

# CELSONUNES E A ENCENAÇÃO D'A VIAGEM: UM CLÁSSICO NÃO-TEATRAL NO BRASIL DOS ANOS DE CHUMBO

*Gerson Praxedes Silva\**

## **Resumo**

O artigo investiga aspectos da montagem do espetáculo *A Viagem*, encenado por Celso Nunes e adaptado por Carlos Queiroz Telles sobre a obra *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. A produção foi de Ruth Escobar, estreada em São Paulo no ano de 1972. Naquele contexto histórico brasileiro, marcado por forte repressão militar, a montagem orientou-se pela ideia de um espetáculo aberto à participação criativa de toda a equipe, apontando para novas possibilidades dramáticas – hoje largamente utilizadas e expandidas – e para as complicitades coletivas quando ajuntadas pelas poéticas teatrais.

**Palavras-chave:** Encenação Teatral. Dramaturgias Contemporâneas. Teatro Brasileiro.

## **Abstract**

This article analyses some aspects of Celso Nunes' staging and Carlos Queiroz Telles' adaptation in the play *A Viagem* on Luís de Camões' book *Os Lusíadas*. This play was produced by Ruth Escobar and premiered in São Paulo in 1972. In that Brazilian historical period, marked by strong military repression, the mentioned staging was guided by the idea of a theater performance open to the entire creative assembly, pointing to new dramatic possibilities – nowadays widely used and expanded – and to collective collaboration when gathered by the theatrical poetics.

**Key-words:** play staging; contemporary play-writing; Brazilian Theater.

---

\* Encenador, Ator e Professor. Mestre em Artes pela UNICAMP e Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC. E-mail: gersonpraxa@ig.com.br

Quatro séculos após ser publicado pela primeira vez em Portugal, o poema *Os Lusíadas*, épico maior de Luís de Camões, abandonou as páginas e as letras para assumir feições teatrais e sonoras, através de uma adaptação produzida por artistas brasileiros, sob o comando da produtora de origem portuguesa Ruth Escobar. Em 1972, em comemoração aos 400 anos do poema, o espetáculo *A Viagem* reuniu em São Paulo o encenador Celso Nunes, o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, o cenógrafo e figurinista Hélio Eichbauer, a coreógrafa Marilena Ansaldi, o músico Paulo Herculano e os assistentes de direção ZéCarlos de Andrade e Francisco Medeiros. Esse núcleo artístico, logo ampliado com a incorporação de um numeroso elenco de atores, atrizes e músicos, foi responsável pela concretização da montagem.

O contexto histórico vigente era francamente refratário a qualquer tipo de criação mais ousada, pois desde a ascensão militar ao poder, em 1964, o regime havia endurecido e desencadeado uma dura repressão à luta armada, iniciada em 1967. Através do Ato Institucional n. 5, lançado em dezembro de 1968, o país havia sido colocado em estado de sítio e a repressão visava eliminar qualquer foco de resistência ao poder instituído. Os censores de plantão passaram a atuar sobre todos os meios de comunicação. Esse contexto vai influenciar as ações culturais brasileiras e as produções passam a sentir esses efeitos deletérios próprios à conjuntura. A Censura ao rádio, à televisão e às diversões públicas tornou-se sistemática e o teatro, particularmente, sofreu uma dura repressão com perseguições e prisões de artistas. (MOSTAÇO, 1982; GONÇALVES e HOLLANDA, 1982).

A empresária Ruth Escobar tinha diversas razões para querer encenar aquele épico, e a ocasião se mostrava propícia, uma vez que no dia 7 de Setembro daquele ano se estaria comemorando os 150 anos da Independência do Brasil e, entre as várias festividades programadas pelos militares estava a vinda de muitos convidados estrangeiros, entre os quais o Primeiro Ministro de Portugal, Marcelo Caetano. Esse era o quadro geral onde a encenação foi produzida.

