rio de Janeiro para estudar Direito – na tentativa de, assim, ser aceito pela família de Elvira; o retorno após fracassar no Rio de Janeiro, já alcoólatra, coincidindo com o “grande baile dos Arruda”, no qual é anunciado o noivado de Elvira com Chico Pires, amigo de infância de Francisco; o casamento de Francisco com Carolina, mal-sucedido, quando este não consegue superar a antiga paixão por Elvira; a entrega total do poeta à bebida; a internação em um hospital, seguida por sua liberação e morte, após embriagar-se e ser atacado por ladrões. O final apoteótico, fantasioso, em que Francisco se reúne à amada, após a morte.

história de um célebre poeta, muito festejado para declamar seus poemas nos saraus oferecidos pela alta sociedade, mas que acaba sendo rejeitado quando se apaixona por uma das célebres filhas da “fina flor pelotense” e cogita adentrar em um mundo no qual era muito bem-vindo, enquanto convidado esporádico, mas que jamais o aceitaria como “um igual”. Impossibilitado de estar nos braços da mulher amada, Francisco Lobo da Costa atira-se nos braços daquela que julga ser a única capaz de consolá-lo nesta hora: a bebida. Um poeta, pobre, e ainda por cima bêbado? A cidade vira-lhe as costas. Desprezado, humilhado e desiludido, a sarjeta sela o destino de Francisco.

Neste trabalho, que teve sua estreia dedicada “ao velho Teatro Sete de Abril”, Valter Sobreiro Junior assinava a autoria do texto, a concepção cenográfica, a música, totalmente original, composta por ele, com diversos números cantados, e a direção geral. Na prática, esteve envolvido em todas as etapas – desde a pesquisa para a concepção do figurino, iluminação, preparação vocal dos atores, etc. Durante duas horas de espetáculo - inicialmente era mais longo, mas em seguida sofreu vários cortes -, vinte e três atores revezavam-se no palco, movimentando as coxias em constante troca de figurinos. Os figurinos, aliás, eram um dos pontos altos do espetáculo. Eram mais de cem trajes diferentes, cuja confecção foi supervisionada pela então esposa do encenador, Sandra Sobreiro, que também atuava na peça - interpretava a personagem Lucinda, uma atriz que por sua vez interpretava a prostituta Delorme -, com assessoria de criação e pesquisa de Gizela Soares Dias da Costa; os trajes femininos foram confeccionados pelo Laboratório de Vestuário Industrial da Faculdade de Ciências Domésticas da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI), e os masculinos por Dilma Saraiva; trajes adicionais e adereços de Marly Athaides Barcellos e chapéus de Diva Robles.

Sobreiro considera que, neste período, segunda metade da década de 80, estava amadurecendo, tendo um bom conhecimento da mecânica de um espetáculo e de todos os aspectos da montagem. Sabia dominar a composição da cena, a luz, a parte plástica, a cenografia, de modo já bastante aprimorado. Então, resolveu apostar em uma dramaturgia baseada em versos.

A avaliação que eu faço hoje é que teve excesso de pesquisa, talvez... Eu usei literatura demais no espetáculo. Hoje vejo que poderia ter sido explorada mais a teatralidade do que realmente a história. Mas eu tinha ficado com uma tentação muito grande, porque eu pesquisei demais, talvez... A questão era a seguinte: a tentação de usar as falas de Lobo da Costa com pedaços de versos. Foi uma montagem muito difícil que eu fiz,

uma coisa muito engenhosa, muito complicada de fazer. Eu consegui, só que nem sempre aquilo dava bom ritmo ao espetáculo. Ficava muito literário. Então, apesar de todos os cortes que fiz no espetáculo... Tiveram muitos cortes, o livro foi publicado na íntegra, mas na montagem várias cenas foram cortadas porque, na primeira apresentação eu já vi que elas não funcionavam. E assim mesmo, hoje eu faria um espetáculo completamente diferente. A minha mudança de concepção do espetáculo foi muito grande.

Sobreiro percebe que os dois elementos que eram os pontos fortes da montagem, texto¹¹ e figurinos, eram, ao mesmo tempo, os motivos de maiores críticas - inclusive dele próprio. Ele reconhece que, naquele momento, deu demasiada importância à dramaturgia e deixou-se “intoxicar” pela pesquisa, resultando em um espetáculo em que ficava clara sua matriz literária. O encenador atribui a isso sua “fama” local, surgida, então, entre alguns grupos de teatro, que passaram a apontá-lo como “um diretor de espetáculos e não de atores”. “Porque a parte de espetáculo era tão espetacular que aquilo afogava o trabalho de ator, que quase não aparecia... Mesmo que tivesse interpretações boas, quase não apareciam”, admite. Ao mesmo tempo, ainda que tivesse muitas qualidades literárias, a peça tornou-se informativa demais.

O primeiro ato era longo demais, muito informativo da história... Ah, porque esse ano ele foi pra lá, depois pra cá... E aqueles lunáticos aborrecidos, pra lá e pra cá... Eu sou duro com *Em Nome de Francisco* por isso... As pessoas dizem ‘que vídeo bonito’ e eu ganhei o Festival Gaúcho com a peça, mas era muito espetaculoso e tinha uma densidade que era dramática, por um lado, e literária, por outro. Não tenho dúvida nenhuma sobre isso (...) Eu prefiro, ainda, aquela concisão e a singeleza de *Fuenteovejuna* que aquela coisa massiva de *Em Nome de Francisco*.

Outro fator que teria contribuído para esta “fama” foi o fato de, como ele gostava de explorar o efeito da composição de cores e de formas das pessoas, e como a moda de vestir da época - segunda metade do século XIX - era plasticamente belíssima, decidiu utilizar os próprios figurinos e os atores para compor o cenário de diversas cenas - sobretudo no sarau literário e no baile dos Arruda. “Por isso havia tanta mudança de figurino, eles estavam ali para isso, era uma função cenográfica. Então, eles (aqueles que o criticavam) chamavam os atores de ‘cabides, aquela coisa toda’, recorda.

Após tanta pesquisa, Sobreiro não resistiu e boa parte dos diálogos de *Francisco* e também as letras da maioria das canções para as quais ele compôs a

11 Em Nome de Francisco ganhou prêmio de Melhor Texto no I Festival Gaúcho de Teatro de Novo Hamburgo (RS/1986)

música, na peça, eram baseados nos poemas do próprio poeta. Algumas letras, contudo, foram escritas por Sobreiro - entre elas, a opereta entoada pelos pais de Elvira, na cena em que rejeitam, abertamente, o poeta, tecendo uma crítica escancarada à hipocrisia da sociedade pelotense, ao mesmo tempo em que proporcionava um dos momentos mais divertidos da peça:

*Uma coisa é aceitá-lo, recebê-lo
Desfrutar-lhe a agradável companhia
Festejar-lhe os talentos de poeta
E mesmo dedicar-lhe alguma estima
Outra coisa, porém, bem diferente
É permitir que nos corteje a filha*

*As virtudes que tem são inegáveis
Mas não bastam, o pleito exigiria
Nome e posição mais elevados
Que nos fizessem jus, muita honraria
Nossa casa, bem como a sociedade
Sabendo ser, enfim, alguém na vida*

*Do contrário procede muito mal
Pretendendo iludir esta menina
Com promessas de amor que não prosperam
Tão crédula e inocente é a pobre Elvira
Isso é mais que um abuso de confiança
É a mais vil traição a esta família*

O encenador confessa gostar de alguns aspectos cênicos isolados, sob o ponto de vista plástico, como a maneira como “solucionou” a morte da mãe de Francisco – enquanto ele se lamuria, no proscênio, pela perda recente, a atriz que interpreta a mãe do poeta, em pé, no fundo do palco, desata o longo cabelo, preto, e segura, sem se mover, um ramo de flores – ou “a vala” estilizada, em que Francisco padece, bêbado, e morre, na cena final, composta por um amontoado de corpos seminus, dos atores, cobertos com trapos, em tons escuros. “A própria ideia da vala é uma coisa lindíssima... Então são coisas, assim, que tem momentos... Mas o todo é desalinhavado, não tenho dúvida nenhuma sobre isso. É muito boa (a peça) de ler porque é muito bem escrita, mas no palco...”, reflete.

Apesar da autocrítica, Sobreiro considera que *Em Nome de Francisco* foi importante, sobretudo por dois aspectos. Primeiro porque foi o primeiro espetáculo feito a partir de uma passagem da história de Pelotas - a vida do poeta Lobo da Costa, hoje reconhecido como um dos maiores nomes da cultura pelotense. Segundo, porque foi a primeira peça que teve uma circulação maior - foi apresentada 36 vezes, desde a estreia, até a última apresentação, também no

Theatro Sete de Abril, em junho de 1988, quando completou o centenário da morte de Lobo da Costa¹².

Em Nome de Francisco foi também sua primeira peça publicada em livro (1987), venceu o I Festival Gaúcho de Teatro Amador de Novo Hamburgo (1986), e recebeu, no ano seguinte, o prêmio de Melhor Música no XIV Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa, no Paraná. Todos estes fatores tornaram o grupo Desilab muito conhecido. Embora hoje Sobreiro seja muito rigoroso com *Em Nome de Francisco* e coloque a peça no final da lista de espetáculos que poderia tornar a montar, o encenador tem consciência de que foi um marco importante da carreira do Desilab, representou a consolidação do grupo para, em 1987, ser absorvido pelo Teatro Escola e, aí, montar a peça que viria a ser sua obra mais premiada. Mas desta vez ia fazer um espetáculo que não repousasse no figurino ou no texto... Um espetáculo em que pudesse explorar seu potencial de encenador e que também valorizasse o trabalho dos atores. Finalmente, sentia-se preparado... Tinha chegado a hora de *Maragato*.

2.3. *Maragato* (1988/1991)

*Pica-pau ou maragato,
Vida ou morte, culo ou suerte,
Verso e reverso da tava
Que se joga sempre e sempre...*

*Nos azares desta cancha,
Nunca se perde ou se vence...
Não se sabe qual dos lados
Vale por culo ou por suerte...*

Se em *Em nome de Francisco*, o ponto de partida foi o texto, com *Maragato* o processo foi outro. Foi a música que surgiu antes. “Trabalhei muito com música, primeiro. Depois fui alinhavando a ação de acordo com a sequência musical e vice-versa, até que começou a tomar corpo”. O diretor conta que já sabia que queria falar a respeito da guerra civil de 1893 (ver Anexo G), essa era uma ideia antiga, mas

12 Até o ano de 1985, haviam acontecido poucas apresentações das peças de Sobreiro fora do Estado. *Fuenteovejuna*, por exemplo, havia sido apresentada em um festival no Paraná e em uma mostra em Santa Catarina, apenas. *Em Nome de Francisco*, por outro lado, foi encenada em 21 cidades e foi a primeira vez que um trabalho de Sobreiro esteve fora do país - em Montevidéu, no Uruguai - e também foi levado ao Festival de Teatro de Campina Grande (PB).

acabou por fazer parte das músicas em primeiro lugar. O processo todo levou cerca de quinze anos. Fez diversas das canções, de cunho neorregionalista, que logo viriam a compor o espetáculo, e concorreu com elas em festivais de música popular, ganhando prêmios. “Tinha uma coleção de prêmios que depois o Leandro (filho caçula) destruiu, tudo”, recorda. Sobreiro, que anteriormente já tinha feito um espetáculo todo cantado, *Bira e Conceição* (1967/1968), logo deu por encerrada a fase dos festivais de música, sem perder o foco, no entanto, nos festivais de teatro. Ele conta que *Maragato* já existia desde 1973, ao menos já tinha uma ideia de que história eu queria contar¹³, usando como pano de fundo a Revolução Federalista. “Eu já estava com ele, mais ou menos, na minha cabeça, já existiam as personagens, a ideia... Mas eu nunca botei em prática, fiz outros espetáculos antes”. Foi em 1988 que resolveu que estava na hora de fazer *Maragato*. Como já tinha muita coisa pronta “na cabeça”, foi fácil partir para a encenação.

Depois criei coisas novas, músicas novas, também, mas o essencial, as músicas principais já existiam há um bom tempo. Daí passar para o texto não foi muito difícil porque eu estava fazendo o texto em versos, como eu já tinha feito em versos a adaptação de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, que eu trabalhei numa métrica diferente. Quer dizer, parecido, mas eu fiz ela toda para ficar parecida com a poesia gauchesca. Tem o octassílabo também... Eu fiz com essa métrica da poesia crioula, uns dizem oito sílabas,

13 Gabriel Peres é um jovem de 18 anos que, durante a Revolução Federalista, decide unir-se aos Pica-paus (republicanos) para encontrar o maragato que assassinou seu pai (Saulo Peres). Partindo em busca de vingança com o amigo Tonico, deixa para trás a mãe e a noiva Adelaides. Ao serem capturados por um grupo maragato, Gabriel e Tonico se passam por maragatos para salvar a própria pele e, ironicamente, Gabriel acaba por tornar-se grande amigo do tenente José Cerqueira e conhecer as razões da causa revolucionária. Durante a guerra, encontram o menino Picaflor, que age como se fosse um cavalo e torna-se amigo inseparável de Tonico. Gabriel envolve-se, ainda, com a “china” Rosa, uma prostituta que se apaixona por ele e dá a própria vida para defendê-lo de um ataque dos pica-paus. Na sequência morrem também Tonico e o pequeno Picaflor – que implora a Gabriel que o mate por não suportar a ausência de Tonico. No leito de morte, após ser gravemente ferido, o tenente Cerqueira nomeia Gabriel seu sucessor e este enfrenta um conflito interno: maragato ou pica-pau? A traição ao pai ou a traição ao melhor amigo? Ao deparar-se com o coronel Cerqueira (pai de José), Gabriel descobre que este era o assassino de seu pai e, em um ato instintivo de autodefesa, acaba por concretizar, ainda que involuntariamente, o ajuste de contas, matando o pai de seu melhor amigo. Após assassinar o líder maragato, Gabriel sabe que já não pode ser, ele próprio, um maragato, e deserta. Confuso sobre sua verdadeira identidade, Gabriel vai à procura de sua mãe, mas, atormentado pela culpa de seus atos, finge ser um estranho e diz que é o assassino dele mesmo. A mãe decide perdoar o assassino de seu filho, consciente de que, na guerra, cada um faz o que pode para sobreviver e também porque sabe que ele será o único a lembrar-se de seu filho. No último instante, Gabriel revela sua identidade.

eu digo sete. É a redondilha maior, que chamam, o estilo de verso. A maioria das músicas também era dentro dessa métrica.

Sobreiro decidiu fazer *Maragato* totalmente em versos porque lhe parecia que transitava melhor da fala para o canto. Ao ouvir o texto sendo declamado em versos, de modo estilizado, os espectadores já estariam acostumados a uma certa cadência, ao ritmo, a musicalidade, o que tornaria a transição mais fácil. “Então elas (pessoas da plateia) passam para o canto tranquilamente. Se não fosse assim, se fosse uma fala muito realista, acho que a transição para música ia ser mais complicada”, pondera.

O encenador recorda que era muito questionado por ter escolhido a Revolução Federalista como tema para a peça que estava escrevendo, por esta ter sido uma guerra civil muito violenta no Rio Grande do Sul, levando muito tempo para que o Estado conseguisse se recuperar e, portanto, um episódio da história que as pessoas, em geral, preferem esquecer. Sobreiro explica que usou a guerra de 1893 como “pano de fundo”, assim como poderia ter usado qualquer outra guerra. “A minha intenção era mostrar, não a guerra, em si, mas o efeito da guerra na população civil”, esclarece. Assim, o personagem Picaflor - o rapazote que se comporta como um cavalo, refugiando-se do mundo real - foi um dos elementos criados por Sobreiro para salientar estes terríveis traumas pós-guerra.

Depois de alinhar toda a trama, dentro de um texto, Sobreiro passou à parte mais difícil: resolver os problemas de encenação. Sabia, de antemão, que a estrutura do espetáculo, conforme ele estava imaginando, seria bastante complexa e dinâmica. Além do elenco precisar cantar, demandaria muitas entradas e saídas dos atores – em diversos momentos eles teriam que sair de uma cena e estar em outra, quase imediatamente – e, por conseguinte, exigiria um bom condicionamento físico. De modo que os atores passaram a ter aulas de técnica vocal e treinamento físico aeróbico. “Muito puxado, mesmo, eles fizeram, para poder representar e cantar, pulando e correndo e caindo uma hora e meia... Era uma correria muito grande, eles tinham que ter um bom preparo físico e fizeram uma preparação”. Havia uma cena, por exemplo, em que os atores deveriam estar “cavalgando” enquanto cantavam - todo o elenco masculino formaria uma fila horizontal, que cruzaria o palco de um lado ao outro, saltando, imitando o movimento de uma cavalgada, sem sair do lugar, ao mesmo tempo em que entoariam uma canção. Sobreiro sabia que não seria fácil mas, na hora de partir para a prática, o desafio foi ainda maior do que esperava. “As

peessoas olham a cena e parece fácil, cantar e saltar ao mesmo tempo, mas foi muito difícil. Foi preciso um trabalho forte para eles aprenderem a segurar o diafragma, para conseguirem cantar sem que a voz saísse distorcida”, recorda. Mas este ainda não foi o maior problema... Sobreiro ainda não sabia se ia haver uma coreografia para cada cena, se as pessoas iam se movimentar ao cantar... “Então, eu cometi um equívoco”, admite o diretor. Como já tinha preparadores físico e vocal, deduziu que precisaria também de uma preparação corporal para acompanhar a música.

Cometi o erro de convidar um coreógrafo... Passei por sete coreógrafos e nenhum deles entendeu o que eu estava querendo... Não sei se eu sabia o que estava querendo ou não. Puxa! Foi muito difícil! Para mim e para o elenco, foi muito difícil, porque eles pegavam as músicas e queriam coreografar, mas nenhum tinha ideia de fazer uma coreografia que combinasse com a música nem com o estilo da peça. Ou entravam numa coisa “cetegista” ou entravam numa coisa “nada a ver”. Olha, foi muito complicado. Até hoje ficou algum resquício de coreografia em duas canções da peça, na da *Adelaides* e na da *china Rosa*... Aquilo foi muito complicado, mas foi o melhorzinho que deu pra fazer. Foi a Carmen Abrantes¹⁴ que fez, quer dizer, foi a única pessoa que, mais ou menos, atinou com o que eu queria, naquelas músicas. Mas e o resto da peça? E as outras músicas, como é que íamos fazer?

