

Memória de Fernando Peixoto

Fernando Peixoto Remembrance

Edélcio Mostaço

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

E-mail: hateatro33@gmail.com

Resumo

Evocação de minhas relações com Fernando Peixoto à época em que fui seu aluno de direção teatral na ECA-USP. O contexto dos primeiros anos 1970 surge como pano de fundo, além de destaque para sua atividade como encenador.

Abstract

Evocation of my relationship with Fernando Peixoto at the time when I was his theater director student at ECA-USP. The context of the early 1970s appears as a backdrop, in addition to highlighting his activity as a director.

Palavras-chave

Fernando Peixoto. Encenação. Pedagogia.

Keywords

Fernando Peixoto. Staging. Pedagogy.

A primeira vez que vi Fernando Peixoto foi na pele de Abelardo II, o traiçoeiro álter ego do protagonista de *O Rei da Vela*. Fui fortemente impactado pelo espetáculo e sua figura se sobressaía. Eu tinha uns 15 ou 16 anos e nem podia imaginar que dali há alguns anos seria seu aluno na ECA-USP.

Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto, nome de batismo, nasceu em Porto Alegre, em 19 de maio de 1937, filho de uma família de operários. O pai conseguiu-lhe uma bolsa de estudos em um colégio jesuíta, um dos melhores da cidade, de modo que pode desfrutar de uma educação sólida e volta-da para a matemática, as ciências e o exercício do raciocínio. Além disso, o colégio era forte em línguas, o que o levou a conhecer o inglês e o francês com profundidade suficiente para ler livros e revistas. E ele lia muito, sobretudo sobre cinema. Apaixonado pela sétima arte, considerava o teatro uma expressão velha e chata, algo de que fugia mesmo quando seus pais queriam levá-lo arrastado para algum espetáculo.

Desde os primeiros anos da adolescência frequentou o Clube de Cinema de Porto Alegre e andava com dois livros debaixo do braço: *O cinema, sua arte, sua técnica, sua economia*, de Georges Sadoul e *Tratado de realização cinematográfica*, de Kulechov. Além de bíblias, tais escritos seriam suas referências mais sólidas no campo da prática, isto é, se um dia houvesse prática, pois na capital gaúcha da época, as câmeras cinematográficas eram contadas nos dedos de uma só mão.

Em suas memórias, Fernando registra o dia em que, forçado a acompanhar uma tia ao teatro, assistiu *A Verdade de Cada Um*, texto de Pirandello montado pelo Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, uma verdadeira revelação que lhe abriu os olhos para o palco. Havia um teatro inteligente logo ali e esse poderia ser o caminho para ele um dia chegar ao cinema. Alguns meses depois essa alternativa se concretizou e ele foi incluído no elenco de *Os Holandeses no Brasil*, uma montagem dos padres jesuítas. Fernando fazia um dos traidores e se saiu bem da empreitada, o que o levou a fazer contato com outros

círculos de pessoas ligadas à cena da cidade, especialmente o casal Carlos e Olga Reverbel, à frente de um ativo grupo amador de importância no Estado e que nele viram uma promessa: era inteligente, bem-informado e escrevia bem.

Aos 13 anos de idade ganhara sua primeira máquina de escrever e passara a tamborilar no teclado com apenas dois dedos, hábito no qual adquiriu destreza e do qual não se libertou mais, para registrar em fichas toda a escalação técnica dos filmes que assistia e com as quais formava um arquivo pessoal. Lia a coluna do crítico de cinema P. F. Gastal e, desse modo, pensava ir se enfronhando cada vez mais no meio cinematográfico. Em 18 de abril de 1957 saiu publicada no jornal *Correio do Povo* sua primeira crítica sobre cinema, abordando o filme *Um Lugar ao Sol*, de Georges Stevens, um empurrão convenientemente empreendido pelo casal Reverbel, convencido de que ele poderia ser um talento na nova atividade, potencial promessa de renovação para a cultura da capital gaúcha. Um ano depois, já com dezoito anos, deixou o cinema e passou a assinar uma coluna sobre teatro na *Folha da Tarde*, vespertino da mesma empresa.