Numa longa entrevista a mim concedida sobre a encenação, Celso Nunes recorda aspectos de época, particularidades e pormenores de grande interesse em torno daquele evento. Ele recorda, por exemplo, que aquela não havia sido sua primeira relação profissional com a produtora. A primeira experiência com Ruth tinha se dado seis anos antes, em 1966, e que terminara em tiros de revólver. Nunes, naquele momento, era assistente de Antunes Filho para uma montagem de *Júlio César*, de Shakespeare, com tradução de Carlos Lacerda. A montagem de Antunes não fez sucesso, recebeu muitas críticas e o encenador desconhece também as relações de Antunes com Ruth do ponto de vista financeiro-empresarial no processo. Carlos Lacerda ajudava ou bancava o trabalho, pois havia interesse político e cultural pela tradução do texto, e Lacerda era governador do Rio de Janeiro:

O Antunes, que havia dirigido a peça e dado com os burros n'água, afinou, se escondeu no Guarujá e deixou no ar que era o assistente de direção que iria fazer a seleção de elenco e preparar o espetáculo no Rio de Janeiro. "Assistente de direção" eram dois, eu era um deles. Aí a Ruth ficou marcando n encontros entre eu e ela, que se dariam na casa da mulher do Antunes, a Maria Bonomi, mas ela não vinha aos encontros. Eu ia, passava a tarde esperando a Ruth e ela não aparecia, com o agravante que eu estava entrando para o teatro e isso implicava em faltar uma tarde inteira no meu trabalho, eu trabalhava numa empresa. Ela marcou, eu faltei ao serviço duas vezes e ela não apareceu. Marcou a terceira vez e aí quem não foi fui eu, entendeu? Bom, resolveram que o assistente de direção era o bode ex-

piatório. (NUNES, 2011).

Na sequência e para a resolução do caso, é marcada uma reunião no Teatro Ruth Escobar, com as presenças de Ruth Escobar, Vladimir Cardoso, Antunes Filho, Celso Nunes, Juca de Oliveira – que estava no elenco e o representava nesse encontro – e outros da equipe. Juca procurou mediar, segundo Nunes, na tentativa de convencer Antunes a ir ao Rio e dirigir o espetáculo:

Aí o marido da Ruth, o Vladimir Cardoso – que depois montou toda a cenografia d'O balcão – ficou desgostoso, muito nervoso, pegou o revólver e queria dar tiros no Antunes, no Juca, em mim, que éramos a equipe. Saiu todo mundo correndo e ali então foi que o Antunes decidiu que não ia fazer a peça no Rio de Janeiro, mas depois de ter sido assustado. Com isso, é evidente, eu não recebi, trabalhei de graça, nunca me pagaram. Fui embora para Paris, fazer minha bolsa de estudos na França, fiquei quatro anos fora. (NUNES, 2011).

Ao voltar ao Brasil, Celso Nunes dirigiu encenações premiadas, ganhou o prêmio Molière por *O Interrogatório* e já havia trabalhado com grandes atrizes e atores como Fernanda Montenegro e Paulo Autran. Desse modo, entre o final de 1971 e início de 1972, quando procurado novamente por Ruth Escobar para fazer *Os Lusíadas* em uma megaprodução, o encenador lembra que ela o procurou como se nada houvesse acontecido e a experiência do Júlio César nunca foi comentada:

Pode ser que em 1972 ela nem lembrasse mais que eu era a mesma pessoa que estava na reunião com ela, entendeu? Pode ser. Então a minha primeira questão quando ela me chamou para montar *Os Lusíadas* foi: será que agora ela vai me pagar? Quer dizer então que minha primeira preocupação com *Os Lusíadas* era muito menos de ordem artística e muito mais de fundo infraestrutural, porque em 1972 meu filho estava com meses de idade e eu precisava de tudo, estava chegando de bolsa de estudos por quatro anos e de novo não recebi. E tenho os cheques até hoje. Porque a Ruth colocava Ruth Escobar no cheque, mas no banco ela era registrada Maria Ruth dos Santos Escobar. Aí chegava no banco e a assinatura não conferia. (NUNES, 2011).