Foi a Porto Alegre pedir ajuda a Nestor Monasterio¹⁵, que por sua vez sugeriu que Sobreiro falasse com Gatto Larsen¹⁶.

Nunca o tinha visto pessoalmente, mas já tinha visto algum trabalho dele e achado muito interessante, por ser de uma linha contemporânea, bem avançada. Aí sentamos os dois e ele, com a maior calma do mundo, me disse: Mas tu não estás precisando de uma coreografia, tens que fazer com que as pessoas criem os movimentos delas. Eu disse: Mas é muito difícil colocar as pessoas para criar o movimento se eu estou vendo a cena e elas não estão. Como é que elas vão criar um movimento no espaço, sem ter noção? Ele disse: É simples, tu tens que dividir o espaço. A maneira mais simples é dividir uma planta baixa, fazemos três divisões - ele riscou pra mim - assim, assim... Ficam nove espaços. Nestes nove espaços tu distribuis as pessoas e elas vão criar ali. Cada uma tem o seu espaço para criar. (...) Quando a coreografia for mais elaborada, quiseses colocar mais gente, podes aumentar o número de quadradinhos. Primeiro parte do movimento natural da pessoa, o movimento realista, ela faz o movimento da ação que ela ia fazer. Depois, se tu gostas do movimento, fazes uma

14 Professora de Educação Física, pelotense.

15 Diretor de teatro argentino que veio para o Brasil em 1977 e radicou-se em Porto Alegre, onde tem a Cia Etceteratral. Dirigiu grandes sucessos do teatro gaúcho, como *Marat Sade*.

16 Diretor de teatro, coreógrafo, roteirista, produtor cultural e dramaturgo. É co-fundador da Cia Rubens Barbot Teatro de Dança, do Rio de Janeiro.

decupagem da ação e altera o tempo, passando por estágios. Fazes uma partitura corporal, mas cada uma cria a sua. E foi assim que eu resolvi o problema. As cenas ficaram belíssimas, todas elas criadas a partir da divisão do espaço em quadrados.

Sobreiro acredita que *Maragato*, apesar de tratar de um assunto muito sério, é mais leve que *Don Leandro*, por exemplo, por dois principais aspectos: pela música e pela maneira estilizada como optou por encenar, amenizando as cenas de violência. As pessoas eram cativadas, ficavam embevecidas com o espetáculo, plateia e crítica se comoviam e se rendiam aos encantos de *Maragato*, que “pegava” pela emoção.

Maragato teria sido “um salto” em relação aos demais espetáculos que ele já havia feito, porque tudo o que Sobreiro havia considerado complicado de solucionar em *Em nome de Francisco* - as dificuldades cênicas -, foi solucionado em *Maragato*. O encenador atribui parte deste “crescimento” às Oficinas de Multiplicadores que realizou, oferecidas pela Fundacen em 1987/88, quando aprendeu, por exemplo, a utilizar as “curvas de interesse” na montagem de um espetáculo. “Foi uma coisa que eu aprendi, foi aplicado e funcionou. Quando a gente queria mexer em alguma coisa, a gente olhava a curva e via qual era a cena que tinha que mexer”. Foi muito importante para ele aplicar e dominar esta técnica, ainda que não tenha seguido respeitando tanto o sistema de curvas em seus trabalhos seguintes.

Também não quero fazer um espetáculo seguindo uma ‘receita de bolo’. Porque se tu queres, tu fazes e funciona. Foi bom ter descoberto (a usar as curvas de interesse), assim como foi bom ter descoberto como dividir o espaço para trabalhar. Isso tudo foi muito bom. Eu aprendi à maneira antiga, depois modernamente aprendi também, então, para mim hoje é muito fácil, não preciso pensar muito para resolver os problemas.

Sobreiro acredita que um dos grandes trunfos do espetáculo foi, justamente, a música, “que ajuda a levar a peça, cenicamente”. Como algumas canções existiam antes mesmo da dramaturgia – *China Rosa*, *Adelaides*, *Gabriel* e *Distância*, que ele já tinha levado aos festivais de música popular -, elas ajudaram a compor *Maragato*. Assim, o nome dos protagonistas, por exemplo, foram escolhidos em função das canções e algumas cenas também foram encenadas a partir da música. A letra da canção *Adelaides*, por exemplo, que tinha sido inspirada na história do casamento da avó de Sobreiro¹⁷, sofreu uma pequena alteração para adaptar-se à história da

17 A avó costumava dizer que tinha tido uma vida muito difícil porque havia se casado em agosto e não em julho, mês de seu aniversário. Isso tinha ocorrido porque, após uma enchente, o arroio Chuí havia transbordado e impedido que tanto o padre quanto o noivo o atravessassem, obrigando-os a adiar a cerimônia para o mês seguinte, quando as águas baixaram.

peça, mas a ideia de atravessar o rio para o casamento já existia antes do texto ser criado.

*Adelaides cose, juntos,
Seu vestido, seu pensar.
O inverno, com suas águas,
Já se pôs a transbordar
Fios, arroios de memória
Que se fazem companhia,
Até campos desbeirados
De impossível travessia.*

*Lá se perdem, canturreando,
Por braças de terra e mar...
E o noivo, quando se arrisca
A esse rio atravessar?*

*Ai, ai, ai, Adelaides,
Adelai, Adelaides...*

*Um barco lá vem, tramado
Com teias de aranha e véus,
O barqueiro, mais o noivo,
Segurando seus chapéus.
Nas margens da lua verde,
O barco segue a rodar.
Os olhos, fartos de sonho,
Já se põem a transbordar...*

*E quem suspira, quem sabe
Quando as águas vão baixar
E o noivo, em traje de bodas,
Essa guerra atravessar?*

*Ai, ai, ai, Adelaides.
Adelai, Adelaides...*

Na cena, o palco é dividido em duas partes por um enorme pedaço de tecido branco, usado pelas bordadeiras e que representa, ao mesmo tempo, o rio que impede a chegada do noivo. Na parte de cima, Gabriel, Tônico, Picaflor e um barqueiro atravessam o rio, em um barco, enquanto que na parte de baixo do palco, Adelaides dança, sarandeando a bela saia branca, enquanto espera que o noivo “atravesse a guerra” que o aparta dela. “Foi fácil fazer o véu virar rio, de associar e colocar em cena, (...) porque a letra já remetia àquilo. Não foi escrita a letra para uma cena, foi a cena para uma música”, revela o encenador. Outro ponto alto, na opinião de Sobreiro, foi a equalização da música gravada com as vozes dos atores, que cantavam ao vivo – além de efeitos de percussão, também ao vivo.

Hoje em dia ninguém mais faz musical sem microfone. Eles faziam e não precisavam de microfone. Esta foi uma das grandes virtudes do Leandro¹⁸ na época, que soube equalizar o som com perfeição. Felizmente se deram conta disso e deram um prêmio para ele em Sorocaba (1989) (...) Mas as pessoas não notam muito, não percebem como tudo está bem feito. (...) Estava tudo tão bem equalizado que muitas pessoas pensavam que os músicos estavam em cena, tocando ali, ao vivo. (...) Ficou tecnicamente muito bem resolvido e não havia recursos, naquela época. Se fôssemos fazer hoje acho que usaríamos microfones.

Quanto às soluções cênicas, Sobreiro conta que a cena do fogo de chão no acampamento foi bem simples: a fogueira era feita em uma bandeja, bem rente ao solo, o que criava a ilusão de que era feita realmente no chão, e logo era coberta com um pedaço de pano – no momento em que precisava ser apagada. Já para a cena da procissão, em que cada um dos atores carregava uma tocha, a “chave” foi a organização: o último dos atores a entrar na procissão ia acendendo uma a uma, as tochas, que logo eram apagadas, na outra extremidade do palco, quando eram mergulhadas em um balde com água por outro ator, que estava á espera das tochas.

Estes “detalhes cênicos” foram, segundo Sobreiro, simples de resolver e fáceis de executar. Por outro lado, “Uma das coisas mais difíceis de resolver, em termos de espetáculo, foi que, ao ter a dramaturgia de *Maragato* pronta, me dei conta: como é que eu vou fazer três mortes na sequência? Como o público vai encarar isso? É muita coisa...” Deveriam morrer, sucessivamente, china Rosa, Tônico e Picaflor (ver Anexo H). A saída encontrada pelo encenador foi surpreendente: primeiro morre a prostituta, mas sua morte é encenada de forma estilizada – entre levar o tiro e morrer, Rosa canta, declarando, mais uma vez, seu amor pelo jovem Gabriel, antes de desfalecer, nos braços do amado; logo morre Tônico, uma morte “normal”, com um disparo, e por fim o menino Picaflor, que pede para ser morto por Gabriel, também uma morte estilizada, em que não se ouve o tiro. No momento da morte, prevalece o silêncio e a escuridão.

Mas se o desafio das mortes sequenciais foi superado, o diretor diz que houve muito trabalho para fazer os atores, nas cenas de multidão, “acertarem no que tinham que fazer”, não porque as ações fossem muito complicadas de executar, mas porque era muito difícil fazê-los sincronizar as ações ao ritmo desejado. A cena da procissão com as tochas, por exemplo, por muito pouco não foi deletada do espetáculo. Como eles não conseguiam fazer a caminhada em sincronia, no mesmo

18 Leandro Sobreiro, filho do encenador, que em 1989 tinha 14 anos.

ritmo, Sobreiro orientou-os a caminhar lentamente, parando em determinados momentos da música, segundo o compasso.

O problema é que era muita gente, então quando um acertava, outro errava, Tinha que repetir, repetir... Um dia eu disse: se vocês não acertarem mais, eu vou cortar. É uma cena muito bonita, de muito efeito, mas tinha que ser bem executada, senão não dava... Eu realmente estava disposto a sacrificá-la, porque não aguentava mais. Mas no fim eles controlaram aquilo e depois se acostumaram a fazer.

Sobreiro não esconde que *Maragato* é o espetáculo que lhe deu mais satisfações. É seu favorito porque foi o único trabalho que teve a oportunidade de amadurecer e ficar no ponto que ele queria. Foi o espetáculo em que pode trabalhar texto, música, direção, tudo, e após mais de um ano de prática, os atores estavam ágeis e dominavam as transições, que passaram a transcorrer sem grandes dificuldades. Também teve oportunidade de ouvir muitas pessoas que assistiram o espetáculo - *Maragato* teve um público estimado de 45 mil espectadores – e tempo para fazer as modificações que lhe pareceram necessárias. Na cena final, por exemplo, Sobreiro percebeu que, da forma que era representada no início - Gabriel erguia a aba do chapéu e a luz caía logo em seguida - não deixava claro que a mãe reconhecia o filho. Para surtir o efeito desejado por ele, decidiu alterá-la: Gabriel passou a jogar, completamente, o chapéu e a mãe fazia uma expressão de espanto, diante dele, antes do *blackout*. Aí, sim, não havia dúvidas de que o reconhecia.

Foi com Maragato que Sobreiro diz ter descoberto que tinha um estilo próprio, como encenador. A maior ambição do grupo (Teatro Escola de Pelotas), na época, era ser escolhido pelo projeto Mambembão – que selecionava os espetáculos que se sobressaíssem fora do eixo Rio-São Paulo e os levava para fazer temporada nestas capitais. De modo que, para se habilitar a este projeto, a peça precisava vencer alguns festivais e se destacar entre os espetáculos. Assim, o jeito era enfrentar os certames e em 1989, Maragato foi ao XVIII Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto (SP). Apesar da excelente recepção do público e do clima tenso com os jurados - Gabriel Villela, Alberto Guzik, Celso Frateschi e Lélia Abramo -, devido a uma série de malentendidos, *Maragato* recebeu prêmio de Melhor Música e foi, justamente, o comentário de Guzik, em nome do grupo de jurados, que alertou Sobreiro para a importante descoberta. O encenador percebeu que, em todos os debates, os jurados costumavam identificar a linha que os grupos

seguiram, em geral influenciados por outros diretores mais conhecidos, e que não tinham conseguido identificar nada, em *Maragato*.

Aí que eu me dei conta de que “aquilo” era eu, que eu era uma coisa diferenciada, por isso... Eles tinham a necessidade de classificar “aquilo” e não conseguiram. Eu disse assim: eu tenho um estilo. Tanto prova que isso foi copiado. O próprio Gabriel Villela, que depois se tornou um grande amigo meu, e é até hoje, quando veio trazer *A vida é sonho* ele me disse: “Tenho uma surpresa pra você. Veja o espetáculo e depois me diga”. Quando eu vi ele tinha copiado várias coisas. Eu não achei nada de mal ele ter copiado, pelo contrário, fiquei envaidecido, era um dos maiores diretores do Brasil, na época... Ele copiou e me disse que copiou. (...) Muita coisa foi copiada. A única coisa que eles não conseguem fazer é um espetáculo com a música de *Maragato*, isso já é mais difícil.

2.4. *Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue* (1997/2002)

*Como é que um rato, um pássaro, um cachorro
Têm vida, e tu não tens? Como se explica?
Não vais me dar resposta. Tens o bico
Cerrado, tu careces de sentido.
Não mais verei teus olhos a mirar-me,
Limpos e ternos, quase insuportáveis,
Tão infantis, tão próximos do amor...
Ah, nunca, nunca! Nunca... Nunca mais.*

Diferente do que se é facilmente levado a deduzir, à primeira vista, *Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue*¹⁹ não é apenas uma adaptação da peça de

19 A peça narra a história de Leandro, um pai orgulhoso, inflexível, prepotente, que se considera o “senhor absoluto”, e seus três filhos: Venâncio, Gervásio e Pedro, o caçula, que é também um filho bastardo. Venâncio, o mais velho, é casado com Andressa, que sofreu vários abortos e está grávida novamente. Gervásio acaba de se casar com Celeste, mocinha nova e inocente, tão inocente que ele torna-se impotente, diante da pureza da esposa que, por esta razão, não deixou de ser donzela. Celeste e Pedro sentem-se atraídos um pelo outro. Venâncio, por sua vez, também se sente atraído pela jovem cunhada, sobretudo ao descobrir, dos lábios de Gervásio, em uma noite de bebedeira, que a moça ainda é virgem. Quando Andressa deixa escapar que Celeste foi banhar-se sozinha no arroio, Venâncio vai atrás dela e a estupra. Aterrorizada pelas ameaças do cunhado, ela acaba por acusar o jovem Pedro pelo ocorrido. Venâncio percebe na situação a oportunidade perfeita para livrar-se do irmão caçula e aumentar sua herança e convence Gervásio de que Pedro é o estuprador de sua mulher. Juntos, os dois exigem que Don Leandro deserde e expulse Pedro de casa – o que o pai faz, apesar de todos os apelos de inocência do filho menor. Depois que Pedro vai embora, Don Leandro reparte seus bens entre os dois filhos mais velhos e, tão logo a partilha é feita, estes expulsam o pai das terras, que agora são legalmente suas, deixando Leandro e a velha curandeira Rufina, sua serva de toda a vida, à mercê de uma terrível tempestade – com a clara intenção de que eles encontrem a própria morte. Mas Pedro os encontra, perdoa o pai pela injustiça cometida e se põe a cuidá-lo. Enquanto isso, Celeste torna-se amante de Venâncio e Andressa, depois de abortar, mais uma vez, morre. Celeste procura Pedro e lhe conta que os irmãos virão à sua procura, para matar a todos – ele, Leandro e Rufina –, aconselhando-os a fugir, mas

William Shakespeare. Embora a inspiração no texto do dramaturgo inglês nunca tenha sido ocultada, Sobreiro sempre tratou de avisar aos admiradores da peça shakespereana, durante a divulgação do espetáculo, que encontrariam muito pouco em comum com aquela obra. Isso porque, ainda que os quatro personagens principais tenham fortes semelhanças com os da obra de Shakespeare - um pai despótico, dois filhos ambiciosos e ingratos, um filho inocente e compreensivo, personagens que na versão do dramaturgo inglês eram filhas mulheres -, e também aborde, no plano humano, a questão da ingratidão filial, o enredo de *Don Leandro* se insere no ambiente gauchesco machista, que prioriza os homens e inferioriza as mulheres, para tratar da disputa pela herança, com foco na questão da terra, e, ainda no plano humano, da questão da legitimidade filial, bem ilustrada pela fala de Pedro, que ao ser injustamente acusado pelo pai, replica-lhe *com ironia amarga*, como sugere a didascália de Sobreiro:

*Que mentiras, senhor? Desse seu filho -
Legítimo? Dessa nora - legítima?
De todos que me acusam falsamente,
Porque a palavra deles é - legítima?
Legítimo - eu não fui nunca a seus olhos,
Agora sei. É inútil defender-me,
Gritando que a verdade está comigo...
(Explodindo) De que vale a verdade de um bastardo?*

Na leitura preposta por Sobreiro, o imaginário dos personagens estaria muito mais próximo do momento histórico do Rio Grande do Sul em que se formaram os latifúndios do que do contexto inglês. A partir desta proposição, a grande inovação – e também desafio – de Sobreiro foi optar por uma concepção totalmente estilizada, na qual o ambiente escolhido é o mundo das rinhas de galos gauchescas – o próprio cenário é composto de uma espécie de trono, que também é a cama de Don Leandro, envolto por um imenso rinhedeiro, feito com bambus – e os atores movimentam-se, o tempo todo, como galos e galinhas. Mas, se na teoria, a ideia era sedutora, colocá-la em prática acabou sendo bem mais

Pedro decide ficar para defender Leandro, que está muito fraco devido à tempestade. Celeste conta a Gervásio que era amante de Venâncio e, arrependida por seu comportamento, suicida-se, jogando-se de um precipício. Os dois irmãos mais velhos brigam e Venâncio mata Gervásio. Depois, vai atrás de Pedro, que o enfrenta, bravamente. No duelo final, ambos morrem. Leandro sofre com a morte do filho mais novo, arrependido por não ter acreditado em sua palavra.

complicado que o esperado pelo encenador. A primeira apresentação, em 1997, em caráter experimental, ficou muito aquém do esperado por ele, que acabou por reformular totalmente o espetáculo em 1999. Enquanto Sobreiro trabalhava na elaboração do texto, o elenco foi orientado a assistir *King Lear*, de 1983, a versão cinematográfica de Michael Elliott, estrelada por Laurence Oliver; e também a adaptação do cineasta japonês Akira Kurosawa, *Ran*. Sobreiro conta que

Quando o texto ficou “pronto”, entre aspas, porque o trabalho cênico levou a muitas modificações ao longo dos ensaios, os atores foram chamados para conhecê-lo e discutir a relação com o material que lhes fora facilitado. Foi fácil compreender, por terem visto *Ran* e comparado com a realidade do RS, que uma adaptação só seria possível se fosse fiel ao local e à época escolhidos, que possuem regras bem definidas. Assim, foi aceita de imediato a ideia de que a divisão dos bens do protagonista deveria ser feita entre filhos varões, como em *Ran*, porque tanto na sociedade primitiva do Rio Grande como na do Japão, as mulheres eram totalmente desprivilegiadas²⁰.