Segundo ele, defendia princípios estéticos considerados, anos depois, como “estética do vento e da frescura”, um corolário de belas afirmativas, mas conceitos abstratos, que lhe permitia frases de efeito e argumentos suficientes para encher as laudas diárias de sua coluna, além de reportagens, entrevistas e da crítica semanal. Suas maiores polêmicas foram com Maximiliano Weissheimer, líder de um grupo amador “cultural”, que encenava coisas como *Dona Xepa* ou *Maria Cachucha* em creches, escolas e paróquias da cidade. Fernando, bem como seus companheiros, ao contrário, estava ligado no TBC e na renovação estética que provinha de São Paulo, de modo que oposições “de qualidade” se interpunham entre aqueles antiquados senhores e senhoras que faziam teatro filantropo e os jovens estudantes, estimulados por outras referências culturais. Fernando foi um dos que atacaram Jayme Costa, um ator da velha escola, quando levou *A Morte de Um Caixeiro*

Viajante à cidade.

Naquele final da década de 1950, as atenções gerais estavam voltadas para *Eles Não Usam Black-Tie*, encenado pelo Teatro de Arena, uma verdadeira revolução sobre os palcos. Fernando era integrante do Teatro do Estudante, tendo como companheiros Antônio Abujamra e Cláudio Heemann, entre outros, colegas com os quais passava as tardes no Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos aprendendo inglês e tomando coca cola. Como ator, após ter sido bilheteiro, contrarregra e iluminador, debutou em uma excursão ao interior de *A Corda*, substituindo Abujamra, de smoking e tomando gin tônica, sob a direção de Silva Ferreira, além de Juquinha, o intrépido moleque de *O Noviço*, de Martins Pena.

Em 1956 Fernando entrara para a Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica. O Teatro do Estudante ficara para trás e um novo grupo, o Teatro Universitário, ligado a UEE, foi fundado por ele, Abujamra, Armando Piazza Filho e Nilton Carlos Scotti. Para a primeira temporada programaram *Feliz Viagem a Trenton*, de Thornton Wilder, *O Muro*, de Sartre e *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Achard, repertório ensaiado escondido nas salas da universidade, onde Sartre era tido como um demônio caminhando sobre a Terra. Foi nessa ocasião que assistiu *A Prostituta Respeitosa*, produção de Maria Della Costa excursionando pelo Sul e que, para viabilizar uma esticada a Montevideú, contratou Fernando para uma ponta.

No ano seguinte, junto com a Comédia da Província, ainda com direção de Silva Ferreira, Fernando fez o primeiro coveiro e o primeiro ator em *Hamlet*, em um grupo quase profissional que incluía gente de rádio, entre os quais, Wilson Fragoso e Lútero Luíz. Em 1958 foi fundado o DAD, um curso de arte dramática ligado à UFRGS supervisionado por Ruggero Jacobi, diretor italiano que se desentendera com o TBC e migrara para a capital gaúcha com o propósito de elevar o padrão do teatro local. Fernando entrou na primeira turma e, além do curso regular, frequentou o seminário de direção coordenado por Jacobi. Além de amigos, o gaúcho e o italiano torna-

ram-se unha e carne, companheiros de noitadas e fundas incursões pelos labirintos da estética teatral. Com a atividade no jornal, os contatos de Jacobi e sua propensão em fazer amizade com o maior número possível de artistas os mais variados, Fernando passou a integrar elencos que visitavam a capital gaúcha, tendo atuado em montagens do TBC (como *Leonor de Mendonça* e *Anjo de Pedra*), e conhecido várias figuras importantes da cena paulista e carioca, como Sábado Magaldi, Augusto Boal e Flávio Rangel. Tais contatos o ajudarão, a partir de 1961, quando ele tenta, pela primeira vez, sair de Porto Alegre.

Nesse mesmo ano, ajuda a fundar o Teatro de Equipe, uma nova experiência de profissionalização na capital gaúcha e encenam *O Despacho*, texto e direção de Mário de Almeida, em cujo elenco figurava Ítala Nandi, uma jovem da cidade de Caxias que ele conhecera meses antes e que fazia um curso de contabilidade em Porto Alegre. A paixão entre os dois foi arrebatadora e se casaram em meio à temporada de *O Despacho*. Nesse momento, entre aulas de teatro que ministrava no Colégio Israelita Brasileiro, viagens ao Rio e São Paulo e um curta metragem como ator (ao lado de Paulo Cesar Peréio e Lineu Dias), Fernando deu longa entrevista a Sábado Magaldi, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, sobre o teatro do Sul, o que o levou, dias após, a conhecer José Celso Martinez Corrêa. A inclinação de Fernando era integrar-se ao Arena, mas foi convencido por Zé Celso a tornar-se seu assistente. Já fazia algum tempo que Fernando entrara para o Partido Comunista Brasileiro e, após várias confabulações, decidiram que seria melhor ele ligar-se ao Oficina, na tentativa de arregimentar novos militantes. Após todos esses acertos, em 1963, ele e Ítala mudam-se para São Paulo e passam a integrar a direção do Oficina, ele como ator e assistente de direção e ela como administradora do grupo.