Em relação à poética do espetáculo, o encenador recorda situações importantes, como ter conhecido a Grécia e Portugal, experiências que se tornaram proveitosas para a montagem posterior. Sobre as memórias, o imaginário de um encenador e seus cruzamentos na concepção da montagem, pontua:

Quando eu fui à Grécia que vim a entender direitinho o que era essa questão do Humanismo, a estatuária onde o homem é o centro das coisas e onde o homem é a imagem do homem, diferentemente, por exemplo, da arte egípcia, da arte bizantina, onde a figura humana não entra com as suas características anatômicas e também porque na Grécia eles caprichavam na figura. Realmente essa é uma cultura onde o homem era o centro da inquietação do próprio homem. Isso antes da Era Cristã. Depois, quando eu reencontro o Camões, vinte séculos depois da Grécia... Quer dizer, Camões aqui, bem perto de nós hoje em dia comparado com Ésquilo, com Sófocles, dois mil anos, onde acontece o cristianismo no meio. Porque tudo o que o cristianismo e a Igreja foram sufocando ao longo de milênio e meio, aparece n'Os Lusíadas de novo, o homem como centro da atenção. Quando você está a dois mil e quinhentos anos depois pisando na mesma areia que Ulisses teria pisado e imaginando a saída das caravelas, você aterrissa uma experiência que era de ordem intelectual, eu senti que estava ali no momento da Odisseia, quando essa gente saía numa aventura por um mar que na linha do horizonte acabava e podia cair todo mundo num precipício. (NUNES, 2011).

Esses três momentos: os navegadores gregos pré-cristianismo, os navegadores portugueses do cristianismo – no período histórico compreendido entre a Idade Média e o Renascimento – e os navegadores portugueses da década de 1960 que estavam embarcando para uma guerra na África a mando de Salazar e não pela crença de um abismo no horizonte criaram o “DNA imaginário”, no dizer de Nunes: “O homem já tinha posto um pé na Lua e, no entanto, um homem entrar no barco e sair para o desconhecido provoca o mesmo desconforto em quem fica na terra, esse mito que é a terra e o mar, esse limite, o sólido e a aventura completa.” (NUNES, 2011).

Sobre a evolução da dramaturgia no Brasil até os anos de 1970, ele alude a um período de tempo de aproximadamente cinquenta ou sessenta anos atrás. Naquele momento, os autores gostavam de escrever para o teatro e se falava de ópera como uma coisa do passado, porque já não era mais o foco de atenção de escritores e de compositores. Quando se tratava de óperas, mais frequentemente se montavam óperas do passado, que faziam alusões a temas caros ao período da montagem, embora possam existir óperas atuais, com assuntos pertinentes ao tempo presente. Essa característica, hoje em dia, também se encontra no teatro, dados os poucos que se dedicam a escrever para o palco no Brasil. Dessa maneira, para o encenador, textos que já foram muito encenados são procurados para novas propostas de encenação e, por outro lado, espetáculos feitos a partir de literatura de ótima qualidade, mas não escritos originalmente para a cena, têm destaque no atual cenário brasileiro.

O primeiro tratamento dramatúrgico dos versos camonianos por Carlos Queiroz Telles deu-se em duas etapas, a primeira introduzindo uma nova ordem na sequência dos episódios e fazendo uma redução textual e a segunda já com parte da equipe de produção atuando. Entre ambas existem acentuadas diferenças e alterações, uma vez que a segunda versão enxugou perto de metade de páginas em relação à primeira. A primeira, com 107 páginas, estabelece o resultado concluído da adaptação da poesia original, porém de caráter transitório conforme o próprio autor assinala, por ainda não possuir definições quanto ao espaço cenográfico nem a proposta estética ou linha de trabalho da futura montagem. A segunda versão é o texto assinado por Telles e trabalhado coletivamente na encenação. Cinco ciclos estabelecem as divisões do texto levado à cena: 1. Da Proposição à Partida das Naus; 2. De Lisboa a Melinde; 3. Estada

em Melinde; 4. De Melinde até a Partida da Índia; e 5. Ilha dos Amores e Máquina do Mundo. Dentro dos ciclos há subdivisões de cenas distribuídas em cada um deles, decompondo o texto e tecendo uma teia de movimentos internos à ação. Além de apresentar-se com 58 páginas, o texto é acompanhado de rubricas que trazem informações e sugestões sobre o posicionamento dos atores, o que deixa transparecer sua proximidade em relação aos contornos que a encenação já delineava, pelo andamento dos ensaios, no espaço cênico proposto.