Assim, além da caracterização galinácea das personagens (inclusive dos contra-regras, que desempenhavam funções secundárias, mas apareciam bastante em cena, sempre com a postura de galos), todos os demais elementos cênicos foram pensados para compor uma estética na qual predominava a rusticidade: a iluminação dava ao ambiente um clima “pesado”, quase de penumbra; os figurinos eram em tecidos grosseiros e tons escurecidos; o cenário e também os adereços cênicos - utensílios de cozinha, entre outros – eram rústicos e ainda o linguajar e o tom das falas, o caminhar, os gestos, toda a movimentação dos personagens (mesmo nas mulheres, quase nada se via de delicadeza) eram rudes, beirando o grotesco.

Sobreiro revela que algumas cenas não haviam sido imaginadas, no início dos ensaios, do modo como acabaram sendo concebidas – elas foram sendo resolvidas, aos poucos. A morte da personagem Andressa, por exemplo, o encenador recorda que foi bem difícil de resolver. Sobreiro conta que Sandra Viegas, a atriz que interpretava a personagem, na primeira versão, foi a primeira a dizer que lhe parecia “horrível morrer no chão”. A queixa da atriz foi um incentivo para reavaliar e, conseqüentemente, reformular a cena. “Então, eu disse: Espera aí, só um pouquinho... Vamos mudar toda a concepção da cena... Tu vais ser levantada”, conta o diretor. Depois de alguns experimentos, decidiu que, durante toda a cena do

20 Acervo pessoal de Sobreiro. Trecho retirado de respostas para um trabalho acadêmico.

aborto, até culminar na morte da personagem, Andressa estaria em cima de uma liteira, sendo carregada por quatro dos atores-galos, contra-regras. À medida em que a liteira atravessava o palco, ia arrastando um enorme manto branco, todo “ensanguentado”, preso a ela, de modo que, mesmo depois da atriz deixar o palco, o ambiente continuava sendo envolvido pela música e pelo manto, que ainda cruzava, lentamente, o palco - uma bela metáfora da longa agonia vivida pela personagem. “Ficou muito melhor. Foi porque a atriz queria estar em um plano acima e eu não tinha como colocar... Eu sempre vejo a coisa assim: ela não vai subir em um negócio e simplesmente ficar lá em cima, parada. Achei interessante ela ser carregada”, reflete o encenador.

A trama de Don Leandro é densa e “amarrada” de modo a conduzir o enredo para o trágico final. Dos sete personagens centrais, cinco morreriam até a última cena, que culminaria em um “banho de sangue”, com o confronto dos irmãos Venâncio e Pedro. Isso já estava definido, para Sobreiro, desde o início. A questão era encontrar a melhor maneira de colocar todo esse sangue em cena. O desafio estava lançado e foi no palco, fazendo experimentos, que Sobreiro achou as respostas que procurava. Primeiro decidiu colocar os irmãos a brigar presos em cordas, que eram sujeitadas por dois atores-galos, cada um - uma simbologia para lembrar que, mesmo durante os maiores conflitos humanos, existe uma “força maior”, que tudo controla -, e percebeu que o enfrentamento de Venâncio e Pedro devia ser todo coreografado, quase como um balé silencioso, com movimentos lentos e ritmados pelo compasso dos efeitos de percussão. Pareceu funcionar bem... Mas ainda restava uma grande incógnita: como é que os dois ficariam ensanguentados? Teriam que entrar em cena já cobertos de sangue? Esta alternativa não parecia satisfatória, ao encenador, já que ambos estavam no palco antes de começar o combate. Foi quando Sobreiro se deu conta: quem provoca a tragédia toda é o próprio pai, Don Leandro, ele era o mote da discórdia; ainda que involuntariamente, seu comportamento autoritário e orgulhoso é que conduziria os fatos para o duelo final entre seus dois filhos - um (Venâncio), que queria se livrar definitivamente dele para assumir seu lugar; o outro (Pedro), que o amava imensamente e estava disposto a sacrificar a própria vida para defendê-lo -, de modo que isso poderia ser mostrado, metaforicamente, em cena.

Então ele (Don Leandro) vem, quase sonâmbulo, assim, e pega uma cuia cheia de sangue e derrama na cabeça dos filhos. Eu tinha a ideia, desde o

início, de que (a peça) acabaria em um ‘banho de sangue’, mas nunca tinha pensado que o pai é que ia fazer isso. Essa foi a solução mais perfeita, ficou muito bem. Temos fotos maravilhosas (...). Eu gosto muito de *Don Leandro*, mas eu reconheço que é um espetáculo complicado... Eu acho que, teatralmente, como espetáculo, ele tem mais... Tem uma densidade maior. Mas o público não tem a mesma receptividade que tem para *Maragato*, por exemplo. Eu nunca tinha me dado conta disso... A primeira vez que o Rodrigo (filho mais velho) assistiu *Don Leandro* foi no Renascença²¹. Ele ficou chocado com o espetáculo, achou muito violento, não esperava que fosse tão violento, assim. É... Realmente é muito violento e as pessoas não “estão muito” para ver tragédia, gostam mais é de comédia.

Apesar da complexidade do processo e das dificuldades encontradas para colocar o espetáculo no palco - levou cinco anos entre os primeiros ensaios e a estreia, passando por diversas mudanças de elenco -, Sobreiro ficou satisfeito com o resultado e considera que, nas últimas apresentações, o trabalho estava “bem finalizado”, no ponto que ele queria. Refletindo sobre o processo, percebe o quanto foi importante a participação dos atores nesta montagem, em especial, não só por estarem “abertos à atrevida proposta”, como também por terem contribuído na composição das personagens. Além de todo o preparo que receberam, para adquirir resistência física e conseguir, por exemplo, permanecer na meia-ponta durante todo o tempo em que estavam no palco, para compor os personagens galináceos o elenco passou por duas fases de ensaios: a primeira, totalmente naturalista, como homens e mulheres normais, discutindo o sentido, experimentando a entonação das falas e definindo as principais características de personalidade dos personagens; a segunda, já com os traços psicológicos dos personagens definidos, totalmente como “galos” e “galinhas”. O “mix” das duas resultou no “produto final”, meio-homem/meio-galo, meio-mulher/meio-galinha. Será sobre a corporificação destes personagens mistos que trataremos mais adiante.

21 Teatro Renascença, de Porto Alegre (RS).

3. Análise dos espetáculos

3.1.Minha experiência com Sobreiro

Não poderia dar início a uma análise dos espetáculos de Sobreiro sem, antes, fazer um breve relato sobre minha experiência enquanto atriz dirigida por ele, em cinco montagens, ao longo de 22 anos. Valter Sobreiro Junior foi meu primeiro diretor de teatro. Estamos falando de 1986, ano em que eu era ainda uma adolescente e ele já era um conceituado diretor da cidade de Pelotas. Estudante do curso técnico de Química da, então, Escola Técnica Federal de Pelotas (ETFPel) - hoje Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul) -, entrei para o grupo Desilab quando tinha 16 anos e sem nenhuma experiência teatral – ainda que sempre tenha gostado de improvisar cenas dramáticas em casa e sonhava com fazer novelas ou cinema. Eu desconhecia as dez premiações teatrais que Sobreiro recebera até aquele momento, mas percebia a “aura” de respeito, quase idolatria, que pairava sobre ele. Ter a oportunidade de trabalhar com Sobreiro era, com certeza, um privilégio que eu não estava disposta a deixar escapar e decidi que me empenharia ao máximo, mesmo que fosse para fazer apenas figuração em sua peça. E foi justamente o que aconteceu: em minha primeira experiência com teatro, na peça *Em Nome de Francisco*, eu tinha cinco figurinos e estava em cinco cenas: assim que se abriam as cortinas, eu aparecia como uma estátua, “Caridade”, que simbolicamente satirizava a falsa caridade pelotense - mais adiante passei a fazer um das bailarinas que dançavam ao redor da estátua; estava no bordel, como uma das prostitutas, em uma cena coreografada ao som da canção *O amante tolo*, composta por Sobreiro; também aparecia nas cenas do sarau literário na casa dos Melo e logo no baile dos Arruda, em que valsava, ambas usando belíssimos vestidos à moda do final do século XIX; e por fim na cena final, da vala composta por corpos humanos, na qual dizia minha única fala em toda a peça: “Elvira... rima com mentira...”. Ou seja, eu era uma das “atrizes-cenário” a que Sobreiro se referiu anteriormente, estava nas cenas com uma função meramente cenográfica e é certo que ele, nesta época, nunca explicou a mim ou aos outros “atores-cenário” porque estávamos em cena. Fosse por ingenuidade ou por falta de consciência - o grupo passou por diversos momentos de crise, neste período, e eu estava alheio a todos! Só tomei conhecimento destes conflitos bem mais tarde – o fato é que eu não me incomodava em estar nas cenas apenas com uma função estética. Podia não ser muito, mas eu

levava o trabalho a sério - Sobreiro me transmitia seriedade e respeito -, gostava de passar horas apenas assistindo o ensaio das cenas e estava compromissada com a montagem a tal ponto que, durante meses a fio, não faltei a um único ensaio, saindo da ETEP por volta das 23h e não deixando a minha mãe outra opção senão me esperar na saída do ônibus, já que o ponto ficava a cinco longos quarteirões da minha casa. O investimento foi compensador: em dois anos, fizemos 36 apresentações e eu, envolvida que estava com o drama de Francisco (Lobo da Costa), ficava comovida, a cada apresentação, com o final romântico no qual o pobre poeta, após a morte, encontrava a mulher amada - “Se daquela que amei me afasta a sorte / Hei de revê-la ao menos nos instantes desta noite divina”²² - e chorei em 33 delas, se me lembro bem. As apresentações incluíram viagens a diversas partes do Estado e do Brasil e também ao Uruguai (era a primeira vez que eu saía do País), participações em festivais, entre eles o Festival de Inverno de Campina Grande, na Paraíba, e o espetáculo recebeu três prêmios – o que foi muito proveitoso para o currículo da aspirante à atriz.

Em julho de 1988, depois de formar-me técnica em Química, fui morar em Santa Maria, onde cursei Jornalismo na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mas não parei de fazer teatro – pelo contrário, tive meus primeiros papéis como protagonista. Em 1992, no último ano da faculdade, voltei para Pelotas para fazer a parte prática de meu TCC – um vídeo sobre a fama gay da cidade. Fiz algumas oficinas de interpretação com Sobreiro, no Teatro Escola de Pelotas, e participei de sua última versão de *Fuenteovejuna*, fazendo a camponesa Jacinta, que era violada pelo comendador. Depois disso, ele me convidou para fazer a personagem Celeste em *Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue*. Foi a primeira vez que eu recebi dele instruções mais detalhadas para compor a personagem e orientações de movimentação cênica, já buscando a personagem galinácea. Ensaíamos por vários meses, período em que houve muitas mudanças de elenco - eu, entre elas, já que acabei desistindo da montagem para viajar, de modo aventureiro, para a Espanha, de modo que nunca cheguei a me apresentar com o espetáculo. Após passar algum tempo em São Paulo, Espanha e Inglaterra - locais em que nunca deixei de fazer teatro e oficinas -, retornei ao Brasil e a Pelotas de forma definitiva em 2002, casada e com dois filhos pequenos. Neste ano, assisti a

22 Versos extraídos da fala final de Lobo da Costa, na peça *Em Nome de Francisco*.

montagem de *Don Leandro*, com Barthira Franco interpretando a personagem Celeste – eu ainda lembrava das falas da peça e fiquei emocionada, chorando do início ao fim. Em seguida engravidei de novo e só consegui voltar a fazer teatro em 2007, quando montei meu próprio grupo e comecei a ensaiar um texto de minha autoria (*Depois do Happy Ending*²³). No mesmo ano, Sobreiro me chamou para participar da montagem de *De Prodígios e Maravilhas*²⁴, desta vez pelo Grupo de Teatro Permanente da UCPel, que ele coordenava. O texto também era dele, inspirado nas *Mil e Uma Noites* – Sobreiro nunca escondeu a insatisfação com a própria criação, que lhe parecia um tanto sem propósito e descabida. Em princípio, eu faria apenas o papel de Rukub, mas, quatro semanas antes da estreia, a atriz que fazia os papeis de Najm\Aziza desistiu de fazer a peça e eu, como já conhecia todo o funcionamento do espetáculo - entradas e saídas, texto, marcação, personagens, intenções, etc. - acabei por assumir, por sugestão de Sobreiro, também estes papeis. Eu tinha feito algumas aulas de dança do ventre, porque tinha que dançar em várias cenas, mas reconheço que não era meu ponto forte. Sobreiro não é o tipo de diretor que fica tecendo elogios aos atores - aliás, isso raramente acontece -, de modo que me senti lisonjeada quando, após alguns ensaios, ele disse, a meu respeito: “Perdemos em dança, mas ganhamos em interpretação”. Tomei como um elogio. Antes de cada ensaio, que ocorria aos sábados, ao longo de muitos meses, em uma sala do Campus II da UCPel, fazíamos alongamento físico e exercícios de improvisação, para buscar o modo de se movimentar dos personagens e as relações entre eles. Sobreiro era incansável, repetia a mesma cena tantas vezes quantas julgasse preciso para encontrar “o tom” que estava buscando, muitas vezes tecendo comentários que, para aqueles que não o conhecessem bem,

23 A peça é uma sátira aos “ finais felizes ” dos contos de fadas, mostrando o que teria acontecido com Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida depois do final das estórias, mostrando princesas frustradas e neuróticas.

24 O enredo da peça é o seguinte: O jovem Yassim é motivo de troça entre os homens de seu povo porque vive obcecado por Najm, uma mulher que só aparece em seus sonhos. Com a ajuda da feiticeira Mohra, e da serva Aziza, que o ama em segredo e se dispõe a sacrificar a própria vida para fazer feliz o seu amor, Yassim consegue ter Najm em carne e osso, todas as noites. Porém, ao revelar acidentalmente o feitiço, que deveria ser mantido em segredo, o encanto se desfaz e o jovem empreende uma longa jornada para recuperar seu objeto de desejo. No caminho, Yassim encontra diversos desafios - entre eles Rukub, a feiticeira do amor, que se faz passar por Najm para conquistá-lo – e descobre que já não lhe basta o corpo de Najm, ele quer também a sua alma e só vai conseguir o amor verdadeiro se conseguir romper o véu que separa o sonho da realidade.

poderiam ser tomados como grosseiros, pelo tom de ironia ou deboche, mas quase sempre eram procedentes e, geralmente, divertidos. A cena final, em que Najm/Aziza surge de dentro das pernas de Yassim e os dois se acariciam até desfalecerem, um sobre o outro, foi totalmente partiturizada. Cada movimento foi experimentado e decidido segundo o propósito estético, até resultar em uma cena bela e limpa. Apesar de tanto empenho e trabalho, a peça só foi apresentada duas vezes, ambas no Theatro Sete de Abril, uma no final de 2007 e outra alguns meses depois, em 2008 – o público escasso e a desistência de alguns atores desanimaram o diretor, que alegou não dispor nem de energia nem de paciência para fazer as substituições que seriam necessárias para continuar apresentando o espetáculo.

Nosso último trabalho juntos, até o momento, foi em 2008, quando Sobreiro me convidou para fazer Alice, do conto *A Ceia*²⁵, de Lygia Fagundes Telles, que integra o livro *Antes do Baile Verde*, para apresentar no projeto Cena Literária, promovido pela Secretaria de Cultura de Pelotas. Também neste trabalho, fizemos leitura de mesa, conversamos sobre os personagens e fizemos alguns exercícios de improvisação – como eram Alice e Eduardo em casa, em diversos momentos: na rotina caseira da relação; depois que ele já tinha conhecido a outra moça e pensava em se separar, etc.

3.2.Encenador

O que para mim é inquestionável, com base em tudo o que foi mencionado e comentado por Sobreiro ao longo deste Trabalho de Conclusão de Curso, e levando em consideração minha experiência pessoal, como atriz, em cinco de suas montagens, e sendo, portanto, testemunha de parte deste processo, ou seja, vendo-o em ação, é que Sobreiro é um *encenador*, no sentido mais completo do termo que, segundo as palavras de Pavis é a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (2005, p.128).

25 Trata-se de um esquete, adaptado por ele a partir do conto, que mostra um encontro de despedida, tenso e dramático, de um casal, Alice e Eduardo, que acaba de se separar após um relacionamento de 15 anos. Ele tem uma noiva mais jovem e ela não consegue aceitar o rompimento.

Ou, nas palavras da portuguesa Ana Isabel Moraes, professora auxiliar do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), *encenador* é:

(...) aquele que escolhe, interpreta, dirige e ensaia a passagem de um texto à acção, ou seja, cria e comanda todas as partes componentes de uma encenação: cenários, decoração, luzes, actores e figurantes (nomeadamente quanto à presença, actuação, declamação, movimento e ritmo). (...) Nos nossos dias, o encenador assemelha-se a um maestro que tem a seu cargo a direcção da execução duma obra de arte onde intervêm vários artistas e onde é necessário imprimir uma unidade e harmonia de expressões que possibilitem a concretização de um verdadeiro espectáculo. Outra comparação possível é a que nos é dada por Adolphe Appia (1862-1928) quando diz que “o encenador é um pintor que usa uma paleta viva” (MORAES, 2005, E-dicionário de Termos Literários).

O processo de encenação de Sobreiro, que em geral parte da ideia visual, fica evidente em seus trabalhos. A acuidade plástica, o cuidado na movimentação dos atores, a atenção meticulosa nos materiais e formas que comporão cenário, figurinos e adereços, a preocupação com a escolha da luz adequada para obter o efeito visual desejado na cena... Nenhum elemento lhe passa despercebido. Sobreiro é, definitivamente, um encenador visual. Visual e musical. Antes mesmo de ser “materializada”, a cena já existe na cabeça de Sobreiro em imagem e som, som este que marca a atmosfera e o ritmo almejados por ele.