A aula ou o professor militante

Fui apresentado a Fernando Peixoto na condição de aluno. Naqueles primórdios da ECA-USP, o departamento oferecia apenas duas opções de

formação: crítica e direção teatral, ambas como bacharelado. Como minha turma tinha cinco candidatos ao curso de direção, foi contratado um novo professor que pudesse dividir a tarefa com Celso Nunes, e esse novo integrante era exatamente um dos capos do Oficina. Thereza Thieriot e eu fomos encaminhados para ele. Silvana Garcia, Leda Senise e Luiz Roberto Galizia ficaram com Celso.

Naquele semestre as aulas correram de vento em popa e ao final do ano o encenador ficou à frente da montagem de *Frank V*, texto de Dürrenmatt, em 1973, e me levou para ser seu assistente de direção. Foi então que conheci também Bernard Dort, um especialista em Brecht e amigo de meu professor, frequentei seu curso de pós na ECA e pude participar de algumas noitadas ouvindo-o falar sobre o autor alemão e o teatro europeu. Logo a seguir Fernando foi chamado a dirigir *Calabar*, no Rio de Janeiro, capitaneando um elenco estelar e com produção de Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Vindo a São Paulo sem dia certo, ele me convidou a frequentar seu apartamento, na av. Paulista, onde discutíamos Brecht e ele procurava me informar sobre direção teatral com muitos materiais inéditos que envolvessem aspectos das técnicas brechtianas. Para suprir sua ausência nas aulas da ECA, acabei me tornando um aluno particular em sua casa.

Foi um curso intensivo, talvez melhor designado como imersivo, pois regado a uísque, cigarros e charutos, bem no estilo de nosso inspirador e mentor. Seguramente não havia no Brasil melhor arquivo brechtiano do que aquele reunido por Fernando em suas estantes. Eu, que mal soletrava o alemão, precisei agilizar meu vocabulário e gramática, para entender alguma coisa sobre os conceitos centrais de Brecht em suas próprias palavras, lidas nos originais da Aufbau e Suhrkamp Verlag. O *Theaterarbeit* passou a ser a minha bíblia, consultado na casa de Fernando, que não emprestava – com absoluta razão – nenhuma peça daquele precioso acervo, várias vezes contrabandeado de uma Alemanha para a outra. Tal como fizera Andrea Sarti com os originais de Galileu, ao cruzar a fronteira com materiais sub-

versivos, exatamente como eu presenciara na irretorquível encenação de José Celso Martinez Correa para esse texto de Brecht, em 1969, com o grupo Oficina e na qual meu professor desempenhara vários papéis, especialmente o astuto cardeal Belarmino.

Com o passar do tempo, contudo, suas vindas para São Paulo começaram a se espaçar, muito em função dos impasses criados pela censura em torno de *Calabar* que, como ficou claro depois, constituíam uma estratégia da ditadura para minar financeiramente o empreendimento. Eu, contudo, pouco sabia sobre o caso. Em minha santa ignorância dos 21 anos, me resenti pelo abandono e decidi, num ímpeto de revolta juvenil e indignação acadêmica, montar um texto inteiramente anti-brechtiano, alienado e antissocial: *Salomé*, de Oscar Wilde.

Minha escolha tornou-se um escândalo. A ditadura matava guerrilheiros no Araguaia, a repressão nunca se mostrara tão cruel e tentacular, o ar pesado dos anos de chumbo dificultava a respiração do país e eu era apontado como um cultor da decadência e do diletantismo. Fernando ficou puto com minha escolha – e não era para menos –, e sugeriu que outro professor me avaliasse, dada sua ausência. *Salomé* começou como uma vingança e terminou como um desastre. Não poderia ter sido melhor.