Para Nunes, muito do que estava no texto da primeira versão poderia tornar-se encenação. Dessa maneira, se a cena já estava acontecendo, o texto soaria redundante. Não era necessário narrar algo que a imagem cênica já estava comunicando. Adaptar poesia para o palco era um modo nada usual até então. A década que surgia, após grandes acontecimentos teatrais pelo mundo nos anos 1960, os quais questionaram e alteraram práticas artísticas e estéticas – no Brasil aportando um pouco mais tarde –, trazia um cenário de produções teatrais nacionais que primavam por espetáculos com elencos reduzidos, para a sua viabilidade. Havia, no período, ainda a expectativa de se saber das novas criações dramáticas e seus autores eram cultuados.

Conforme o teatro foi perdendo espaço dentro da cultura brasileira, segundo o encenador, se chega ao panorama atual, no qual esporadicamente surge um autor, aparece um dramaturgo que desperta algum interesse novamente, mas que já não chega a gerar grandes expectativas sobre o tema sobre o qual vai se debruçar. No contexto do espetáculo, e com uma dramaturgia bastante voltada para o realismo, realizar uma montagem com base em um texto poético clássico e não escrito para ir à cena era peculiar e parte das experiências iniciais a inaugurar processos de criação cênica a partir de textos poéticos:

Quando começamos a falar d'A Viagem para estrear em setembro de 1972, a gente tinha um pouco esse desafio, que hoje em dia é quase comum, mas que visto no contexto da época era um grande desafio. Uma ditadura instalada e nesse momento você voltar a atenção para Os Lusíadas era uma coisa que soava quase como maluquice. Não era uma prática adaptar um clássico da literatura, ainda mais portuguesa, para o teatro. A ditadura não deixava existir grupos. Quando aparece a ideia d'Os Lusíadas isso bate um pouco no valor do teatro italiano que era Orlando Furioso, do Ariosto. Quer dizer, Orlando inaugurava para o mundo, naquela década de 1960, esse espetáculo épico de novo no palco. Nesse contexto, pegar Os Lusíadas e querer fazer disso um espetáculo no Terceiro Mundo sobre o Terceiro Mundo, falando da colonização do Primeiro Mundo sobre o Terceiro, isso era uma grande temeridade em termos dramáticos, uma obra de porte imenso e que não foi pensada para o palco. E tem o fato de nós termos sido, digamos, os primeiros a colocar em cena um clássico épico da literatura e da língua portuguesa. (NUNES, 2011).

O espetáculo Orlando Furioso, de Luca Ronconi em 1969, e a criação coletiva do Théâtre du Soleil, 1789, com direção de Ariane Mnouchkine, em 1971, foram acontecimentos marcantes que conciliaram e concretizaram quase que simultaneamente uma dupla aspiração de encenadores ávidos por renovações: “uma arquitetura teatral completamente liberta da tradição do espetáculo à italiana, mas também capaz de acolher um público tão amplo quanto possível”

(ROUBINE, 1998, p. 85), já que os espetáculos de Grotowski realizavam as aspirações de Artaud e de Brecht, ao conseguirem libertar-se da arquitetura do teatro à italiana, porém em prejuízo da popularização do espetáculo, no caso, proposital pelo encenador polonês. Segundo Pavis, “a morte anunciada do autor coincide com o fim do progresso econômico e da teoria. [...] A encenação é, portanto, concebida seja como prática significativa, obra aberta, seja como ‘escritura cênica’ (Planchon) provida de um metatexto.” (PAVIS, 2010, p. 20). Para Nunes, o contato com o épico

era de uma fantasia inacreditável para nós todos. A descoberta do caminho para as Índias, de como vão aparecendo as populações... Gente que trabalhava com música experimental, junto com o Paulo Herculano que induzia, digamos, as buscas. O Paulo compunha e eles iam à luta. Outro detalhe é que na nossa encenação – e isso talvez estivesse menos na adaptação e mais na encenação mesmo, num trabalho entre o Hélio e eu – a gente procurou fazer totalmente tridimensional, quer dizer, envolver o público de todos os meios. O público era envolvido até pelas costas e descia gente do teto e vinha gente do porão. (NUNES, 2011).