Se desde *Em Nome de Francisco* já era evidente, mesmo para uma jovem de 16 anos, que Sobreiro sabia manejar com segurança a maioria dos elementos cênicos – figurino, iluminação, música, cenário, adereços, distribuição dos atores no espaço cênico, etc. -, enquanto “diretor de atores”, por outro lado, fica evidente que ele passou por uma evolução espantosa, abrindo sobremaneira o espaço para o diálogo, para a troca de ideias e de experiências, e para a criação dos atores e atrizes. Se a mudança de relacionamento diretor-elenco foi efetivamente motivada pelo amadurecimento do encenador, que passou a valorizar mais a contribuição dos artistas ao invés de tê-los apenas como “mais um elemento cênico” ou se foi, simplesmente, consequência do fato de - como ele próprio havia comentado - ele dar-se conta de que os atores precisavam entender melhor sua função no espetáculo para “poder criar em seu nome”, isso ainda é uma incógnita - e talvez permaneça neste estado. Seja qual for a razão, a mudança gradativa de Sobreiro, no trato com o elenco, ao longo de diversas montagens, tem contribuído significativamente para melhorar os níveis de interpretação de seus espetáculos.

Nas páginas que se seguem, tratarei de analisar alguns aspectos das três principais montagens de Sobreiro, a partir dos referenciais teóricos de Anne

Ubersfeld e Patrice Pavis. Optei por deter-me com maior profundidade naqueles elementos que me parecem predominar na condução dos espetáculos. Assim, em *Em Nome de Francisco*, analiso diferentes aspectos relacionados ao texto dramatúrgico. Em *Maragato*, me detenho nas questões relativas à composição musical – sobretudo nas relações entre o ritmo e a movimentação cênica. Em *Don Leandro*, abordo a concepção estilizada, escolhida pelo encenador para a composição dos personagens, e como ela se materializou em cena.

3.3. *Em Nome de Francisco* – o texto

O texto dramatúrgico de *Em Nome de Francisco* tem muitas qualidades, é muito bem escrito e encadeado, usa com habilidade os belos poemas daquele que foi um dos maiores poetas pelotenses, artigos publicados em jornais locais, trechos de livros históricos e usa, ainda, o recurso da metalinguagem - um grupo teatral se propõe a evocar Lobo da Costa e encenar sua história, de modo que faz um espetáculo teatral dentro do espetáculo. A peça é como uma colcha de retalhos que costura, com destreza, todos esses elementos e ainda mescla realidade e ficção, fatos e fantasias, memórias, devaneios e apresenta uma sobreposição de presente e passado que poderia facilmente confundir um leitor menos atento... *Em Nome de Francisco* é um gigantesco poema, ora em prosa, ora em verso, voltado à reflexão. Francisco reflete sobre sua vida, os atores refletem sobre os personagens que devem interpretar e o leitor dificilmente escapa de refletir sobre a participação da hipócrita sociedade pelotense que, neste enredo, fica totalmente escancarada – a exemplo das falas da personagem Lucinda, a atriz que fará com que Francisco assuma seu papel na peça que retrata sua própria vida. Dirigindo-se aos três integrantes do Grêmio Literário dos Lunáticos, o trio que conduzirá o protagonista ao seu destino, Lucinda diz:

A hipocrisia dos senhores é simplesmente revoltante!
 (...) Em nome da cidade?! Mas – e ele? Quem falará em nome dele, se nem ao menos o deixam entrar? Se continuam, como sempre fizeram, cerrando-lhe as portas? Não vêem que esta é a sua história, a sua peça?²⁶ (p.31)

26 Todas as citações apresentadas neste capítulo, exceto aquelas que estiverem identificadas, foram extraídas da peça *Em Nome de Francisco* (SOBREIRO, 1987). Serão

Sobreiro soube contar a história do famoso poeta pelotense de modo a provocar o interesse e manter a atenção do leitor até o final. Ainda que seja revelado, logo de saída, que o protagonista acabará por morrer, na cidade de Pelotas, abandonado, ao fundo de uma valeta, após uma noite de bebedeira, o dramaturgo consegue atizar a curiosidade do leitor para a trajetória sinuosa percorrida por ele e para as razões que culminarão na tragédia. Apesar da morte anunciada, o autor ainda é capaz de oferecer um final apoteótico e inusitado. Se a peça já não podia terminar em um belo casamento - como ocorre na maioria das telenovelas nacionais, que buscam agradar o “gosto popular do brasileiro” -, Sobreiro encontrou um meio de chegar ao “final feliz” por meio de outro casamento: a perfeita união de dois talentos. Primeiro o dele, enquanto compositor musical, que escreveu a letra e a música da canção “Uma Lágrima Cai”, repleta de lirismo, que Elvira canta na cena do Sarau Literário - momento em que Francisco a conhece e se apaixona por ela -, e que ela torna a entoar na última cena:

Sentida, uma lágrima cai
De meus olhos, e trai
O segredo de amor
Que eu quisera ocultar
De teus olhos sem par,
Desse raro fulgor
Que me fere e me ilumina...
Mas tu, descuidado de ver,
A meu lado sorris, sem saber
Que, em mim, a esperança se esvai
E esta lágrima cai por ti... (p.69)

O segundo talento deste “casamento” é o do próprio poeta Lobo da Costa, cujos poemas aparecerão ao longo de toda a peça nas canções “O Amante Tolo”, “Adeus” e “A canção Esta” e também em suas falas, entre elas, a que encerra o espetáculo (a didascália do autor descreve a cena final, desde o surgimento do espectro de Elvira):

(...) Do fundo da plateia, ouve-se uma voz que canta “Uma Lágrima Cai”. Surge ELVIRA, uma aparição irreal, de cabelos soltos, usando uma levíssima túnica branca. Cantando, encaminha-se para o palco, até alcançar FRANCISCO. Envolve-o num abraço.)

FRANCISCO
(Arrebatado.) Sombras vãs do passado, eu vos adoro!
Que me importa esta dor que me atormenta?

Se daquela que amei me afasta a sorte,
 Hei de revê-la, ao menos, nos instantes
 Desta noite divina! Hei de invocá-la
 Neste vento que passa, melancólico,
 Aljofrando de orvalho meus cabelos...
 E, quando esta alma desatar o vôo
 Do cárcere maldito em que a puseram,
 Há de a Deus levantar-se num suspiro
 Num suspiro que fale no seu nome,
 E perder-se no céu, por entre as brumas,
 Para inscrevê-lo no meio das estrelas!... (pp.136-137)

Se sob a ótica literária a peça tem muitos méritos e é quase irretocável, constituindo uma leitura prazerosa, várias destas mesmas qualidades, contudo, acabam por dificultar o trabalho, no momento de colocar o texto no palco, de modo que a relação texto-representação se revelou bastante problemática. É certo que os belíssimos figurinos, todos fiéis à época, criados a partir de fotos antigas, compunham uma estética visual interessantíssima e algumas cenas foram muito bem resolvidas – como a da infância, na qual o conjunto de figurinos, a suave e melancólica melodia de fundo musical e a iluminação, em âmbar, envolviam em lirismo as memórias do poeta. Ou a cena da morte de Jacinta: enquanto Francisco conversa com a irmã Júlia, no prosaetrio, a morte de sua mãe é metaforizada, como descreve a didascália:

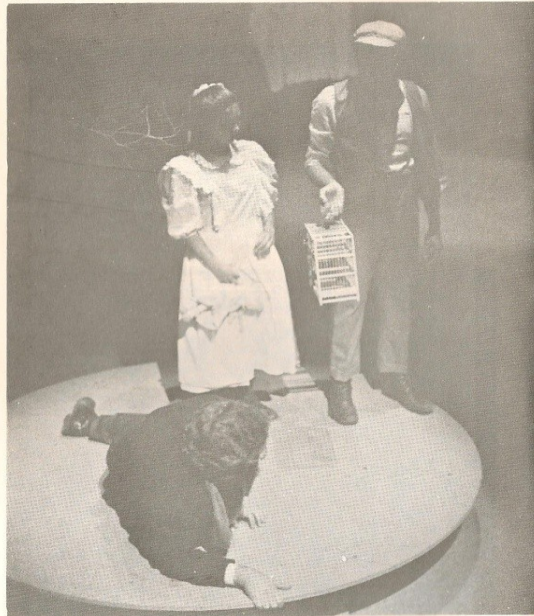
JACINTA caminha até o centro da cena. De pé, olhos perdidos na distância, desata a longa cabeleira, que lhe cai pelos ombros. Fecha os olhos, coloca as mãos sobre o peito e fica imóvel. IFIGÊNIA cobre-a com um véu negro. GOUVEIA põe-lhe um ramo de flores nas mãos. (p.47)

Apesar de alguns belos momentos “teatrais”, contudo, tanto para quem lê o texto antes de assistir o espetáculo como para quem apenas viu a versão encenada, fica claro que não se trata de uma “encenação a partir de um texto”, e sim da “encenação do texto”, uma postura que seria chamada por Anne Ubersfeld de “A prática clássica”:

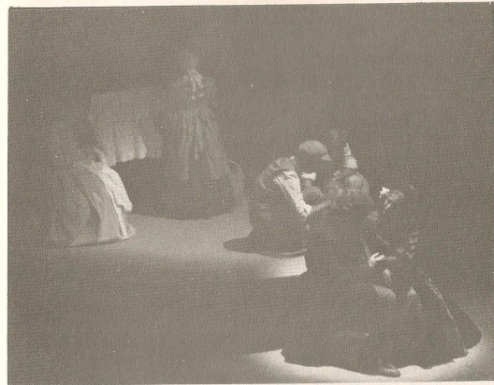
Figura 1



Fig. 2



Memória da infância: Francisco (Rodrigo Sobreiro) recorda a irmã Júlia (Valesca Athaides) e o amigo Chico Pires (Felipe Teixeira)



Reencontro com Júlia (Rodrigo Sobreiro e Valesca Athaides). Ao fundo, a lembrança do passado: Jacinta (Iria Izabel Barcellos), Ifigênia (Marta Farias), Chico Pires (Felipe Teixeira) e Gouveia (Luís Amaral)

Fig.3

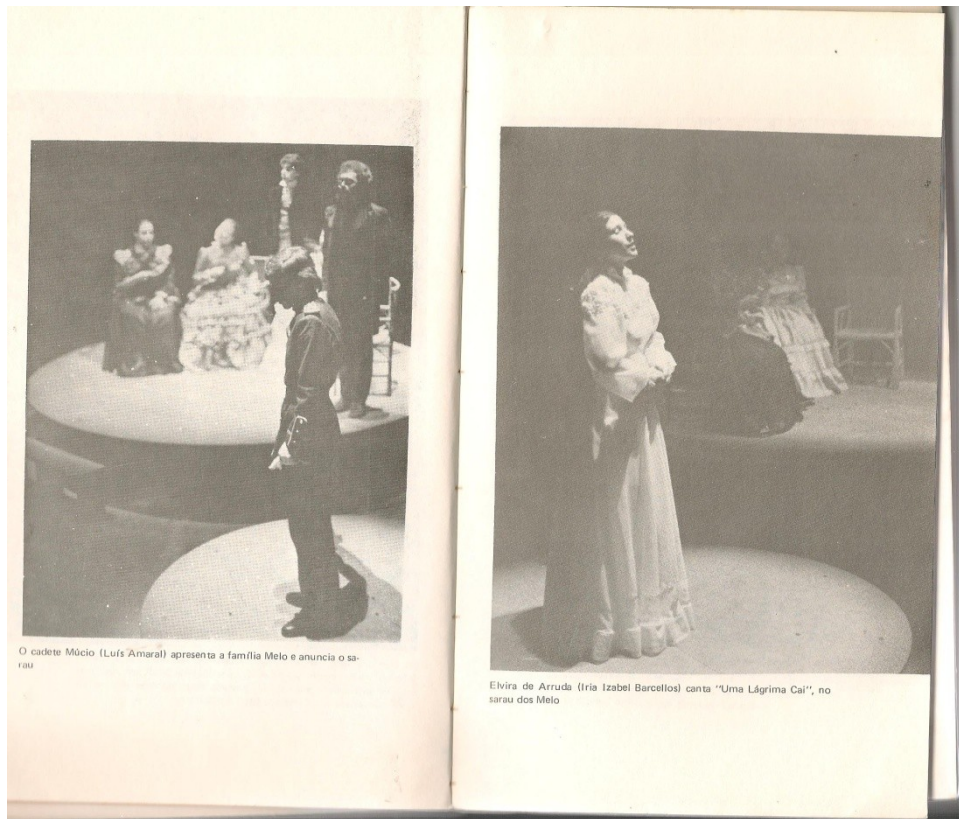


Fig.4

A primeira atitude possível é a atitude clássica “intelectual” ou pseudo-intelectual que privilegia o texto e vê na representação apenas a expressão e a tradução do texto literário. A tarefa do diretor consistiria, pois, em “traduzir para uma outra língua” um texto, com a obrigação de ser-lhe “fiel” ao máximo. (UBERSFELD, 2005, p.3)

Ainda que, neste caso específico, o diretor, que era o próprio Sobreiro, tentava ser fiel a si mesmo, enquanto dramaturgo. É preciso levar em conta, também, que o texto final foi publicado após a encenação da peça e que o dramaturgo incluiu didascálias durante o processo de montagem, além de ter optado por excluir do espetáculo algumas cenas que permaneceram na versão escrita. Também Patrice Pavis descreve muito bem algumas características desta tendência “textocentrista”:

A partir de Rotrou e Corneille, a linguagem se apodera de corpos para encarnar a palavra do autor e a representação pode surgir como a encarnação, e logo também, a servidora, de um texto considerado como a fonte de tudo. (...) É a visão “textocentrista” do teatro que domina ainda muito largamente a teoria teatral e da qual é muito difícil tomar distância, seja qual for a importância atribuída à encenação e aos elementos não verbais da representação. (...) É frequente (...) considerar-se que a encenação decorre diretamente do texto: decorre no sentido que a cena atualiza elementos contidos no texto. É até mesmo esse, no fundo, o verdadeiro sentido da expressão “encenar um texto”: coloca-se em cena elementos que se acabou de extrair do texto, depois de tê-lo lido. O texto é então concebido como uma reserva ou até mesmo o depositário do sentido que a representação tem como missão extrair e expressar, como se extrai o suco (cênico) da cenoura (textual). Tal visão é tanto a dos filólogos – para

quem o texto dramático é tudo e a cena uma simples ilustração, um assunto retórico para “temperar” – quanto a de numerosos teóricos de teatro, semiólogos incluídos. (...) O texto não é descrito em sua enunciação cênica, ou seja, como prática da cena, mas como referência absoluta e imutável, como pivô de toda encenação (PAVIS, 2008, pp. 189-191).

Anne Ubersfeld nos alerta, ainda, para os riscos de se priorizar o texto, a ponto de “engessar” a representação:

O principal perigo desta atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema da representação e a imaginação dos intérpretes (encenadores e atores); reside mais ainda na tentação (inconsciente) de vedar as fissuras do texto, de lê-lo como um bloco compacto que só pode ser reproduzido com o concurso de outros instrumentos, proibindo toda *produção* de um objeto artístico. O maior perigo consiste em privilegiar não o texto, mas *uma* leitura particular do texto (...) (UBERSFELD, 2005, p.4)

Em Nome de Francisco foi escrito por Sobreiro a partir de uma intensa e exaustiva pesquisa sobre Lobo da Costa e, como é comum acontecer com aqueles que se envolvem com seus objetos de pesquisa, foi ficando cada vez mais difícil para ele descartar informações sobre a vida privada do poeta - já que tudo lhe parecia importante -, de modo que a peça resultou literária demais e, justamente por isso, em diversos momentos o espetáculo tornou-se cansativo e até aborrecido para a plateia. A carga informativa do primeiro ato e início do segundo, até começarem os conflitos propriamente ditos, é densa. Além de esclarecer ao leitor/espectador quem foi Lobo da Costa, relata diversos episódios de sua vida: memórias de infância, a morte de sua mãe, o reencontro com o melhor amigo Chico Pires (dando indícios da relação intensa e conflituosa entre os dois), a mudança para Rio Grande, indo trabalhar como redator no “Eco do Sul”, o primeiro encontro com Elvira, no sarau literário na Casa dos Melo, passagens do poeta por Dom Pedrito (RS), São Paulo, Santa Catarina... Enfim, ainda que parte das informações seja importante para o entendimento dos conflitos que se seguirão, várias das idas e vindas do protagonista eram desnecessárias para a abordagem pretendida. O próprio Sobreiro assume que o maior entrave na hora de levar o texto à representação foi sua concepção demasiado literária. “Embora ele trate do teatro dentro do teatro e, por isso, utiliza muitos recursos cênicos, eu acho que ele tem informação demais, numa ocasião em que se deveria privilegiar a ação e os conflitos”, pondera o encenador.

Outra característica que contribui para aumentar a distância entre o espectador comum, não literato, e o espetáculo, é a linguagem rebuscada do texto, que se utiliza de palavras pomposas e verbos reflexivos - que foram seguidos à risca

pelos atores, na encenação -, a exemplo da discussão travada entre Francisco e Elvira, quando esta rompe definitivamente com o poeta:

FRANCISCO

Mas - não compreendes? Eu sou os meus poemas!

ELVIRA

Se isso é verdade, Francisco, então os teus poemas são... grotescos. Então os teus poemas são a imagem de um homem ignóbil, sem brio, um homem a quem eu jamais seria capaz de amar. Não! Prefiro não acreditar que teus poemas são... isto. Deixa-me, pelo menos, amar os teus poemas...

FRANCISCO

(Sucumbindo) Tudo findou! O espaço é o vácuo imenso.
Nem uma lágrima eu quero dos teus olhos,
Nem um suspiro que acordar me faça,
Nem uma ideia do passado ainda.
(amargo) Sonhos! Sonhos de amor! Quantas quimeras!...
(explodindo) Que te importava a mim? Que mão traidora
Te lançou através da minha vida?
Por que vieste povoar de sonhos
O meu cérebro vil, dar-me esperanças,
Seguires em tropel meus curtos anos,
Se havias de tão cedo abandonar-me?! (pp.99-100)

Assim, concluo que, por mais méritos que o texto possua, enquanto dramaturgia, seu acentuado carácter literário e o uso excessivo de palavras rebuscadas acabam por prejudicar a fluidez da encenação e dificultam o entendimento do espetáculo pelo público. Além disso, embora Sobreiro argumente que a linguagem usada condiz com a linguagem da época e, se não fosse assim, destoaria totalmente dos poemas de Lobo da Costa, usados muitas vezes como falas do protagonista - e provavelmente tenha razão a este respeito -, o fato é que a peça apresenta diversos aspectos que agradam uma plateia intelectual, refinada, tal qual a “fina flor pelotense”, que, por ironia, é o alvo da crítica social deste trabalho.