Falhar, falhar sempre, mais e melhor

Essa era uma máxima de Beckett, o mentor do grupo comandado por Celso Nunes, mas que se ajustava como uma luva à minha situação. Eu quis fazer um espetáculo que somava Artaud, Grotowski, Shakespeare, Nietzsche e Arianne Mnouchkine num mesmo palco, estudando cada linha das intenções e do subtexto de Wilde, mas só me dei conta do desatino dessa alquimia improvável na véspera da estreia. Os intérpretes de Yokanaã e Salomé haviam abandonado o elenco uma semana antes da *première* e tive de substituí-los às pressas; a iluminação do pequeno palco do Aliança Francesa do Butantã era pífia para os efeitos imaginados; os figurinos ficaram um desastre no corpo do elenco... de modo que, ao final do ensaio geral, reuni a equipe e disse que eu

tinha errado redondamente e que eles fizessem o que bem entendessem em cena, pois Deus estava solto.

A fina flor da ECA e da Aliança estiveram presentes na noite fatídica, uma vez que o evento celebrava um acordo de colaboração entre as instituições, habilidosamente alinhavado por Miroel Silveira havia meses. A apresentação foi um desatino e todos em cena decidiram seguir meu conselho e fazerem o que lhes desse na cabeça. Eu ficara sem dormir na noite anterior e fazia a iluminação na cabine de luz. Ao final, despenquei, chorando convulsivamente e à custo fui dali retirado. Passei todo o mês de julho datilografando um extenso relatório apresentado ao comitê gestor dos ateliês, nome com que foram batizados os dois projetos de encenação, explicando todo o processo, seus contratemplos, equívocos e desvios. Aprendi muito com tudo isso. Especialmente a reconhecer meus erros e compreender que o produto artístico exige sua dinâmica própria.

Fui extremamente apoiado pelo comitê que, com dedicação leu meu relato, analisou o processo e fez comentários mais que oportunos sobre o ocorrido. Fernando me encontrou logo na retomada das aulas e, juntos, conversamos longamente sobre o episódio, que veio a se tornar um jargão na ECA daquele ano: tudo que não dava certo era referido como: “deu Salomé”.

Fernando, contudo, descera do avião de manhã e à tarde iniciara os ensaios de *Um Grito Parado no Ar*, outra produção complicada frente à Censura, promovida por Martha Overbeck e Othon Bastos. Fui algumas vezes aos ensaios para observar os processos de criação, ao mesmo tempo em que retomava as aulas com ele e preparava meu novo exame de direção.

Sobre *Um Grito...* ele anotou:

Estruturei o espetáculo sem me preocupar com a elaboração de uma rigidez formal. Não existia regra pré-estabelecida pela direção uma organização cênica em termos de espaço ou de linguagem visual. Os atores improvisavam seus movimentos, que a cada dia eram determinados por motiva-

ções interiores e pela compreensão do verdadeiro conteúdo de seus relacionamentos, uns com os outros.

Numa primeira fase de trabalho analisamos minuciosamente o texto. Não só para descobrir o seu significado, mas para fixar sua estrutura dramática e cênica, seus movimentos internos e externos, a condução de seus temas, os momentos da ação, a progressão ou a eventual interrupção da mesma. Adquirimos com esse exercício uma consciência clara do movimento dinâmico e ideológico dos personagens em comparação com a realidade e com os modelos vivos que conhecemos (BALBI, 2009, p. 98).

Aquele que diz sim, aquele que diz não

Vou destacar alguns aspectos ligados ao desenvolvimento de Fernando como encenador, área na qual mais se empenhou.

Sua primeira direção foi *Matar*, de Paulo Hecker Filho, com supervisão de Ruggero Jacobi e exame de seu curso de direção, em 1959. Em seguida, *Pedro Mico*, de Antônio Callado, montado com o Teatro de Equipe, em 1961. Embora restrita ao público do DAD, a primeira quase causou um escândalo na cidade, pois o autor era homossexual e uma viva discussão se abriu em torno da montagem de um escritor “maldito”; e a segunda, recheada com músicas de protesto, foi por ele idealizada dentro da estética do CPC, a grande referência do período em relação a um teatro política e socialmente empenhado.

Quando o Oficina estava levando à cena *Os Inimigos*, em 1966, Fernando foi pela primeira vez à Europa. Nessa viagem por vários países do continente, ele tomou contato com duas experiências teatrais decisivas: o trabalho de Roger Planchon com o TNP e o de Manfred Wekwerth com o Berliner Ensemble.