O espetáculo funcionou como um grande laboratório de criação, em todas as áreas. Tudo estava dentro da “liberdade que a adaptação de um poema épico nos dava”, segundo Nunes, muito diferente de um texto de teatro com os apontamentos e marcações sugeridos nas rubricas. Não havia nenhum tipo de cerceamento, a não ser “conseguir dizer o texto com clareza, para o público entender o que estava sendo dito. Também não fizemos uma adaptação do texto no sentido de facilitar o português arcaico. Manteve-se o Camões, mas Camões desapareceu na fala de cada ator” (NUNES, 2011). Essa maneira de trabalhar com textos não dramáticos foi ocorrendo a partir de experimentações que se tentavam no Brasil, as quais não eram usuais, e por aquela geração de artistas. Em entrevista concedida, ZéCarlos de Andrade detalha algumas dessas dinâmicas e relações criadas em torno do trabalho coletivo. Os ensaios seguiam um grande organograma, no qual transparecem aspectos das linhas concebidas dentro das criações coletivas. Determinados setores do elenco trabalhavam com o diretor, outros com os assistentes de direção, outros ainda com a coreógrafa. O grupo dos músicos e criadores trabalhava também em outro espaço. As criações musicais de Paulo Herculano contaram com instrumentos especialmente criados para o espetáculo pela sua equipe, um grupo experimental com instrumentos insólitos: bambus, cabaças, cascas de coco, um cocho – onde se coloca a ração animal em sítios – trabalhado e transformado em uma espécie de cítara. As divisões dos elencos por etnias, como se fossem partituras de um todo, ficaram estabelecidas em três: Nunes trabalhava com os deuses e os outros personagens mais significativos na trama; Andrade com os portugueses; e Medeiros com os africanos e indianos. As salas, assim, com os coletivos trabalhando isoladamente, ocupavam as dependências todas do teatro, com encontros regulares diários dos coordenadores dos núcleos, o dramaturgo e o cenógrafo com o diretor, que juntava os fragmentos e aos poucos o todo do espetáculo se compunha.

Discutíamos entre nós o que tinha sido o trabalho daquele dia e nos preparávamos para o dia seguinte. Isso foi feito religiosamente. Você vê que existe aí uma metodologia pedagógica de trabalho. Todos nós participamos ativamente de todo o processo criativo. Isso que hoje é chamado de direção colaborativa nós já estávamos fazendo naquela época. (ANDRADE, 2012).

Sobre as relações com o dramaturgo, o diretor deixa evidente ser o trabalho coletivo e cúmplice o combustível da poética teatral. Nesse caso, explica que conheceu Telles bem antes desse momento artístico, em 1970, quando o escritor havia sido o tradutor d' *O Interrogatório*, de Peter Weiss, juntamente com Teresa Linhares, sua mulher, para a direção de Nunes. Para o espetáculo *Os Lusíadas*, Nunes considera preponderante a viagem do homem à Lua, que deu início às viagens espaciais em 1968:

Era uma coisa que dava a letra, o toque da década para a gente. A Lua tinha perdido seu status de inspirador poético. Portanto, quando a gente começou a fazer *Os Lusíadas*, para nós era muito bom fazer esse paralelismo entre a aventura das Grandes Navegações e a aventura das primeiras viagens tripuladas espaciais. A gente acreditava que os navegadores portugueses e espanhóis, ao se lançarem no mar, com aquelas embarcações toscas de madeira, sem tecnologia, com panos para serem levados pelo vento, sem motor, sem gasolina, sem diesel, sem nada, estavam se atirando num mundo de aventuras. Quem sabe até mais fantasioso do que o mundo de aventuras que espera um cosmonauta, já na era da mídia, da TV, da luz elétrica, do cinema, de tudo que a gente sabe que os anos de 1960 se valeram para fazer todo tipo de revolução que fizeram. Nesse momento vimos a atualidade da viagem do Vasco da Gama, do ponto de vista poético e do ponto de vista aventureiro. (NUNES, 2011).