3.4. *Maragato* – o ritmo

Especula-se que a Revolução Federalista de 1893, com mais de dez mil mortos, tenha sido, entre todas as guerras civis gaúchas, a mais sanguinária. No entanto, *Maragato* foi entre todas as montagens teatrais de Sobreiro, segundo ele próprio, a que teve maior aprovação do público. Como se explicaria isso, já que as duas informações parecem contraditórias? Longe de ser experta no assunto, mas como espectadora do espetáculo e, agora também, como estudante de teatro, que tornou a assistir a gravação em vídeo com um olhar mais atento e analítico, me

atreveria a sugerir algumas possíveis explicações. Parece-me que a plateia de *Maragato*, apesar do tema extremamente violento, é cativada pelas letras de canções, reflexivas, sobre a insensatez da guerra - de qualquer guerra, civil ou entre nações. Afinal, existe mesmo um lado certo? Se dos dois lados há mortos, vítimas e sofrimento, não são todos, ao mesmo tempo, bandidos e mocinhos? -, sobre o amor, a amizade, a lealdade, os sentimentos de culpa e contradição, tão inerentes ao ser humano... A história da guerra perde espaço para os temas universais e para as histórias pessoais, “é melhor falar da aldeia para ser universal”, comenta Sobreiro, parafraseando Tolstói²⁷. Conflitos internos e romance ganham força com a confusão mental do jovem protagonista, que se vê perdido, sem saber de qual lado ficar, e torturado por sentir-se duplamente um traidor - traidor do pai, ao aliar-se aos maragatos; traidor dos maragatos, ao matar um de seus líderes e que era, por sua vez, pai de seu melhor amigo e assassino de seu pai -, e pelos dramas da noiva e da mãe que sofrem com a longa espera e a incerteza do retorno do noivo e filho. O espectador se identifica com os dramas dos quais é testemunha (a mãe que chora a ausência do filho; o filho que, mesmo querendo, já não pode retroceder, etc.) e, por consequência, se emociona, se deixa arrebatado. Mas isso não é tudo. A plateia é também seduzida pelo lirismo acentuado das belas imagens - obtidas com figurinos simples e uma iluminação apurada -, doces melodias e efeitos cênicos, ricos em metáforas. Mas isso ainda não é tudo. Existe um elemento cênico importantíssimo, que funciona muito bem neste espetáculo e que é preponderante para o sucesso do conjunto de todos os demais elementos: o ritmo. O ritmo de *Maragato* é excepcional. Se Sobreiro logrou produzir um espetáculo leve, dinâmico e cativante, a partir de um tema que a princípio seria “pesado”, denso, não foi por mero acaso. Para chegar a este resultado e alcançar o ritmo que almejava, foi preciso muito trabalho. Vejamos o que nos diz Pavis:

O ritmo não é caso de mudança de velocidade, mas de acentuação, de percepção de momentos acentuados e não acentuados: é um tempo cadenciado dentro de uma duração definida, o encadeamento das ações físicas segundo um esquema preciso, uma “linha contínua da ação” conforme ao subtexto do texto ou à subpartitura do ator (segundo Stanislavski). O ritmo é o sentido do tempo, de sua elasticidade sob o efeito do encenador (PAVIS, 2008, p.135).

27 "Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia", Liev Tolstói (1828-1910)

O encenador russo V. Meyerhold já nos atentava, também, para a relevância deste elemento (ritmo) em um espetáculo teatral e do quanto é importante que o encenador tenha este senso bem apurado:

O encenador deve sentir o tempo sem tirar o relógio do bolso. Um espetáculo é uma alternância de momentos dinâmicos e estáticos, e os momentos dinâmicos são igualmente de diferentes espécies. É por isso que o dom do ritmo me parece ser um dos mais necessários para o encenador (MEYERHOLD apud PAVIS, 2008, p.135).

Se Sobreiro é ou não dotado do “dom do ritmo”, é algo discutível, mas não há dúvidas de que também trabalhou muito para obter o resultado que queria. Eu destacaria três fatores que acredito terem exercido fundamental importância para o ritmo de *Maragato*: a música, a curva de interesses e a movimentação cênica. Sobreiro sempre referiu-se a *Maragato* como sendo uma “ópera gaúcha”, e não deixa de estar certo, afinal o espetáculo é composto de números musicais e muitos diálogos cantados. Como dramaturgo, optou por escrever os versos em redondilha maior, com sete sílabas, porque, em sua opinião, isso populariza o texto ao aproximá-lo da poesia gaúcha, quase sempre feita neste formato. Mas o que realmente popularizou o espetáculo, acredito, foi a maneira como o encenador conseguiu suavizar as cenas de violência, deu-lhes uma “roupagem” inusitada por meio de canções com letras poéticas, melodias delicadas e novas propostas de encenação, no que tange às ações e movimentações cênicas. Assim, o que poderia ter sido simplesmente uma cena de relação sexual entre uma prostituta e um soldado, por exemplo, virou uma cena romântica - momento em que Rosa e Gabriel se envolvem e se apaixonam. O coito, que numa decisão bem acertada deixa de ser explícito e, supostamente, ocorre debaixo da ampla saia da prostituta, não é apenas um ato sexual, dando lugar ao erotismo, à sensualidade, suavizados pela luz, tênue, e pela bela voz da rameira, que canta seu amor ao jovem maragato:

ROSA (Canto)

*Gabriel, meu doce amigo,
Me tocaste o coração...
O corpo, qualquer um toca,
Mas o sentimento, não...*

*Gabriel, meu doce amigo,
Tinhas fala delicada
E uma pele tão suave,
Que me pôs enternecida..²⁸*

(p.44)

28 Todas as citações apresentadas neste capítulo, exceto aquelas que estiverem identificadas, foram extraídas da peça *Maragato* (SOBREIRO, 1995). Serão indicadas apenas as páginas.

Um dos momentos de maior ternura de *Maragato* é a cena em que Tónico se relaciona pela primeira vez com Picaflor. O companheiro de viagem de Gabriel tenta alimentar o rapazote, que se comporta como um cavalo, e só consegue a proeza quando, com perspicácia, passa a cativá-lo como se cativa um cavalo.

TONICO

Tom, tom!... Tom, tom, tom!... Tom, tom!...
Tu não tens fome, piá?
Não te faças de bagual,
Vem comer na minha mão...

(Canto)

Tom, tom, tom, tom, tom, tom, tom...
Vem, meu alazão ruano,
Assim, assim... Tom, tom, tom...

Fig. 5



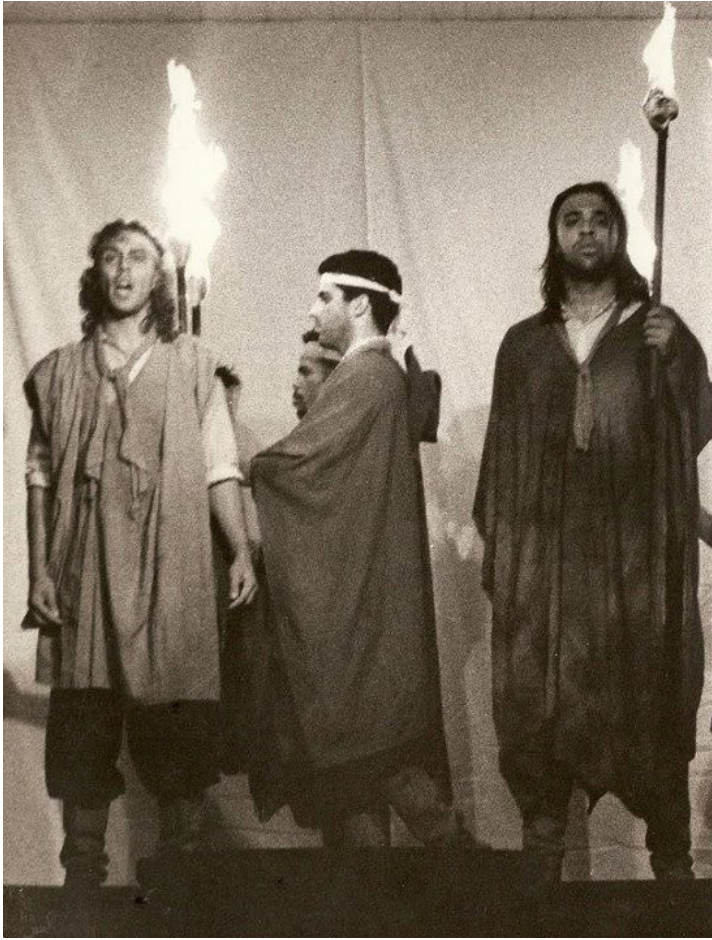


Fig. 6

E bueno - toma um biscoito.

*Mas não é lindo de se ver?
Que se figura um cavalo
Direitinho, esse piá!
O pobre... Que terá havido
Com ele, pra estar assim?
Talvez le tenha morrido*

*Um pingo de seu andar
E não pôde suportar,
Por le ser demais querido...*

*Faz lembrar meu Picaflor.
Mira! Tá de orelha em pé!
Picaflor? É esse o teu nome?
Pois fica assim - Picaflor...*

CORO (canto)

*Vem, meu alazão ruano,
Tom, tom, tom... Vem, Picaflor!...
Assim, assim... Tom, tom, tom...
E bueno - toma um biscoito.*

(p.26)

Naturalmente, não há como descrever, aqui, a beleza da sonoridade das canções, que dão um colorido todo especial às cenas, mas podemos, através das palavras de Pavis, recordar que

A música é assemântica, ou pelo menos não figurativa: não representa o mundo, diferentemente da palavra. Assim, aninhada no espetáculo, ela irradia, sem que se saiba muito bem o quê. Influencia nossa percepção global, mas não saberíamos dizer que sentido ela suscita ao certo. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós (PAVIS, 2008, p.130).

E é justamente o que ocorre com *Maragato*, as melodias criam as atmosferas e tornam o espectador mais receptivo, envolvendo-se emocionalmente com a encenação. Por outro lado, apesar de apreciar muito as canções de *Maragato* - letras e melodias -, ampliamos, neste momento, nosso enfoque:

Não se trata de examinar a música e sua recepção em si, mas a maneira pela qual é utilizada pela encenação, colocada a serviço do evento teatral. Apenas sua função dramatúrgica nos interessa aqui. O termo “música” é utilizado no sentido (o mais geral possível) de evento sonoro - vocal, instrumental, ruidoso -, de tudo o que é audível no palco e na plateia (PAVIS, 2008, p.130)

Assim, incluo aqui, ao referir-me à música do espetáculo, todos os efeitos sonoros, por vezes produzidos pelo próprio corpo dos artistas - batendo com os pés no chão, por exemplo, na cena da cavalgada; pelas vozes - os “burburinhos” fazem o clima descontraído na cena do jogo do osso; os efeitos produzidos com instrumentos de percussão - como na luta em que Gabriel e Tonico enfrentam os governistas, por meio de uma partitura de movimentos precisos, sem facas ou rifles reais, apenas com a manipulação de objetos imaginários, gestos e sons. Além de todos estes “ruídos”, bem utilizados para compor as cenas, é bom ressaltar que mesmo o silêncio, às vezes pode surtir um efeito bombástico. Uma das cenas mais fortes do espetáculo, se não “a mais forte”, é, sem dúvida, a da morte de Picaflor. Depois de ver seu melhor amigo, Tonico, morto, o menino insinua, por meio de gestos e bufadas, que quer que Gabriel o mate, com um tiro de pistola:

GABRIEL

Tu pretendes - que eu te mate?
Queres morrer, Picaflor?...
É duro seguir vivendo,
Quando não se tem mais nada...
Talvez tu tenhas razão...
Talvez já não pague a pena...
Pra quê tanto sofrimento?

Não vou te deixar sofrer.

Lentamente, aponta-lhe a arma. Escuridão. (p.66)

Sobreiro soube usar, com sensibilidade, o recurso que eu chamaria de “a ausência que fortalece o sentido”, em outras palavras, “o menos que é mais”. A morte do menino Picaflor torna-se mais impactante e dolorida para o espectador justamente por ser silenciosa, sem o disparo... A morte do silêncio e da escuridão.

Outro fator preponderante para o bom ritmo do espetáculo foi a utilização da curva de interesses - ou curva cênica - que Sobreiro acabara de aprender nas Oficinas de Multiplicadores oferecidas pela FUNDACEN (1987/1988). Como estava resabiado com o que tinha ocorrido com *Em Nome de Francisco*, quando a empolgação com a pesquisa fez com que priorizasse o texto em detrimento da encenação, não hesitou em fazer todos os “cortes” que lhe pareceram necessários para manter o interesse do espectador. De modo que Sobreiro ficou atento à evolução da ação dramática e foi cuidadoso para deixar apenas o essencial, em termos de informação para que a plateia não se entediasse - várias cenas foram extraídas, se ele percebia que nada acrescentavam ao enredo ou se, de alguma forma, prejudicavam a curva de interesses, que era desenvolvida de modo a ter vários picos de intensidade dramática, durante o espetáculo.

O terceiro fator, que considero fundamental para o ritmo de *Maragato*, foi a movimentação cênica, sobretudo nas cenas de multidão (o acampamento maragato; a disputa por China Rosa; o jogo do osso; a procissão dos desertores), inovadora sob dois aspectos: pela divisão da planta baixa do palco em “quadrados”, nos quais cada ator desenvolvia sua partitura corporal, criada para cada cena²⁹; e pelo uso do artifício cênico que Sobreiro chama de “congelamento rítmico” – que ele garante nunca ter visto ser aplicado antes de fazê-lo pela primeira vez e conta que muitas pessoas atribuem a ele a invenção deste efeito. Curiosamente, o “congelamento rítmico” surgiu da dificuldade dos atores em fazer os movimentos das cenas de multidão sincronizados, conforme orientava o encenador. Tudo começou em um ensaio da cena do bolicho, como “eles (atores e atrizes) não faziam, nunca, igual e era importante que a movimentação estivesse dentro do ritmo musical, senão a música se perdia no movimento cênico”, recorda Sobreiro, decidiu fazê-los parar em

29 O método da divisão do espaço está explicado no capítulo 2, p.35.

cada frase, em um momento previamente estipulado pelo compasso. Quando viu que o efeito resultava interessante, decidiu aplicá-lo em outras cenas, também. Resultado: as breves paradas, ao longo das canções, valorizavam as músicas, os diálogos e ainda davam um efeito muito bonito. Assim, ainda que dê a impressão de “fluir naturalmente”, nada ocorreu ao acaso em *Maragato*, o espetáculo foi pensado e elaborado meticulosamente - Sobreiro fez um diagrama completo da planta baixa do palco, com a posição dos atores, e um gráfico com o ritmo de cada cena e as variações emocionais, e assim controlou os elementos cênicos e as reações que pretendia provocar no público. De modo que, se obteve um espetáculo com bom ritmo de encenação, neste caso específico, deveu-se à utilização de doses exatas dos “ingredientes” música - e aqui, repito, refiro-me ao conjunto de sons, belas melodias, efeitos sonoros e também os silêncios oportunos - e movimentação cênica, seguindo os passos de uma pré-elaborada “receita”, a curva de interesses.

3.3. *Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue* – os personagens

Depois de decidir ambientar *Don Leandro* na fronteira do Rio Grande do Sul, em 1820, época em que predominavam a rudeza e a vontade masculina, em detrimento da feminina, e inspirada em *Rei Lear*, de Shakespeare, Sobreiro soube aproveitar a oportunidade para explorar uma concepção cênica totalmente estilizada, bem diferente de tudo o que havia feito até então, na qual a função dos personagens seria fundamental, em termos de estrutura cênica. Diferentemente de *Em Nome de Francisco* e *Maragato*, nesta proposta destaca-se a comunicação não-verbal - ou seja, o que o ator diz com seu corpo (PAVIS, 2008, p. 61). Sobreiro traçou um paralelo entre o ambiente machista, da fronteira gaúcha, com o ambiente de superioridade masculina dos galinheiros - que invariavelmente conta, no topo da classificação hierárquica, com um macho dominante. Do galinheiro, decidiu passar às rinhas de galos, já que os personagens em questão seriam claramente “galos de briga” e também pela ampla variedade de possibilidades e pela “força cênica” que esta concepção traria. Assim, decidiu que o palco desta tragédia seria um imenso rinhedeiro, estilizado, e que todos os personagens seriam figuras galináceas - pela

postura corporal, movimentação, gestos, ações e reações, denotariam galos e galinhas -, com o intuito conotativo de trazer à tona, de forma simbólica, o lado animal, mais bruto, instintivo e selvagem do ser humano. A ideia, apesar de fascinante, quase não chegou a se concretizar: levou cinco anos, e muitas mudanças no elenco, entre os primeiros ensaios e a estreia, em caráter experimental, em 1997. Apesar das dificuldades, na opinião de Sobreiro o espetáculo atingiu maturidade em 1999 e houve, ainda, outra montagem em 2002, com algumas alterações.

Durante o processo, o elenco teve mais espaço para experimentos e assistiu – além dos filmes *Rei Lear*, dirigido por Michael Elliott, e *Ran*, de Kurosawa – vídeos de brigas de galos, para observar a movimentação e o comportamento das aves, como material de pesquisa que pudesse contribuir para a composição dos personagens, não para reproduzi-las à risca. Afinal, como nos alerta Pavis:

(...) o ator contemporâneo não é mais encarregado de mimar um indivíduo inalienável: não é mais um *simulador*, mas um *estimulador*; ele atua, antes de tudo, suas insuficiências, suas ausências, sua multiplicidade. Não é tampouco obrigado a representar uma personagem ou uma ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade. (...) Pode sugerir a realidade por uma série de convenções que serão localizadas e identificadas pelo espectador (PAVIS, 2008, p.55).