O que aqueles dois encenadores faziam com Brecht nada tinha a ver com o que ele pensava ou o que se fazia no Brasil com o autor de *A Exceção e a Regra*. Planchon empregava cenários luxuosos e metafóricos, seu *Galileu Galilei* era pontuado por cortes de luz que remetiam à narração cinematográfica; Wekwerth dirigira *O Círculo de Giz Caucásiano* com ampla utilização do palco giratório e sua *Mãe Cora-*

gem era inteiramente decupada através de cortinas e inscrições que citavam letreiros do cinema mudo. Essas foram as impressões mais fortes que ficaram em Fernando, ele que estava pensando seriamente em largar o teatro naquele momento.

E foram, também, os temas mais vivos de nossas primeiras aulas no curso de direção. Brecht era o eixo preferencial de nossos encontros, embora nosso tema fosse a dramaturgia brasileira. Três anos antes, Fernando havia escrito um volume sobre o autor alemão para a José Álvaro Editor, o que o levou a rever ou conhecer toda a sua obra, além de escritos de analistas como Barthes e Dort; coisa que, aliada à sua experiência de estágio junto ao Berliner Ensemble, o habilitava como o melhor conhecedor do autor no país. Naquelas alturas ele já acumulara algumas direções, tanto dentro do Oficina como fora, de modo que suas falas vinham sempre preenchidas com informações práticas e teóricas.

Eu sentia, nas entrelinhas, que ele estava revivendo comigo, em certa medida, a mesma relação estabelecida por Ruggero Jacobi com ele em sua juventude. Nossos encontros fora da sala de aula começaram a se intensificar e eu ia a seu apartamento na av. Paulista com frequência, além de bares e restaurantes. Em seu rico acervo de discos, filmes, fotos, cartazes, objetos, além de livros de Brecht, cintilavam algumas preciosidades, como um disco com o depoimento de Brecht à Comissão de Assuntos Antiamericanos, um raro documento que lhe fora presenteado por Eric Bentley, o notável crítico inglês radicado em Nova York. Várias vezes ouvimos esse disco e ele me traduzia trechos significativos, nos quais o dramaturgo nitidamente se fazia de desentendido frente às perguntas dos senadores, um estratagema inteligente para se esquivar de questões incisivas, frente às quais o alemão tergiversava ou desconversava. Fernando se empolgava com essa demonstração de inteligência, um expediente que apenas aqueles que estão em grande perigo sabem cultivar.

No fundo da situação, eu percebia que aqueles exercícios de escuta tinham algo de aprendizado

pessoal para Fernando, uma vez que ele poderia ser preso a qualquer momento. Sobre Ruggero, ele deixou anotado:

O Ruggero (Jacobi) foi a pessoa que formou a minha cabeça em todos os sentidos. Foi um grande amigo, além de ser professor, e fez esse curso (de direção teatral) para mim e para o Armando para desenvolver internamente uma inquietação que nos levasse a nos transformar, realmente, em diretores. Foi quem me formou artisticamente, culturalmente, quem me formou inclusive politicamente. Ele me deu para ler pela primeira vez Marx, Engels, a Estética de Hegel, me deu Brecht pela primeira vez, me explicou o que era o teatro político, Piscator... Foi quem me formou e quem me pôs na cabeça uma coisa que acho essencial para a minha trajetória como diretor. É uma postura pessoal, não é uma regra, mas é a forma como eu vejo o teatro (GARCIA, 2002, p. 78).

A terceira encenação de Fernando ocorreu em 1968, no Oficina, no período em que Zé Celso estava ocupado com *Roda Viva*, no Rio de Janeiro. Fernando convocou Ítala Nandi para o papel central de *Poder Negro*, texto de LeRoi Jones ambientado em um vagão do metrô de Nova York. Lula é a prostituta loura que atrai Clay, um jovem negro e, após explorá-lo sob vários aspectos, acaba matando-o a facadas. A peça é uma aguerrida denúncia contra o racismo e Ítala foi conduzida por Fernando a um desempenho crivado de efeitos sadomasoquistas, uma perturbadora exploração daqueles limites entre o asco e a perversão. A trama pouco possui de brechtiana, mas Fernando a circunscreveu em um ambiente externo ao vagão que remetia, todo o tempo, às lutas inter-raciais que há décadas varriam os EUA, conseguindo assim uma justaposição de efeitos catárticos e distanciados.

Segundo ele, a falta de dinheiro impediu de contarem com projeção cinematográfica durante todo o tempo, como era sua intenção inicial. Mas efeitos de corte e *travelling* foram conseguidos na narrativa de encenação, através da iluminação e do palco giratório do Oficina.