Esse acordo de mexer no texto conjuntamente, já no momento de fazer a nova produção d' *A Viagem*, portanto, vinha de outras experiências vividas e comemoradas. O cartaz da peça, por exemplo, foi confeccionado no escritório em que Telles trabalhava e era sócio. Sua visão do fazer teatral era "bem pouco purista" e ele queria fazer as coisas darem certo, não trabalhava a arte pela arte, e isso os aproximava e os capacitava a trocar experiências bem sucedidas, conforme o diretor. Ele considera o dramaturgo com uma visão bastante objetiva, pragmática e eficiente sobre o teatro. Se Telles precisasse mexer no texto, alterava. Não no sentido da mutilação, mas no sentido de fazer um teatro que tivesse eficiência junto à plateia, e isso acontecia, segundo Nunes, por ele ser, além de poeta, tradutor, escritor e publicitário: "A gente tinha um background legal teatralmente falando." (NUNES, 2011).

O espaço físico inteiramente aberto do teatro Ruth Escobar também favoreceu os novos ares propostos pelo espetáculo. Um ano e meio antes, para a montagem d' *O Balcão*, de Jean Genet, com direção de Victor García, foi necessário demolir toda a estrutura interna do imóvel, do qual restaram literalmente, apenas as paredes exteriores, conformando um grande espaço vazio. Para Nunes e Telles, o cenógrafo e figurinista Hélio Eichbauer era a pessoa ideal para

fazer aquele trabalho naquele espaço cênico vazio, fundamental naquela proposta, uma vez que ele era profundo conhecedor da arquitetura teatral, havia estagiado e estudado com Joseph Svoboda na Tchecoslováquia e, desde seu retorno ao Brasil, assinado uma das mais inquietantes montagens dos anos de 1960: a produção de *O Rei da Vela*, pelo grupo Oficina. A escolha, portanto, se pautava

pela sensibilidade, pelo talento criador que ele tem, e muito também porque é uma pessoa extremamente informada, ele tem muita cultura, ele sabe muita coisa. A gente precisava ali de alguém que interpretasse tudo, os universos todos que vinham nos inspirando, Grécia, a Lua no final dos anos 1960, Camões. (NUNES, 2011).

Sobre os artistas convidados para fazer parte da “tripulação”, cada vez mais ampliada para o processo de trabalho, transparece a força do coletivo de esforços. Nunes reitera que a soma interpretativa de tudo o que acontecia estava muito apoiada na equipe que acabou sendo criada e que trazia pessoas com nomes expoentes nas suas respectivas áreas, como Marilena Ansaldi, Paulo Herculano na música, e o Hélio na cenografia: “Com isso tudo, dali para a gente começar a imaginar o espetáculo que faria foi uma questão mais de tempo, de deixar amadurecer o processo.” (NUNES, 2011).

Nunes via como uma coincidência que se mostrou favorável à montagem o fato de ter estado em Portugal em 1968. O Porto da cidade de Lisboa, o Museu das Janelas Verdes, as escadarias e as senhoras portuguesas que usavam vestidos, saias compridas e lenços na cabeça, o que as aproximava das carpideiras gregas presentes em velórios e que choravam as almas defuntas. Essas imagens voltavam no espetáculo. O movimento do público em direção ao porão era acompanhado das cantorias, que se misturavam aos gritos e lamentos das mulheres que se despediam de seus maridos e de seus filhos. Elas solicitavam atenção pelas feridas que se abrem nessa ruptura indesejada, gritando ao público que passava pela escadaria.

No porão, onde ocorria a cena da Dedicatória, quatro escravos giram um praticável enquanto dizem o texto dedicado ao rei. Ficam expostas as hierarquias se instaurando no Novo Mundo. Colonizadores e colonizados simultaneamente apresentados em uma plataforma giratória, algo como antigos moinhos de engenho circulares. Na parte inferior, a mão-de-obra escrava indica a configuração do que acabaram sendo os futuros empreendimentos inaugurados pelas navegações portuguesas. Negros movimentam a plataforma superior com grande esforço de trabalho.