Fig. 7



Fig.8

Fig.9



Fig.10

Assim, sob a orientação do encenador, atores e atrizes partiram para a corporificação dos personagens e criaram estas convenções corporais peculiares, um paradigma bem definido de características comuns a todos os homens/galos e mulheres/galinhas: caminham sempre na meia-ponta – o elenco passou por um intenso trabalho de preparação física para conseguir manter esta postura durante todo o tempo em que estivesse em cena; em dados momentos, movimentam freneticamente os pés, em passos curtos e consecutivos; fazem movimentos bruscos de pescoço, deslocando-o do eixo “natural”; mantêm os antebraços flexionados, elevando os cotovelos, levemente, na direção das costas, imitando o movimento de asas de galos/galinhas. Definido o gestual-padrão, comum a todo o elenco, passou-se à criação de outros gestos, voz e comportamento próprios de cada personagem, segundo seu perfil psicológico, traçado previamente com base no texto dramaturgico e o discurso teatral, dentro da peça:

É na análise do discurso teatral que poderemos precisar o que representa *para o discurso teatral* a noção de personagem, e, reciprocamente, como a personagem é determinada por seu discurso. Há uma unidade de discurso que é o discurso expresso da personagem em cena (isto é, concretamente por um ator) e cujo sujeito da enunciação é a personagem. (...) Nenhum estudo de uma personagem de teatro poderia prescindir do estudo dos procedimentos linguísticos e dramáticos pelos quais ela é teatralizada. (...) a teatralização da personagem é fruto dos elementos concretos da representação. (UBERSFELD, 2005, pp.88-89)

De modo que o próprio discurso teatral ajuda a compor a personagem, seja pelo seu linguajar, pelo conteúdo do que ela diz em cena, pelas ações e reações dela frente às situações... Todos estes elementos são referências à personalidade e ao caráter da personagem, que passam a ser materializados em sua postura física e atuação. A seguir, abordarei trechos do discurso textual e da corporificação, utilizados pelos atores e atrizes de *Don Leandro* para dar vida a estes homens-galo e mulheres-galinha, que mostram uma clara conformidade com a hierarquia de um galinheiro (ver Anexo I), detendo-me com mais cuidado naqueles nos quais notei mais elementos que bem exemplificam os pontos mencionados.

- A serva Rufina desempenha o papel da *galinha velha*, ora respeitada pelo patrão, seus filhos e esposas, pela sabedoria acumulada; ora humilhada e “posta em seu devido lugar”, já que é fêmea e, portanto, inferior aos machos. Ainda que sempre se submeta à vontade dos patrões, tem intimidade com don Leandro, pelos anos de lida, servindo à família, chegando a ser, por vezes atrevida e desbocada, como

mostra o trecho, a seguir, em que a serva tenta alertar o patrão a respeito dos dois filhos mais velhos³⁰:

RUFINA

Fazem carreira de gancho, esses dois.
Ficar à mercê deles é um perigo.

LEANDRO

Los conheço mui bem. São homens rudos,
Ambicioneiros. Mas não são ingratos.

RUFINA

Espera mesmo que se modifique
A natureza dessas criaturas?
Se os pintos nascem com plumagem negra,
Não vão ser galos giros, ou jabados.

LEANDRO, *sério*

Das aves de peleia entendo eu!

RUFINA, *com ironia*

Além de bobo, o velho é presumido!
Pensa que é rei! Pensa que é Deus, até!

LEANDRO, *aborrecendo-se*

Não quero discutir, estou cansado.
Deixa-me quieto aqui, no mais, e vai-te!

RUFINA, *resmungando enquanto sai*

Deu-les a faca - espere a punhalada!

(pp. 24-25).

- Andresa, mulher de Venâncio, é a típica *galinha submissa*. Como já sofreu diversos abortos involuntários, amarga a frustração de não conseguir procriar e considera-se, portanto, totalmente inútil. Seu corpo reflete sua fragilidade, em movimentos lentos e inseguros. Em companhia masculina, anda sempre cabisbaixa.
- Celeste, recém-casada com Gervásio, o filho mais velho de Leandro, é a *franguinha nova no galinheiro*, cobiçada por todos os machos da casa. Na primeira vez que a vêem, os machos ficam todos eriçados e a cercam, enquanto ela permanece imóvel por alguns momentos, intimidada, e logo cruza o espaço, encolhida - como uma franguinha assustada -, para juntar-se às outras mulheres, que preparam cabeça de carneiro ensopada para o jantar. Na cena em que Venâncio vai atrás da jovem cunhada, que se banha no arroio, e a estupra ela,

30 Todos os trechos que serão apresentados neste capítulo, daqui por diante, foram extraídos da peça *Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue* (SOBREIRO, 1999). Serão indicadas apenas as páginas.

amedrontada, procura desvencilhar-se, mas ao perceber que suas tentativas serão vãs, submete-se: fica imóvel, agachada e totalmente curvada e ele “monta sobre ela”, tal qual o galo sobe na galinha, no momento do cruzamento.

- Pedro é o *franguinho valente*. Filho temporão de Leandro – e claramente seu favorito -, é desprovido de malícia ou maldade e, por isso mesmo, é presa fácil para os irmãos, que inventam mentiras para livrarem-se dele e assim dispor de maior herança. O caráter de Pedro fica evidente neste trecho, já no final da peça, em que perdoa o pai, que havia sido injusto com ele:

LEANDRO
És tu... Por que ainda segues do meu lado,
Se os outros, que agradei, me escoraçaram?

PEDRO
O filho, como o pai, cumpre deveres.
Agora é minha vez.

LEANDRO, *constrangido*
Deixa-me só...
A perna está melhor, logo se ajeita.
Coisa de menos...

PEDRO
Sim, seguro. Mas
É preciso fazer-le curativos.

LEANDRO, *perturbado com o olhar do outro*
Não me mires assim! Eu deserdei-te,
Não tens obrigação...

PEDRO, *com simplicidade e ternura*
São cortesias
De sentimento. Eu lembro essa firmeza,
Ao mesmo tempo brusca e delicada,
Das mãos que me ensinaram a montar.
Era eu o indefeso, e me amparavas. (pp. 65-66)

A postura física de Pedro é intermediária: ereta, sem ser arrogante. Sua bravura é evidenciada, contudo, pelo comportamento que assume, ao aguardar pelo irmão mais velho, para defender o pai, disposto a enfrentá-lo, mesmo consciente do risco que corre, como mostra a conversa travada entre os três, Pedro, Rufina e Celeste – esta última, que vem alertá-los sobre a vinda de Venâncio:

RUFINA
Galinha de imundícies! Vagabunda!
O que queres aqui? Não satisfeita

Co' o estrago que fizeste, vens atrás
De mais sangueira, atijando desgraças?

CELESTE, *cabisbaixa*
Insulta-me à vontade, eu bem mereço.
Mas ouve-me, primeiro. Don Leandro
Deve fugir. Venâncio está a caminho,
Vistas roxas de sangue e punho armado,
Pra assassinar os dois, o pai e o filho!

PEDRO
Estamos preparados desde o início
Pra esse ajuste de contas.

CELESTE
É loucura
Pelejar com ele! É luta desigual!

PEDRO
Que sabes tu? Sou macho, ele também.
Temos riscos iguais de vida e morte.
Meu pai inda não tem força pra ir-se.
Vou defendê-lo aqui. Esperaremos.

(pp.70-71)

- Gervásio, por outro lado, é a personificação do *galo covarde*. Impotente sexualmente, incapaz de consumir seu casamento com a jovem Celeste, porque julga que “ela é pura demais, quase criança” (p. 29), deixa-se convencer pelo irmão mais velho. Mais do que em suas falas, sua covardia frente à vida fica clara na postura física encurvada, *cabisbaixa*, com movimentos lentos e contidos, e na voz pausada, débil.
- O papel de Venâncio, de *galo dominante* neste “galinheiro”, aparece tanto no corpo do personagem quanto em seu discurso textual. A arrogância e prepotência se materializam no corpo esguio, permanentemente de peito estufado, braços e ombros voltados para trás, coluna ereta, queixo e nariz “empinados”; seus movimentos são pesados, conotando força física, imponência; a voz é firme, de alguém seguro de si; a respiração é intensa, ofegante – como se estivesse em um constante estado de fúria. Em momentos em que está muito excitado – como ao saber que Celeste foi banhar-se sozinha no rio, ao expulsar o pai de casa ou ao enfrentar o irmão no duelo -, coloca-se em posição de ataque e salta, como um galo de rinha no momento em que vai começar o combate. Também no texto, aparecem vários traços de sua personalidade:

O desprezo pela mulher, Andresa, dirigindo-se a Gervásio:

Aquela não me serve, está no choco.
Vou me deitar pra quê? Prefiro a canha,

Se tivesse uma franga no meu ninho,
Seria diferente. Que galada!... (*Ri, bêbado.*) (p. 27)

Atração pela jovem cunhada:

Tens bons motivos. Soube que casaste
Co' a menina dos olhos do compadre,
Mal saída dos cueiros. Vais criá-la?

GERVÁSIO
Que exagero! Celeste é moça feita.

VENÂNCIO, *debochado*
Ressolana de inverno, esposo terno... (p.14)

O ódio e ciúme que sente pelo irmão mais novo, Pedro:

O Pedro? Esse anda sempre enrabichado,
Cargoso que nem mosca varejeira.

GERVÁSIO
Bueno, Venâncio, hai que ser paciente.

VENÂNCIO
Eu sei que é hora de engolir o sapo,
Mas a paciência é pouca. (p.12)

O desrespeito ao pai, ao expulsá-lo de casa, dirigindo-se a Leandro:

Baixe a crista o senhor, que é galo torto,
E aqui, neste terreiro, já não canta! (p.56)

- Não poderia encerrar esta análise deixando de fora o protagonista da história, don Leandro, que ocupa uma posição incomum na hierarquia galinácea – na verdade, uma posição inexistente, mas isso é teatro e o teatro tudo nos permite. Leandro é um misto de *galo dominante* e *galo velho*. Ainda que esteja envelhecendo - e é consciente disso, tanto que chama os filhos para fazer partilha dos bens -, custa a desfazer-se da imponência e a arrogância de *galo dominante*, e tortura-se ao perceber que, perdendo a força física, perde também o status de chefe da família, de dono do terreiro. Assim, o *galo chefe* está em crise: tenta segurar sua posição dominante no “galinheiro” – nos momentos de alucinação de Leandro, o ator mantém a postura imponente – mas o peso da idade e o cansaço lhe vencem e é obrigado a acatar a decisão dos filhos – jovens e mais fortes que ele (mesmo Gervásio) -, quando o expulsam de sua própria casa. Leandro é um velho arrogante, déspota, orgulhoso, mas que aprende com os erros. Seu sofrimento e fragilidade

são fisicalizados, após a morte do filho favorito, quando o ator que o interpreta (João Bachilli) deixa-nos ver um Leandro derrotado, quase desabando... Mas ao *galo velho* ainda lhe resta “um sopro” do *galo dominante*: *Leandro* ergue nos braços o filho morto e dá o seu canto de galo, estrondoso, de desespero e completa desolação. Um cacarejo capaz de arrepiar o mais frio espectador.

Para finalizar, gostaria de frisar que acredito que o comprometimento com o processo e a seriedade com que os atores e atrizes desempenharam os papéis foram preponderantes para dar credibilidade aos personagens e fazer com que a plateia se entregasse à proposta do espetáculo e “comprasse” a ideia dos personagens galináceos – sem estes dois fatores, comprometimento e seriedade, a montagem teria, facilmente, caído no ridículo. Eles desempenharam muito bem sua tarefa

(...) de “não perder a personagem e (...) de manter a atenção, de não quebrar a ilusão que ele é uma pessoa complexa na existência da qual devemos acreditar. Isso necessita uma concentração e uma atenção de todos os momentos, seja qual for convicção íntima do ator de ser a personagem ou sua técnica para dar simplesmente sua imagem externa (PAVIS, 2008, p.53).

Considerações finais

Após ter um contato mais profundo com a história de vida de Valter Sobreiro Junior, desde suas primeiras memórias relacionadas à arte, de saber um pouco mais de sua trajetória no teatro, ao longo de cinco décadas de produção teatral; de suas influências e dificuldades - tendo tido o privilégio de ouvir dele mesmo a maior parte destas informações; e, sobretudo, de conhecer seus diferentes processos de encenação, ao analisar com mais cuidado três de seus trabalhos mais conhecidos, pude constatar que Sobreiro não tem “um” processo de encenação, definido por algumas características, precisas, mas vários processos distintos. Cada espetáculo é um trabalho diferente e sua origem tanto pode partir do texto, quanto da música, ou de uma ideia ou ainda de uma imagem. Também averigui que a condução do processo pode ser feita priorizando o texto dramaturgico (*Em Nome de Francisco*) ou o ritmo, levando em consideração a curva de interesses e a movimentação cênica (*Maragato*), mas também pode voltar-se para uma concepção ousada e inusitada, focada no trabalho dos atores (*Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue*).

Verifiquei - como já deduzia, por ter trabalhado com ele - que Sobreiro é um “encenador”, no sentido mais completo do termo, assumindo a direção geral do espetáculo, a iluminação, a parte musical - que quase sempre conta com músicas originais, com letras e músicas compostas por ele - e ainda se envolve em todos os demais elementos cênicos, figurinos, cenário, adereços, divulgação. Embora delegue algumas funções, tais como operação técnica de luz e som, criação e confecção de figurinos e acessórios, etc., jamais se abstém da supervisão geral, acompanhando, com atenção, a execução de cada etapa da montagem.

Com este estudo, percebi que Sobreiro, além de ser um encenador talentoso, é comprometido com o que faz e leva o teatro muito a sério. Não se dá por satisfeito enquanto não alcança o resultado almejado, exige muito da equipe, mas, sobretudo, exige de si mesmo. A longa experiência e a maturidade profissional tornaram-no menos rígido, passando a abrir mais espaço para a experimentação, para a criação de atores e atrizes, e lhe trouxeram maior flexibilidade, de modo que, mesmo tendo dado o trabalho “por pronto”, ele permanece aberto a mudanças e atento a sugestões.

Como sempre ocorreu, desde a década de 1960, ao começar um trabalho, Sobreiro já sabe o que quer e boa parte do caminho que terá que percorrer para

obtê-lo. O diferencial, contudo, é que, na atualidade, tem muito mais tranquilidade para resolver as dificuldades e para aceitar outras possibilidades, “abrir o leque”. Em nossos cinco encontros, mostrou-se acessível e disposto a avaliar sua própria trajetória com honestidade, admitindo inseguranças e “falhas”, sem constrangimento. Dotado de uma memória extraordinária, perto de completar os 70 anos de idade, conseguiu analisar a si mesmo, seus diferentes comportamentos ao longo de todos estes anos, e ver em que pontos poderia ter agido de modo diferente – reconheceu, inclusive, que jamais encenaria *Em Nome de Francisco* de novo, ou, ao menos, se fosse fazê-lo, seria com uma proposta de encenação completamente diferente. Se, por um lado, não poupou-se em autocrítica, por outro também conseguiu perceber as mudanças pelas quais passou e, sem falsa modéstia, seu próprio crescimento enquanto encenador.

O maior ensinamento, que me trouxe este breve estudo, foi o de que, mesmo um encenador consagrado - a exemplo de Sobreiro - deve deixar a vaidade de lado e estar sempre disposto a reciclar-se, a reavaliar, a evoluir. No teatro, assim como na vida, não se pode manter a postura do *galo dominante*, como don Leandro, arrogante e orgulhoso, (quase) incapaz de assumir um erro... Devemos, por outro lado, adotar a postura do *galo valente*, como o jovem Pedro, que enfrenta as dificuldades de cabeça erguida, consciente dos riscos, *mas sem perder a humildade jamais*³¹.

Referências

31 Alusão à famosa frase do guerrilheiro Che Guevara: “*Hay que endurecerse pero sin perder la ternura jamás*”.

DUTRA, Mônica. MELLO, Emílio. *A observação dos impulsos para um estado contínuo de presença – a conexão do ator com o momento presente*. Disponível em: <http://www.univercidade.edu/cursos/graduacao/artesdram/pdf/prodacademica/aobser vacaodosimpulsos.pdf> Acesso em: 05 jun 2011.

MORAES, Ana Isabel. E-dicionário de Termos Literários – de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/encenador.htm> Acessado em: 29 maio 2011

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOBREIRO JR, Valter. *Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue*. Pelotas: Educat, 1999.

_____. *Em Nome de Francisco*. Porto Alegre: Editora Tchê!, 1987.

_____. *Maragato*. Pelotas: Editora Universitária UFPel, 1995.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Vídeos das peças (acervo pessoal de Sobreiro):

Em Nome de Francisco, 1988. (Anexo J)

Maragato, 1989.

Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue, 1999. (Anexo K)

Entrevistas pessoais com Valter Sobreiro Junior

Realizadas na casa do encenador, à rua Professor Araújo, 2.149 (Condomínio Residencial Largo Verneti), bloco A, aptº 102, em geral entre 19h30 e 22h.