Em 1969 o grupo passou por uma aguda cri-

se interna. O elenco restou dividido em dois blocos, os “representativos”, formado pelos atores mais antigos da companhia, e os “novos”, remanescentes do coro de *Roda Viva* aproveitados nas montagens de *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*. Em Belo Horizonte essa dicotomia chegou ao ápice, ao Ítala ser arremessada nua sobre a plateia por dois integrantes do coro, sofrendo vários ferimentos. Não apenas a temporada de *Na Selva das Cidades* foi suspensa como a luta interna levou o coletivo a uma divisão de trabalho. Já divorciada de Fernando, a atriz estava casada com André Faria, um cineasta que idealizara um filme a ser rodado em Florianópolis (*Prata Palomares*). Zé Celso acabou ficando com a direção de atores nessa produção e, desse modo, Fernando foi incumbido de produzir um novo espetáculo no teatro. Sua escolha foi uma parceria com Gianfrancesco Guarnieri, que abandonara o Arena, em torno de *Dom Juan*, texto de Molière.

O texto foi virtualmente desmontado por ambos, interessados em produzir uma ópera-rock sobre o tema, inteiramente modernizado em suas referências. Vivíamos o auge do movimento hippie e, no ano anterior, o Brasil conhecera a montagem de *Hair*, o primeiro nu coletivo em nossos palcos. Flávio Império foi chamado para conceber a ambientação e os figurinos. Na ocasião, Fernando escreveu um texto de justificativa para a encenação:

Decidi encenar *Dom Juan* quando escutei o último disco dos Rolling Stones [*O Banquete dos Mendigos*]. (...) *Dom Juan* me interessa como símbolo do protesto, do desafio apaixonado e vigoroso, da contestação, força poderosa da juventude do mundo inteiro. (...) O espetáculo do Oficina é o resultado de nossa opção feita diante do texto de Molière. Quase todas as cenas da peça permanecem, algumas reduzidas ao essencial, outras integrais. (...) Não me interessa montar um espetáculo cultural, no sentido vago e francês da palavra. Não me interessa a forma de Molière, mas seu espírito combativo, participante, denunciador. (...) O espetáculo depende diretamente do som do rock. Foi uma consequência direta da nossa compreensão do personagem em termos de hoje (PEIXOTO, 1997, p. 96).

A encenação transcorria em torno de uma enorme mesa em formato de cruz, supostamente o castelo do libertino, onde um coro frenético e agitado, debochado e seminu, se incumbia de materializar cada uma das figuras evocadas. Com o conjunto Os Brasões ao fundo, as estridentes guitarras elétricas pontuavam a celebração, anárquica, orgiástica, nada brechtiana. Para Fernando, o espetáculo foi um “necessário mergulho no caos”. Ou seja, sua resposta pessoal frente à crise enfrentada pelo Oficina, mas também a súmula de sua longa estada nos EUA no ano anterior, tomando contato com a contracultura e a potência dos grandes movimentos sociais que varriam o país. Sua crença na racionalidade e seus compromissos com a dialética social estavam fortemente abalados. Mas, talvez, ele não tivesse sobrevivido sem esse vômito e sem esse intenso confronto consigo mesmo.

Ao refletir sobre esse seu primeiro percurso enquanto diretor, Fernando registrou:

Em *Matar*, eu descobri, quase instintivamente, o embrião de um processo de trabalho, a necessidade de misturar o realismo e a teatralidade. Com *Pedro Mico* me confrontei diretamente com uma temática social, procurando transformá-la numa reflexão política. Com *Poder Negro* tentei uma ampliação mais nítida, utilizando com mais segurança a imagem cênica, abordando uma problemática mais vinculada ao terceiro mundo e suas lutas pela emancipação. *Dom Juan* foi um projeto rigoroso, (...) a oportunidade de exorcizar meus fantasmas pessoais, numa descompromissada pesquisa de linguagem cênica, foi um vômito, (...) marcado pelo carinho e pela saudade (...), em certo nível foi minha primeira direção em teatro (PEIXOTO, 1997, p. 108).