A gente consegue, aqui, fazer um espetáculo que trazia uma leitura crítica dessas conquistas. Quer dizer, nosso espetáculo tinha como objetivo mostrar dois lados do mesmo fato. A conquista louvável, maravilhosa, porque é o espírito humano que se lança na aventura rumo ao desconhecido e, do outro lado da moeda, mostrar que o homem é uma espécie que não deu muito certo porque no convívio com outras raças tem sempre o desejo de domínio, de controle da situação. Assim, os feitos dos grandes navegadores não escaparam da regra de uma dominação, de uma colonização, de uma exploração mesmo, econômica, do que esses povos tinham, ou do pouco



que tinham, como era o caso do povo brasileiro. Isso para nós era ponto de reflexão. (NUNES, 2011).

Uma das cenas mais impactantes da encenação era a parte final do poema, quando Vasco da Gama aborda o tema das grandes navegações. Para solucioná-la foi idealizado um grande globo de ferro onde o ator ficava suspenso, cuja visualidade guardava grande similaridade com o Homem Vitruviano, criado por Leonardo Da Vinci. Uma evocação, também, das viagens interplanetárias e uma reavaliação de toda a trajetória do homem no tempo. Nunes estabelece relações com esse momento do espetáculo:

Viver na Terra, afinal de contas, não é ruim, desde que a gente se dedique a praticar o que for necessário para transformar o planeta num celeiro de inteligência, de sensibilidade. Nós tivemos já a capacidade de sair, ir lá em cima, olhar para onde estamos, entender mais o nosso fenômeno. Tem que trabalhar para melhorar, para a gente poder multiplicar, digamos assim, a nossa experiência humana, trabalhar para o bem, não com a guerra que destrói, nisso encontra muito o final d'A Viagem, onde aquela figura, dentro de um globo, é alçada um pouco como um cosmonauta da Terra, ele está dentro dos círculos todos, como aparece na figura do Da Vinci. Ele entrava como uma retórica de esperança.

A crítica de Ilka Zanotto testemunhou e captou as formas cênicas em que foram transformados os imaginários artísticos. Ao enfatizar o aspecto bastante atual da encenação, mostra uma visão moderna e pacifista que contrasta e desmistifica as glórias ufanas das batalhas. Ela pontua a volta das origens míticas da própria raça humana pelas invocações dos temas da mitologia que deságuam no comportamento humano semelhante e comum a todas as civilizações e as lentas evoluções que levam "os homens à dessacralização do seu próprio universo" no espetáculo: "Presente na reformulação do texto e patente no espetáculo, a dualidade da visão de Camões, que ora tem uma concepção heraclitiana da "guerra como mãe de todas as coisas" ora a descreve com as tintas lúgubres de uma autenticidade vivenciada." (ZANOTTO, 1972, p. 12).

O poema transcende a questão conquistador/conquistado, dadas as muitas alusões ao amor e ao esoterismo, no sentido de que o esoterismo não tem pátria? Segundo o encenador, sim. Transcende, e ele se pauta hoje nessa certeza de que transcende pelo estado em que o público saía do espetáculo. O público saía prazerosamente, o que o faz acreditar que isso tem certa transcendência. E perguntado sobre de que maneira cruza o ofício do teatro com a tal missão, Nunes conclui:

No caso d'A Viagem, fazer um grande espetáculo era a missão. Agora, o que vem no bojo dessa missão, os contratempos todos... Para fazer a missão, as águas em torno são turvas. Não é um caminho de luz, não. Hoje, visto com a passagem do tempo, você olha e diz: bacana, a missão foi cumprida. Nós fizemos A Viagem, a imprensa falou muito bem, o público amou, e aquilo existiu, em São Paulo, naquele determinado momento. Mas porque