1º encontro – 25 de maio de 2011 (Apêndice C)

2º encontro – 03 de junho de 2011 (Apêndice D)

3º encontro – 06 de julho de 2011 (Apêndice E)

4º encontro – 18 de outubro de 2011 (Apêndice F e G)

5º encontro – 10 de novembro de 2011.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. *Manual da história oral*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1996.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ANEXOS

ANEXO A - Obra teatral de Valter Sobreiro Junior

Códigos: (1) Produtor; (2) Diretor; (3) Cenógrafo; (4) Autor do texto; (5) Autor musical; (6) Supervisor

1. *Trio*, Teatro Universitário de Pelotas (1961) (2) (3)
2. *Os Pais Terríveis*, Teatro Universitário de Pelotas (1961) (2)
3. *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, Teatro-Estúdio (1962) (3)
4. *O Infeliz Jovem Rei*, Grupo Experimental de Teatro (1963) (1) (3) (4) (5)
- 4.1. *O Infeliz Jovem Rei* (remontagem), Grupo Experimental de Teatro (1963) (1) (2) (3) (4) (5)
5. *A Viagem*, Teatro Escola de Pelotas (1965) (3)
6. *Longa Jornada Noite Adentro*, Teatro Escola de Pelotas (1965) (3)
7. *O Diário de Anne Frank*, Teatro dos Gatos-Pelados (1965) (3)
8. *Bira e Conceição*, Teatro dos Gatos-Pelados (1967) (1) (3) (4) (5)
- 8.1. *Bira e Conceição* (remontagem), Teatro dos Gatos-Pelados (1968) (1) (2) (3) (4) (5)
9. *Chapeuzinho!*, Teatro dos Gatos-Pelados (1968) (1) (2) (5)
10. *Pluft, o Fantasminha*, Teatro dos Gatos-Pelados (1971) (1) (6)
11. *O Jovem Rei*, segunda versão, Teatro dos Gatos-Pelados (1971) (1) (2) (3) (4) (5)
12. *Excluso*, Teatro dos Gatos-Pelados (1972/73) (1) (2) (3)
13. *Sirena*, Teatro dos Gatos-Pelados (1974/76) (1) (2) (3) (4) (5)
14. *Fuenteovejuna*, Grupo Desilab da ETFPel (1983/86) (1) (2) (3) (6)
15. *A Bruxinha que era Boa*, Grupo Desilab da ETFPel (1984) (1) (2) (3)
16. *Dona Picucha*, Grupo Desilab da ETFPel (1985) (1) (6)
17. *A Volta ao Mundo em 80 Minutos*, Escola de Violão Beatriz Rosselli (1985) (6)
18. ***Em Nome de Francisco***, Grupo Desilab da ETFPel (1986/88) (1) (2) (3) (4) (5)
19. *A Cenoura*, Grupo Desilab da ETFPel (1986) (1) (6)
20. *O Círculo*, Grupo Desilab da ETFPel (1987) (1) (6)
21. ***Maragato***, Teatro Escola de Pelotas (1988/91) (1) (2) (3) (4) (5)
22. *A Viúva Pitorra*, Teatro Escola de Pelotas (1991/92) (1) (2) (3) (5)
23. *O Circo de Bonecos*, Teatro Escola de Pelotas (1991) (1) (6)
24. *Exit Ophelia*, Teatro Escola de Pelotas (1992) (1) (6)
25. *Fuenteovejuna*, segunda versão, Teatro Escola de Pelotas (1992/93) (1) (2) (5)
26. *Casinha de Chocolate*, Teatro Escola de Pelotas (1992/93) (1) (5) (6)
27. *A Bruxinha que era Boa*, segunda versão, Teatro Escola de Pelotas (1993/94) (1) (2) (3)
28. *Se Chovesse*, Grupo de Teatro da ETFPel (1993) (1) (2) (3)
29. *O Castelo das Sete Torres*, Teatro Escola de Pelotas (1994/95) (1) (6)
30. *Diálogos das Carmelitas*, Teatro Escola de Pelotas (1994/95) (1) (2) (3)
31. *O Circo de Bonecos*, segunda versão, Teatro Escola de Pelotas (1995/95) (1) (5) (6)
32. *A Longa Ceia de Natal*, Teatro Escola de Pelotas (1994/95) (1) (2) (3)

33. *Trio*, Teatro Escola de Pelotas (1995) (1) (2) (6)
34. *Se Chovesse*, segunda versão, Teatro Escola de Pelotas (1995/97) (1) (2) (3)
35. *Essas Margens*, Teatro Escola de Pelotas (1995/97) (1) (2) (3)
36. *Pluft, o Fantasma*, Teatro Escola de Pelotas (1995/96) (1) (6)
37. *Vampiração*, Grupo de Teatro da Escola Cel. Pedro Osório (1996) (1) (2) (4)
38. *Trio 2*, Teatro Escola de Pelotas (1996) (1) (2) (3) (6)
39. *Barquinho de Papel*, Teatro Escola de Pelotas (1996) (1) (6)
40. *Anjos na Gaiola*, Teatro Escola de Pelotas (1996/97) (1) (6)
41. *Teias de Amor e Morte*, Teatro Escola de Pelotas (1996) (1) (2)
42. *A Flor das Mil e Uma Noites*, Teatro Escola de Pelotas (1996/97) (1) (2) (3) (6)
43. *As Três Irmãs*, Teatro Escola de Pelotas (1997) (1) (2) (4) (6)
44. *Cinco Exercícios de Vôo*, Teatro Escola de Pelotas (1997) (1) (2) (4) (6)
45. ***Don Leandro ou Os Sendeiros do Sangue***, Teatro Escola de Pelotas/UCPel (1997/2002) (1) (2) (3) (4) (6)
46. *Talisman*, Teatro Escola de Pelotas (1997/98) (1) (2) (4) (6)
47. *Teias de Amor e Morte*, segunda versão, Teatro Permanente da UCPel/ Teatro Escola de Pelotas (1998/99) (2) (4)
48. *Medeia e seus Demônios*, Teatro Escola de Pelotas (1998) (1) (2) (4) (6)
49. *A Longa Ceia de Natal*, segunda versão, Teatro Escola de Pelotas (1998) (1) (4) (6)
50. *O Filho Pródigo*, Teatro Permanente da UCPel (1999) (1) (2) (4) (6)
51. *Casinha de Chocolate*, segunda versão, Teatro Escola de Pelotas/UCPel (2000) (1) (2) (5)
52. *Ópera Carmen*, Sociedade Pelotense Música Pela Música (2000) (2) (3)
53. *Essas Margens*, segunda versão, Teatro Permanente da UCPel/Teatro Escola de Pelotas (2001) (2) (4)
54. *Contos da Guerra Grande*, Teatro Permanente da UCPel/Teatro Escola de Pelotas (2001) (2) (4)
55. *Antes do Baile Verde*, Teatro Permanente da UCPel/Teatro Escola de Pelotas (2002) (2) (6)
56. *A Terceira Margem do Rio*, Teatro Permanente da UCPel (2003) (2) (6)
57. *Se Chovesse Vocês Estragavam Todos*, terceira versão, Teatro Permanente da UCPel/Teatro Escola de Pelotas (2003/2004) (2) (6)
58. *Peças Íntimas*, Teatro Permanente da UCPel/Teatro Escola de Pelotas (2004/2005) (2) (4) (6)
59. *O Guri do Pandeiro*, Teatro Permanente da UCPel (2005/2007) (2) (4) (6)
60. *Camisa de Força*, Teatro Permanente da UCPel (2005/2006) (2) (4) (6)
61. *De Prodígios e Maravilhas*, Teatro Permanente da UCPel (2007) (2) (4) (6)
62. *Os Fumantes*, Teatro Permanente da UCPel (2007) (2) (4) (6)
63. *A Ceia*, Teatro Permanente da UCPel (2008) (2) (6)

64. *O Anjo da Guarda*, Teatro Escola de Pelotas (2009/2010) (2) (6)
65. *Entremez da Rainha, Dona Maria I, A Louca, e seu fiel criado Belisário*, VSJR Produções (2011) (1) (2) (3) (4) (5) (6).

ANEXO B – Premiações Teatrais Individuais

1. Melhor Cenografia *O Infeliz Jovem Rei*, II Festival de Pelotas – STEP (1963)
2. Melhor Texto *O Infeliz Jovem Rei*, II Festival de Pelotas – STEP (1963)
3. Melhor Cenografia *A Viagem*, IV Festival de Pelotas – STEP (1965)
4. Melhor Música *Bira e Conceição*, IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes, Rio de Janeiro, RJ (1968)
5. Melhor Texto *O Infeliz Jovem Rei*, V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, Arcozelo, RJ (1971)
6. Melhor Cenografia *O Infeliz Jovem Rei*, I Feira de Arte Universitária, Pelotas (1971)
7. Menção Honrosa de Direção *O Infeliz Jovem Rei*, I Feira de Arte Universitária, Pelotas (1971)
8. Melhor Direção *Fuenteovejuna*, I Festival de Teatro de Pelotas (1985)
9. Melhor Cenografia *Fuenteovejuna*, I Festival de Teatro de Pelotas (1985)
10. Melhor Cenografia *Fuenteovejuna*, XIII Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa, PR (1986)
11. Melhor Texto *Em Nome de Francisco*, Prêmio Diário da Manhã, Pelotas (1986)
12. Melhor Texto *Em Nome de Francisco*, I Festival Gaúcho de Teatro, Novo Hamburgo, RS (1986)
13. Melhor Música *Em Nome de Francisco*, XIV Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa, PR (1986)
14. Melhor Música *Maragato*, XVIII Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto, SP (1989)
15. Melhor Direção *Maragato*, Festival de Teatro de Jaguarão, RS (1989)
16. Melhor Texto Original *Maragato*, Festival de Teatro de Jaguarão, RS (1989)
17. Melhor Música Original *Maragato*, Festival de Teatro de Jaguarão, RS (1989)

18. Melhor Autor Nacional *Maragato*, XVII Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa, PR (1989)
19. Melhor Música *Maragato*, XVII Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa, PR (1989)
20. Melhor Direção *Maragato*, III Festival Gaúcho de Teatro, Erechim, RS (1990)
21. Melhor Texto Original *Maragato*, III Festival Gaúcho de Teatro, Erechim, RS (1990)
22. Melhor Música Original *Maragato*, III Festival Gaúcho de Teatro, Erechim, RS (1990)
23. Melhor Direção *As Três Irmãs*, I Festival de Expressões Cênicas do COP, Pelotas (1997).

ANEXO C - Títulos Honoríficos e homenagens

1. Membro da Academia Sul-brasileira de Letras, cadeira 5, patrono Érico Verissimo (1990)
2. Prêmio IEACEn 2001, conferido pelo Instituto Estadual de Artes Cênicas da Secretaria do estado da Cultura do RS, pela contribuição ao teatro gaúcho, Porto Alegre (2001)
3. Patrono da 42ª Feira do Livro de Pelotas (2004)
4. Cidadão Pelotense, conferido pela Câmara Municipal de Vereadores de Pelotas (2006)
5. Homenageado no 5º Encontro de Teatro de Pelotas – Valter Sobreiro Junior, realizado pela Secretaria Municipal de Cultura/Theatro Sete de Abril, Prefeitura Municipal de Pelotas (2011).

ANEXO D - Theatro Sete de Abril

O Theatro Sete de Abril foi o primeiro teatro construído no Rio Grande do Sul e é um dos teatros mais antigos em funcionamento no Brasil. Surgiu a partir de uma sociedade dramática particular, a Sociedade Scenica Theatro Sete de Abril, com o objetivo de proporcionar às famílias pelotenses um meio de distração e, ao mesmo tempo, de divulgação da arte. Quando fundado foi instalado num prédio provisório enquanto se tratava da construção do novo edifício. Seu nome foi colocado pelos sócios da Sociedade Dramática existente na então Vila de São Francisco de Paula, atual Pelotas, que homenagearam com o nome de batismo a data em que o imperador Dom Pedro I abdicou do trono brasileiro em favor de seu filho, Pedro II, fato histórico considerado como segunda independência do Brasil. Foi inaugurado em 2 de dezembro de 1833, dia do aniversário de Dom Pedro II, ficando assim duplamente ligado à figura do Imperador.

O começo da construção se deu em 1831, quando ocorriam espetáculos em um antigo galpão improvisado à Rua Anchieta esquina Major Cícero. Sua conclusão deu-se somente em 1834, embora tenham havido espetáculos no ano anterior ao término das obras. A planta original ostenta quatro colunas na fachada e costuma ser classificada no estilo neoclássico. É de autoria do engenheiro alemão que também assina a então vila São Francisco de Paula, Eduard Van Kertchmar. O Theatro passou por várias reformas, assim como alguns dos outros prédios antigos do entorno da praça, com o intuito da modernização, vindo com o surto de urbanização que ocorreu durante a segunda metade do século o XIX. Em 1834 o prédio ostentava a fachada com detalhes em madeira, que logo na primeira reforma, ocorrida durante a década de 1870, foram substituídos por detalhes em ferro. Foi o período da construção dos casarões seis e oito do entorno da praça Coronel Pedro Osório, já com um estilo totalmente adaptado à modernidade.

A próxima reforma foi ainda mais radical, ocorreu em 1916 e transformou totalmente a fachada, abolindo as colunas e inserindo elementos iconográficos representando os usos do Theatro. É classificada como Art Nouveau. Esta mesma reforma substituiu o sistema de velas do lustre por eletricidade. Outra ainda ocorreu em 1927, para anexar ao Theatro um terreno localizado à rua 15 de Novembro. Neste espaço encontram-se instalados atualmente a Administração do Theatro e o Memorial Theatro Sete de Abril. A reforma mais recente foi concluída em 1988 e buscava retomar a forma original do prédio.

Em justo reconhecimento à importância do prédio e ao significado do Theatro para o mundo artístico da Princesa do Sul, em 1972 foi tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e, em 1979, foi municipalizado. O Theatro Sete de Abril, ao longo de seus 174 anos, serviu de abrigo para diversos estilos de manifestações culturais, entre elas as

apresentações de companhias de operetas e zarzuelas; companhias teatrais; concertos e recitais de música e poesia; espetáculos beneficentes de toda a espécie; palestras políticas, além do próprio cinematógrafo que desde o início do século XX caiu no gosto dos pelotenses. Recebeu em seu palco nomes como João Caetano, Itália Fausta, Procópio Ferreira e a grande cantora pelotense Zola Amaro e, mais recentemente, pode-se mencionar Fernanda Montenegro, Lucinha Lins, Ari Fontoura, entre tantos outros.

Fonte: <http://www.teatrosetedeabril.com.br/historico/historico.htm>

ANEXO E

Gianni Ratto nasceu em Milão em 27 de agosto de 1916, mas viveu até a juventude em Gênova, com a mãe, Maria Ratto, pianista e professora de canto lírico. Na escola primária era chamado de “bastardo” por não levar o nome do pai, de quem Maria se separou quando era muito pequeno e passou a sustentá-lo sozinha através de seu trabalho com a música. Foi assim que Ratto teve seu primeiro contato com a arte: não apenas com a música, como também com a cenografia, pois foi uma aluna de sua mãe (filha de Gordon Craig) que o levou, pela primeira vez, ao ateliê do cenógrafo - experiência que o marcaria por toda a vida.

Começou a trabalhar no campo das artes e da cultura muito jovem. Enquanto ainda estudava no Liceu Artístico, conseguiu um estágio com Mario Labò, renomado arquiteto genovês que tornou-se seu grande amigo e mestre. Inscreveu-se, também, em diversos concursos organizados pelo governo nas áreas de cenografia e cinema, obtendo êxito em vários deles e terminando por conseguir uma bolsa de estudos para cursar Direção no Centro Experimental de Cinema de Roma.

Estudou também Arquitetura no Politécnico de Milão, mas foi obrigado a abandonar tudo em função do início da Segunda Guerra Mundial, que ocorreu enquanto prestava o Serviço Militar obrigatório. Não concordando com a posição de seu país, desertou do exército italiano e fugiu para a Grécia, onde viveu com camponeses por dois anos, passando todo tipo de necessidade, até o término da Guerra.

Em 1946 mudou-se para Milão e começou, junto com o amigo da escola de oficiais Paolo Grassi, a fazer teatro como cenógrafo. Trabalhando, a partir daí, em todas as vertentes do espetáculo (teatro dramático e lírico, musical, dança e revista), sua carreira teve uma rápida evolução que culminou com a fundação do Piccolo Teatro de Milão, ao lado de Grassi e Giorgio Strehler, e o trabalho como cenógrafo e vice-diretor artístico do Teatro Alla Scala de Milão. Tornou-se um dos cenógrafos mais respeitados da Europa, e colaborou ativamente para o pensamento artístico de seu tempo, escrevendo artigos para revistas especializadas e dando palestras. Foi figura-chave na reconstrução do teatro italiano no pós-Guerra, trabalhando ao lado de grandes artistas, como Maria Callas, Herbert Von Karajan, Mitropoulos e Igor Stravinski. Após alguns anos de trabalho ininterrupto, começou a sentir uma estagnação e ao mesmo tempo uma vontade de explorar novas possibilidades dentro do teatro, como a direção.

Em 1954, Maria Della Costa e Sandro Polloni, que estavam prestes a inaugurar seu teatro em São Paulo, foram à Itália convidar Ratto para cenografar - e dirigir - o espetáculo de inauguração do Teatro Maria Della Costa - “O Canto da Cotovia”, de Jean Anouilh. Ratto aceitou o convite, e acabou apaixonando-se pelo Brasil e mudando-se para cá. Chegou aqui quando o teatro verdadeiramente brasileiro estava começando a surgir, e foi esta possibilidade de construção de algo novo que o encantou. Foi grande incentivador da dramaturgia nacional, pesquisando autores e montando textos não valorizados à época, como “A Moratória”, de Jorge Andrade e “O Mambembe”, de Artur Azevedo, que obtiveram grande êxito.

Trabalhou brevemente no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e organizou um departamento de teatro para o MASP. Fundou e dirigiu companhias teatrais estáveis, como o Teatro dos Sete, em 1958 (com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto e Ítalo Rossi), que teve um trabalho altamente premiado, e o Teatro Novo, nos anos 1970, um teatro/escola que abrigava um elenco permanente, um corpo de baile e uma orquestra de câmara - iniciativa fechada pela ditadura militar. Através de seu trabalho e dos conhecimentos que trouxe, participou como formador de pelo menos três gerações de artistas e técnicos teatrais brasileiros. Atuou também, formalmente, como professor, em vários cursos ministrados em diversas escolas e centros culturais (EAD-USP, Conservatório Nacional de Teatro, Universidade da Bahia, entre outros).

Realizou inúmeras montagens teatrais e operísticas, exercendo diversas funções na construção da cena: direção, iluminação, cenário e figurino, o que fez dele um verdadeiro “homem de teatro”. Trabalhou também, como tradutor de textos teatrais, articulista para jornais e revistas, e autor de prefácios e textos para livros. Foi, ocasionalmente, ator, como no filme “Sábado”, de Ugo Giorgetti, e na série de TV “Anarquistas Graças a Deus”. Aos oitenta anos tornou-se escritor na língua portuguesa, publicando seu primeiro livro, uma autobiografia, “A Mochila do Mascate”. Publicou também “Antitratado de Cenografia”, “Crônicas Improváveis”, “Noturnos” e “Hipocritando”. Recebeu inúmeros prêmios ao longo dos anos, e em 2003 recebeu o Prêmio Shell por sua contribuição para o teatro brasileiro. Faleceu em 30 de dezembro de 2005 em São Paulo, aos 89 anos de idade.

http://gianniratto.org.br/GianniRatto_QuemE.aspx

ANEXO F

Living Theatre

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

The Living Theatre é uma companhia de teatro Off Broadway norte-americana fundada em 1947 em Nova York. É um dos mais antigos grupos de teatro experimental ainda existente nos Estados Unidos. É conhecido por seus fundadores, a atriz e diretora Judith Malina e o seu marido pintor/poeta, cenógrafo, diretor Julian Beck; depois da morte de Julian Beck em 1985, outro membro da companhia Hanon Reznikov tornou-se co-diretor junto com Malina. Foi importante companhia do movimento contra participação norte-americana na Guerra do Vietnã, estimulando a desobediência civil, tendo sido considerada *não grata* pelo governo norte-americano na década de 1960. Luta pelo fim das fronteiras entre palco e platéia, das fronteiras entre arte e vida, e atores e público, chamando o público a participar ativamente na cena de seus espetáculos.