1971 foi um ano difícil para ele. Tanto do ponto de vista pessoal quanto político. Aproveitou para escrever, estudar, repensar sua vida e seus projetos. Dirigiu uma montagem escolar de *O Processo de Joana d’Arc* na EAD, retornando a Brecht, em 1972, mesmo ano em que, com os remanescentes do Núcleo Arena, monta *A Semana – Esses Intrépidos Rapazes e Sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna*,

texto de Carlos Queiróz Telles organizado como uma grande criação coletiva, na qual o magnífico cenógrafo Hélio Eichbauer colaborou com intensa criatividade. A ocasião era apropriada: a comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna serviu para fazer uma reavaliação do tropicalismo e o espetáculo fazia um contraponto, aqui e ali, à montagem de *O Rei da Vela*, da qual ele e Hélio eram renascentes.

Quase simultaneamente, no grande palco do Theatro São Pedro, ele monta outro texto de Queiróz: *Frei Caneca*. Othon Bastos defendia o papel central e revelou-se o grande ator brechtiano que é, mediando com desenvoltura entre a aproximação carismática do mito que é a personagem, e um apelo ao *gestus* social introduzido em passagens chave, fazendo oscilar a percepção do público entre as razões teológicas e de fé e as políticas e revolucionárias que moviam sua criatura. O espetáculo era muito bom, mas o público não compareceu e a produção saiu rapidamente de cartaz.

Como seu aluno, nesse momento, tivemos acaloradas discussões a respeito do tropicalismo; uma vez que ele recusava a postura antropofágica de Oswald em benefício da atitude integradora de Mário de Andrade, motivada, obviamente, pela fidelidade de ambos ao Partido Comunista. Fernando falava cada vez mais em **nacional-popular**, e eu não entendia exatamente o que ele queria dizer com aquilo. Eu estava intoxicado com tanto Brecht e ansiava, confesso, tomar outros ares naquele momento. Mas no final do semestre Fernando me fez uma proposta irrecusável: ser seu assistente de direção em sua próxima encenação, uma montagem de *Frank V*, texto de Dürrenmatt que seria produzido por Maurício e Beatriz Segall, naquele momento à frente do Theatro São Pedro. Aquela seria, pensamos então, a melhor maneira de eu vivenciar uma direção teatral e completar minha formação acadêmica participando de um trabalho prático. Os primeiros contatos e as primeiras leituras se iniciaram ainda em dezembro de 1972 e a produção deveria estar pronta até o final de março do ano seguinte. Gianni Ratto foi o cenógrafo e figurinista, Paulo Herculano o diretor musical

e no elenco apenas quatro ou cinco nomes estavam escolhidos. Fernando e Maurício decidiram abrir um teste para encontrar os atores faltantes e, para espanto de todos nós, Renato Borghi se apresentou para preencher uma ficha. Ele acabara de sair do Oficina e tinha sido pai recentemente, de modo que não apenas ele como também sua mulher Ester Góes foram imediatamente contratados.

Frank V pode ser tomado como uma contrapartida do autor suíço em relação à *Ópera dos Três Vinténs*. Se, na segunda, o mundo é percebido pela ótica dos excluídos, na primeira é a fina casta de banqueiros que centraliza a ação: uma família apodrecida, carcomida pelos vícios e toda sorte de trapaças que sustentaram, por três gerações, uma mesma elite no poder. No ensaio *Problemas do teatro*, Dürrenmatt fez uma espécie de elogio fúnebre da tragédia, argumentando que apenas o riso se sustenta em nosso tempo: um riso irônico, debochado e anárquico. Segundo ele, os poderosos só temem o sarcasmo e o grotesco. Estão aqui esboçadas as linhas mestras que impulsionaram a encenação de Fernando: fazer com que um texto não-brechtiano adquirisse todos os valores defendidos pelo mestre da dramaturgia não-aristotélica. (DÜRRENMATT, 2007).

Maurício e Beatriz Segall ofereceram todas as condições para que a produção se completasse com luxo e qualidade artística: músicos em cena, tecidos de alta qualidade, smokings e fraques impecáveis para os homens e vestidos de fino corte para as mulheres. Segundo Fernando, tais itens materializavam, de um ponto de vista histórico, as relações de classe das criaturas cênicas; ou seja, ele agia como se estivesse na pele de Planchon dirigindo molierescas figuras aristocráticas. “Brecht não faria de outro modo”, me dizia baixinho. E cuidava, aqui e ali, para que as interpretações adquirissem um almejado tom shakespeariano, solene. Esse aspecto também provinha de Brecht, quando vestiu a corja de mafiosos de *Arturo Ui* com mantos antes utilizados em *Coriolano*.