uma coisa assim, que tem um aspecto utópico bem nítido, tem que passar por tanto obstáculo, por tanta agrura, entende? E o fator humano não é o preponderante, isso é que é incrível, porque os corações não ficaram magoados, essas pessoas se encontram hoje com amizade, todas elas. Parece que o ser humano tem uma capacidade de transcendência desse tipo de problema, ou pelo menos a galera do teatro tem, de passar por cima dessas coisas e porque acha que fazer teatro é mais importante. Nesse caso a missão, a vocação, essa coisa que a Fernanda Montenegro vive falando: você tem que officiar, essa não é uma profissão, é um ofício. Era o que eu tinha na porta da Unicamp: "Faça da sua vida um inferno, faça teatro". Aquela tabuleta foi inspirada no Dante da Divina Comédia, porque ele escrevia lá: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*, ou "abandone qualquer esperança, você que vai entrar". Isso estava na entrada do barracão onde foi criado o Departamento de Cênicas da Unicamp. (NUNES, 2011).

A encenação realçou os ideais do Renascimento, em montagem caracterizada pela ousadia das relações diferenciadas entre atores e espectadores, do espaço e da cenografia, as quais privilegiaram subir literalmente da treva/porão para a luz/andar de cima, com ironias contundentes aos discursos dos poderes da Corte e do Clero. O conjunto do espetáculo se insere também nas propostas contraculturais, dentro de uma prática estética que privilegia a sensorialidade e a sensualidade na cena e se configura contrária aos desmandos autoritários e seus dedos em riste. Os recursos dramáticos contaram com a música e o coro dos jograis para o andamento da narrativa. O figurino, a iluminação, as músicas e as coreografias eram corroborações que simbolizavam sentidos de libertação individual e social, pelas vias do corpo e da mente. O espetáculo e seu coletivo atuante de individualidades deixou um lastro maior que a antítese da morte, do poder e da repressão política no Brasil daquele tempo.

A exploração de expedientes épicos da dramaturgia e da encenação mostra um Camões diluído na fala de jograis e Vasco da Gama é a representação do herói, em nome de um coletivo maior. Em 1972, as fronteiras entre o regime militar instaurado e a resistência diante de suas forças repressoras eram mais explícitas do que atualmente, e o espetáculo de Nunes e Telles toma partido pela causa libertária. Desse modo, um lirismo ambíguo vem à tona, demonstrando que o lema da paz e do amor não significava ter olhos alienados pela crua realidade das ruas, justamente propunha-o em contraposição ao estado repressivo do período. Ao mostrar simultaneamente as ambiguidades dos olhares do colonizador e do colonizado e suas relações, grita ser um hino à vida livre, condensação e apelo de sensualidades dentro da concepção libertária daqueles anos.

Pode-se questionar o modo aparentemente maniqueísta da encenação em tratar das questões relativas aos períodos históricos da Idade Média versus o Renascimento. A rigidez estabelecida entre escuridão e claridade já não se sustenta atualmente. Mas, se pensados dentro do contexto social e político vivido à época do espetáculo, a simbologia contrastante tem a sua razão de ser. Além disso, a presença dos jograis de arlequins – figuras destacadas da *Commedia Dell'Arte* que narram e amarram cenas –, aponta as artimanhas teatrais presentes à época medieval como elementos desafiadores àquelas ordens vigentes. Desse modo, o complexo período da transição entre o medieval e a renascença, com todas as suas imbricações, é realçado e posto a dialogar criticamente no contexto contemporâneo pelo espetáculo. A montagem ultrapassa concepções rígidas concernentes à arte teatral e figura como exponencial, certamente

das primeiras experiências brasileiras de adaptações de textos poéticos para o palco, precursora e de aspectos modelares para todas as que se sucederam nesse percurso criativo abundante no cenário atual, que oscila entre a construção e a desconstrução de conceitos e representações contemporâneas.

### **Referências Bibliográficas**

ANDRADE, ZéCarlos de. Entrevista concedida. São Paulo, 28 de março de 2012.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global Editora, 1985.

GONÇALVES, Marcos A. e HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta, 1982.

NUNES, Celso. Entrevista Concedida. Salvador, Bahia, 28 de Setembro de 2011.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: Origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TELLES, Carlos Queiroz. *A Viagem*. Adaptação teatral inédita de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. São Paulo, 1972a/1972b. (Versão 1 e 2).

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Inteligências a serviço do engenho e da arte*. In: *O Estado de São Paulo*. 26 de setembro de 1972.