Julian Beck



Judith Malina

Julian Beck e Judith Malina presos no Brasil

Julian Beck e Judith Malina estiveram no Brasil, ao início dos anos de 1970, trabalhando com o grupo Teatro Oficina. Vieram convidados pelo grupo, para dar palestras sobre seu teatro inovador e anarquico.

Durante o Festival de inverno de Ouro Preto, o grupo foi preso, por posse de maconha. Mas a denúncia foi feita por que as apresentações do grupo chocaram a provinciana cidade mineira. 13 integrantes foram levados à prisão em Belo Horizonte. O caso ganhou repercussão mundial e um abaixo-assinado foi feito em protesto à prisão dos artistas, com assinaturas de John Lennon, Marlon Brando e Bob Dylan. Com tamanha visibilidade, o governo militar expulsou o grupo do Brasil, acusando-os de denegrir a imagem do país.

Kaká Maia (Jornal “O Tempo”, Belo Horizonte, 01 de julho de 2001) descreve, com detalhes, a saga dos membros do *Living* em 1971, abaixo alguns trechos:

Comprovando as mais caras tradições políticas e revolucionárias da história mineira, pelas ladeiras de Ouro Preto a polícia marcha para prender um grupo de revolucionários vítima de delações e traições. 1971, dia 02 de julho, sexta-feira. À tardinha, 21 integrantes do grupo de teatro de Nova Iorque, Living Theatre, foram presos na casa em que viviam em comunidade à rua Pandiá Calógenas 23, na barroca Ouro Preto, 100 km de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, Brasil. A façanha da diligência foi realizada pelo delegado Walter Santos, acompanhado pelos agentes Carlitos dos Santos, Nilton Nazaré, Marco Antonio e Antonio Gomes, além da escolta de 8 soldados da Polícia Militar de Ouro Preto. O motivo da prisão, segundo os agentes do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, foi o uso de maconha no interior da residência.

Já em Belo Horizonte, no prédio da polícia, o delegado Renato Aragão, auxiliado pelo interprete Dimitro Semanky, de 10 horas da manhã à 1 da tarde interrogou os 13 membros do grupo. O delegado afirmou na ocasião que “eles são de alto nível intelectual, são filhos da geração pós-guerra”. Julian Beck vestindo uma calça de veludo verde, blusão preto e sandálias foi um dos últimos a prestar depoimento. Indagado sobre o objetivo do “teatro da vida” disse: “é criar novas técnicas para o teatro. O teatro que é a minha vida. Queremos aumentar a consciência do público, comunicar com o povo através da nossa comunidade, que é uma comunidade de trabalho.” No dia seguinte ao interrogatório, 8 dos 21 atores foram libertados, entre eles os dois líderes do grupo, Julian Beck e Judith Malina, e mais Mary Kraft, Andrew Michel Nadelson, Luis Henrique Rocha (brasileiro), Miguel Couto, Steven Bem Israel e

Edson Madaleno. Outros 13 permaneceram presos, os homens no DOPS e as mulheres numa penitenciária feminina: Vicente Segura (peruano), Sérgio Cardoso (português), Sheyla Mary Charlesworth (canadense), Pamella Badyk (australiana), Birgit Knabe (alemã), José Carlos Templet Tróia, Ivanildo Silvino de Araújo (brasileiros), Hans Sebane (austriaco) e os norte-americanos, Luck Theodore, James Anderson, Roy Harris Leone, Thomas S. Walker e William Lawrence Howes.

Esta prisão teve grande repercussão, a Revista Veja estampava uma matéria sobre o Living Theatre “in Brazil”. (...) Enquanto isso, o chefe do DOPS comunicou aos presos que recebera 3 correspondências vindas do exterior. Uma de Jack Gelber, professor da Columbia University de New York e as outras duas do casal Thomas e Ronnie Edmonston, todas tinham o mesmo teor: solicitavam a libertação do grupo. (...) O juiz acrescentava que no diário que foi apreendido na rua Pandiá Calógenas, pertencente a um dos moradores da comunidade, foi encontrado citações onde pode-se ler que o tóxico, principalmente a maconha e o LSD, eram pratos de todo dia do cardápio de sexo-droga. (...) No dia 16 de julho, os jornais mineiros estampavam a notícia que o ator recusara o Habeas Corpus, preferindo ficar na prisão. Beck decidiu permanecer na prisão para apressar a solução do processo. Com 15 integrantes do grupo detidos, 13 em flagrante e 2 com prisão preventiva (...)

No DOPS, Beck conseguiu uma máquina de escrever e, junto com a mulher, 3 horas por dia, começou a escrever suas “visões” e textos teatrais. (...) (Na prisão escreve simultaneamente “A Vida no Teatro”, “Frankstein”, “Criação Coletiva” e “120 Ensaios sobre o Brasil”. ...) Julian Beck desmentiu alguns boatos que tivesse sofrendo maus tratos no cárcere, como era comum no país naqueles anos. Foi categórico ao dizer: “Nós estamos sendo tratados como prisioneiros políticos clássicos. Temos livros, cobertores e até um pequeno escritório onde trabalhamos nossos livros”. (...) Para atenuar a pressão sobre o artista, esteve sempre acompanhado pela atriz de teatro brasileira Ruth Escobar. Foi assim que iniciou, numa segunda-feira, 26 de julho de 1971, o julgamento de Julian Beck e de todo o grupo do Living Theatre. Esses acontecimentos cada vez mais repercutiam no exterior, principalmente na comunidade artística internacional.

No dia 29 de julho o Jornal do Brasil publicava a notícia de que o cineasta Pier Paolo Pasolini, juntamente com o grande escritor Alberto Moravia e o literato Humberto Eco fazem um apelo pela libertação do grupo. (...) No dia 26, chega uma notícia dos Estados Unidos e foi manchete nos jornais brasileiros: “Até Prefeito de Nova Iorque pede liberdade para o Living”. Um manifesto com 120 assinaturas de jornalistas, pintores, atores, críticos, músicos, cineastas, entre outros, enviaram de Nova Iorque ao presidente-general Garrastazu Medici pedindo a “libertação dos atores do Living Theatre”. Datado de 16 de agosto, o manifesto era endossado por Jane Fonda, Marlon Brando, Betty Friedam, Mick Jagger, John Lennon, Yoko Ono, Tennessee Williams e o prefeito de Nova Iorque, John Lindsay, entre outros. No fim do manifesto, três atores do Living, que estiveram presos em Belo Horizonte, Steve Ben Israel, Mary Kraft e Andrew Nadelson, assinam pelo comitê Americano em Defesa do Living Theatre.

Também nos Estados Unidos o conceituado jornal New York Times publica uma entrevista com Julien Beck na prisão, onde mais uma vez ele desmente que tenha sofrido tortura física no DOPS, reafirmando: “Realmente a prisão é primitiva, mas não chega ao processo de despersonalização a que leva as cadeias norte-americanas. Lá os presos são meros números e obedecem ordens rigorosas de comportamento, até a locomoção dentro dos presídios”. (...) Dia 27 de agosto as coisas parecem que tomam o rumo da definição, é anunciado que 10 membros do Living estariam prestes a deixar a cadeia, permanecendo Julien, Malina, Sergio Godinho, James Anderson e Pamela Badick, que continuariam presos até o fim do processo. Foi com esta notícia que a cidade dormiu na Sexta-feira, e os atores apreensivos na cadeia para acordar no Sábado com uma tremenda bomba!. Estampado na primeira página dos jornais brasileiros, a notícia surpreendeu a todos que acompanhavam o caso. Ou não, como avaliaram alguns jornalistas que temiam esse desfecho: “Medicai expulsa do Brasil treze artistas do Living Theatre”. Num frio despacho, o general-presidente assinou o ato de expulsão, baseado no artigo 108 do decreto 66.689, que estabelece que a expulsão pode ser feita mediante investigação sumária. Isto é, por serem estrangeiros, qualquer envolvimento com a justiça com investigação o ato de expulsão pode ser decretado pelo presidente, em vista da lei de segurança nacional. Mais ainda, o ministro da Justiça, Alfredo Buzaid ainda tentou explicar a atitude do general, dizendo que todo movimento que se fez do episódio, inclusive campanhas fora do Brasil, constituíram crime contra a segurança nacional (decreto-lei 985 de 29/09/1969, artigo 45), entendendo que “este comportamento torna a presença dos alienígenas presos em Minas Gerais absolutamente perniciosa aos interesses nacionais”. No Sábado 28 de agosto de 1971, o absurdo da ditadura continuava sua trajetória de repressão e terror, quando o DOPS prendeu todo o elenco da peça Hair que havia desembarcado na capital mineira para a apresentação desta famosa peça.

História

Conforme descreve a própria companhia, em artigo de seu site europeu, esta companhia de teatro experimental norte-americana se tornou central junto ao movimento pacifista, contra a participação na guerra do Vietnã, e pela desobediência civil, pelo qual foi considerada indesejável pelo governo dos Estados Unidos.

Fundada em Nova York, fazia parte do movimento teatral Off-Broadway e considerava central em seu trabalho a *criação teatral como momento coletivo de expressão da comunidade*. Lutava pelo fim do palco, das fronteiras entre arte e vida, e atores e público, chamando o público a participar ativamente de seus espetáculos. Sua técnica se concentrava, nesta época, no aspecto gestual e corporal. A criação coletiva do Teatro Oficina de São Paulo *Gracias, Señor* (1972) teve um grande diálogo com as produções do Living. Em 1999 abre o centro *Living Europa* em Rocchetta Ligure, na província de Alessandria. Em 2007 (abril) o Living Theatre abre um novo espaço no Lower East Side em Manhattan, apresentando remontagens de seus espetáculos.

ANEXO G

Revolução Federalista - Dois anos e meio de guerra civil no Sul do Brasil (1893-1895)



presidente do RS Júlio de Castilhos

Nos primeiros anos da República, o Rio Grande do Sul era um dos Estados mais instáveis do país, sob o ponto de vista político. Para se ter uma idéia, entre 1889, o ano da Proclamação, e o ano de 1893, quando da eleição de Júlio de Castilhos para a presidência do estado (cargo correspondente ao de governador, hoje), nada menos que 17 governos se sucederam, numa média de mais de três governos diferentes por ano. O Rio Grande estava dividido em dois grupos: de um lado o Partido Federalista, fundado em 1892, por Gaspar Silveira Martins, que defendia uma revisão das constituições estaduais, o sistema parlamentar de governo, a centralização política com o fortalecimento do governo da União. Este grupo se originava entre os liberais do período monárquico e tinha como base social os grandes estancieiros da Campanha gaúcha. Eram popularmente chamados de "maragatos". Do outro lado, encontrava-se o Partido Republicano, presidencialista, inspirado pelos mesmos ideais positivistas que animaram os republicanos no país e, em especial, no exército. O Partido considerava cada estado como uma "pequena pátria". Sua base social era a elite mais recente do Rio Grande do Sul, estabelecida principalmente no litoral e na serra gaúcha. Eram chefiados por Júlio de Castilhos e popularmente conhecidos como "picapaus".

Margatos versus Picapaus

Evidentemente, a eleição de Castilhos à presidência do Estado acirrou os ânimos entre os maragatos, que se rebelaram e pegaram em armas, com tropas comandadas por Gumerindo Saraiva, exigindo a deposição do governo. Devido à gravidade da situação, o presidente da República, marechal Floriano Peixoto, mandou tropas federais em socorro de Castilhos. Os maragatos sofreram sua primeira derrota na batalha de Alegrete, ainda em 1893. No entanto, a partir da cidade de Dom Pedrito, Saraiva desfechou uma série de ataques relâmpagos a vários pontos do Estado e avançou em direção a Santa Catarina e ao Paraná. Contou com o apoio do almirante Custódio de Melo, que chefiou a Revolta da Armada (1891), que tomou a cidade de Desterro, atual Florianópolis, e depois Curitiba.

Degola dos prisioneiros

No entanto, as tropas terrestres não conseguiram chegar a Curitiba, sendo detidos na 60 Km da cidade. Os combates foram sempre muito violentos e a Revolução acabou contando com mais de 10 mil mortos.

Pior: não se tratava de mortos em combate, mas da degola de muitos prisioneiros. A solução para o conflito, entretanto, acabou sendo política e não militar. Em 1895, já sob a presidência de Prudente de Moraes, selou-se um acordo de paz em 23 de agosto, na cidade de Pelotas. Júlio de Castilhos saiu vitorioso do episódio e o castilhismo consolidou-se como uma corrente política que influiu no Estado por cerca de quatro décadas. Vale observar que, apesar de autoritário, de ter redigido praticamente sozinho a Constituição do Rio Grande do Sul de 1891 e de ter feito tudo para aprová-la, Castilhos pretendia efetivamente implantar um regime republicano no Estado, com base no racionalismo positivista.

<http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/revolucao-federalista-dois-anos-e-meio-de-guerra-civil-no-sul-do-brasil.jhtm>

ANEXO H

Cena 22 de *Maragato* - três mortes na sequência: Rosa, Tonico e Picaflor.

22.

**GABRIEL, ROSA, TONICO e PICA-FLOR foram
aprimados pelos governistas.**

SARGENTO

Quietos no mais, lombos-sujos!
Não têm jeito de escapar!

SOLDADO

Vamos degolar os quatro?

SOLDADO

A china... só se depois...

SARGENTO

Espera, hai que ter cuidado
Os rebeldes se espalharam
Por toda parte. Vigia,
Enquanto interrogo este.
Onde estão teus companheiros?

GABRIEL

Não sei. Somos desertores.

SARGENTO

No me lo diga...

Esbofeteia-o.

ROSA

Covardes!

SOLDADO

Te fecha, guincha ordinária!

SARGENTO

Queremos saber a exata
Posição dos maragatos.
Fala, ou prepara o pescoço
Pra gravata colorada.

Tem um fio, este punhal...

SOLDADO

Mire, sargento, lá adiante!
Lá, bem no alto da coxilha!

SOLDADO

Sim, são oficiais rebeldes.

SARGENTO

Que estão fazendo, sargento?

SOLDADO

Reconhecendo o terreno...
Examinam o local
Da batalha de amanhã.

SARGENTO

E quem é aquele petiço
Do pala branco?

SOLDADO

Tonico,
É o general...

GABRIEL

GABRIEL é ouvido pelo SARGENTO.

Pontaria!
Atirem de pontaria!

SARGENTO

Atiram na direção da coxilha. Desesperado, GABRIEL agride o SARGENTO. O SOLDADO com o punhal é agarrado por TONICO. Outro soldado aponta a arma para GABRIEL.

Não! Malditos!

GABRIEL

Gabriel!...

ROSA

O tiro do soldado atinge ROSA. Toda a cena, com exceção dela, fica estática. Mudança de luz.

*Gabriel, meu doce amigo,
Me tocaste o coração...
O corpo, qualquer um toca,
Mas o sentimento, não...*

ROSA
(Canto)

*Gabriel, meu doce amigo,
Tinhas fala delicada
E uma pele tão suave,*

Que me pôs enteneirada...

Ela morre nos braços de GABRIEL. Nova mudança de luz. TONICO mata o SOLDADO, mas está gravemente ferido.

TONICO

Morre, desgraçado! Morre!

SOLDADO

Vamos escapar, sargento!

Os pica-paus fogem. GABRIEL deposita o corpo de ROSA no chão e ajoelha-se junto dela. Beija-a suavemente. Pausa.

GABRIEL

Tonico, Rosa está morta...
E os pica-paus acertaram
Gumercendo...

TONICO

Seu Gabriel...

GABRIEL

A culpa foi toda minha.

TONICO

Qual nada, fique tranqüilo...
O que tinha que ser feito -
Foi feito... Era o seu destino...

TONICO morre.

GABRIEL

Tonico... Isto não é justo!
Por que me deixaram todos?

Silêncio. PICAFLOR bufa sobre o corpo de TONICO. GABRIEL volta-se.

GABRIEL

Picaflor, me diz: e agora?
Que vamos fazer, guri?
Espera, não tenhas medo...
Tu não me conheces mais?
Eu não vou te fazer mal,
Sou teu amigo também.
Confia em mim, Picaflor...
O Tonico, ele está morto...
Não vai se acordar... Vem cá.
O que é que tu tens na mão?
Me entrega, isto é perigoso!

Arrebata um revólver das mãos de PI-CAFLOR. Este vai em sua direção.

Ica-fô... hã... ica-fô... PICAFLOR

Picaflor, estás falando... GABRIEL
Mas - o que queres? Falando!...

Ica-fô... hã... ica-fô... PICAFLOR

Eu não compreendo... GABRIEL

Ica-fô... PICAFLOR

Tu pretendes - que eu te mate? GABRIEL
Queres morrer, Picaflor?...
É duro seguir vivendo,
Quando não se tem mais nada...
Talvez tu tenhas razão...
Talvez já não pague a pena...
Pra quê tanto sofrimento?
Não vou te deixar sofrer.

Lentamente, aponta-lhe a arma. Escuridão.

ANEXO I



GOADS Comportamento

Como a população de galinhas em determinada área é normalmente definida pelo criador, tanto quantitativa quanto qualitativamente, às vezes o que descrevo a seguir pode não ser válido. Entretanto, em condições normais, as galinhas tendem a viver em haréns. Esses haréns são compostos por um macho para até dez fêmeas. Quando há muitas fêmeas no galinheiro, dois ou mais machos acabam por dividir as fêmeas, e formam-se então haréns como subdivisões da criação. Mas isso não é uma divisão rígida, pois os machos estarão sempre tentando conquistar mais uma fêmea para seu harém. Normalmente, é a fêmea de outro harém que se nega ao acasalamento com machos estranhos.

- Ainda, um grupo de galinhas sempre é regido por uma rígida hierarquia em que os indivíduos são dominantes ou dominados em relação a outros do grupo. A ave dominante é aquela que bica e não encontra resistência, mas submissão por parte da ave bicada, que se limita a fugir de seu agressor.
- No topo da hierarquia, usualmente está um macho e na base uma fêmea ou um macho. Somente os machos de nível hierárquico alto acasalam ou possuem haréns, outros machos passam a viver à margem da comunidade do galinheiro, pois os outros machos não lhes permitem acasalar e nem tampouco as galinhas os aceitam.
- Contudo, se for retirada alguma ave de nível hierárquico alto ou adicionados outros indivíduos ao grupo, essa situação pode mudar e um galo antes dominado pode passar a dominante. Isso é feito através de brigas que podem não resultar em maiores danos ou podem até resultar na morte de alguma ave. As brigas continuarão até que uma nova ordem de hierárquica seja estabelecida.



Fonte: <http://goads.tripod.com/caracter.htm>