No elegante Theatro São Pedro a elite pau-

listana viu-se refletida no palco. Vivíamos o ápice do que foi chamado “milagre econômico”, e toda a sociedade pertencente à FIESP não teve a menor dificuldade em perceber que era dela que a peça tratava. Na fábula, a crise de uma família de banqueiros mafiosos percebia, pouco a pouco, seus esforços ruírem e a bancarrota sobrevir. Até que o filho, retornando do exterior, traz a solução no bolso do colete: a estatização. E assim, agora associada ao Estado, a família salva não só a pele como, mais importante, a alta soma guardada no cofre. O lado satírico dessa situação não deixava de gerar risos nervosos na plateia, mais acostumada às comédias musicais inconsequentes. Eu e Fernando, atrás de uma cortina, olhávamos ora a cena ora o público, conferindo um por um os efeitos das sarcásticas tiradas de Dürrenmatt. Ao final, diante das reações, ele me olhou e disse: “missão cumprida, Brecht deve estar acendendo mais um charuto”.

Não precisamos de heróis

Em seu livro *Brecht, vida e obra*, o meu professor se aventurara bem além de uma simples narrativa biográfica, oferecendo ao leitor diversos ângulos analíticos polêmicos quer da teoria, quer das práticas de encenação desenvolvidas por Brecht. Para os brasileiros, significou um novo enfoque e a apresentação de várias “novidades” para o tempo; aliás, “um tempo de guerra”, quando os vietcongs, no extremo da Ásia, venciam o poderoso exército norte-americano e os estudantes brasileiros promoviam passeatas gigantescas e tomavam universidades. A luta política e ideológica estava na ordem do dia e Fernando desenvolvia seu trabalho artístico e intelectual em atuações múltiplas e complementares.

Após seu afastamento do Oficina e uma breve passagem como ator pelo Teatro de Arena, após a produção de *Frank V*, sua carreira como encenador deslanchou, à frente de vários sucessos de público. Ainda nos anos 70 ele montou *Calabar* (1974), *Um Grito Parado no Ar* (1975), *Ponto de Partida* (1976), *Mortos Sem Sepultura e Coiteiros* (1977), *Murro em Ponta de Faca* (1978, em Estocolmo). Tal fase de

sua criação artística foi assim destacada:

Todo o meu trabalho foi por uma ação política, popular e cultural. Sobretudo nessa época. Era uma forma de dar o recado, um jeito revolucionário, uma preocupação com a realidade na qual estávamos inseridos. Sempre tive essa formação paralela com o teatro. Uma preocupação com a situação política do País, desde jovem, quando morava ainda em Porto Alegre. Era uma necessidade de fazer um teatro com um significado político, de misturar a arte com a questão social e política do País. Fazer com que o espetáculo fosse um processo de reflexão sobre a realidade daquele momento (BALBI, 2009, p. 112).

Sua primeira direção de um show musical ocorrera ainda em 1968, em Porto Alegre, tendo como estrela Nara Leão e denominado *O Canto Livre de Nara*. Muitos outros se seguiriam, alguns com grande elenco de artistas, solidários com causas sociais, como aquele apresentado no Rio Centro e promovido pelo Centro Brasileiro de Ação Democrática, em abril de 1981, no qual duas bombas explodiram no estacionamento, levadas por dois agentes da ditadura infiltrados.

Em 1987, em Cuba, fundou, juntamente com inúmeros grandes nomes do teatro sul-americano, a Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe (Eitalc), um centro pedagógico itinerante, destinado a promover encontros de grupos e artistas comandando *workshops*, com a finalidade de integrar e aprofundar o conhecimento das diversas técnicas cênicas aqui praticadas. Seus vínculos pedagógicos nunca se romperam, como se percebe, mesmo em seus últimos anos de vida, quando, contratado como assessor especial pela FUNARTE, passou a visitar quase a totalidade dos festivais de teatro do país, levando suas palestras e convivência artística entre os mais jovens. Fernando Peixoto faleceu em 15 de janeiro de 2012.

Referências

BALBI, Marília. *Em cena aberta*. São Paulo. Imprensa Oficial: 2009.

DÜRRENMATT, Friedrich. *O Sósia. Problemas do Teatro*. São Paulo. Edusp: 2007.

GARCIA, Silvana. *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo. SENAC: 2002.

PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro Fora do Eixo*. São Paulo. Hucitec: 1997.

Recebido: 05/04/2022

Aceito: 05/05/2022

Aprovado para publicação: 13/05/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.