

História de cenas fartas, com travessuras
extraordinárias, desatinos e pequenices
ridículas: a Grande Companhia Brasileira de
Mystérios e Novidades e seu *Cabaret Mystico*

Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti)*

* Doutora em Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP),
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil. Pesquisadora do CNPq. mlrabetti@gmail.com

O presente texto resulta do arrebatamento causado pelo espetáculo *Cabaret Mystico* (2016, ainda em temporadas intermitentes) e do desejo de reencontro, pessoal e profissional, com Ligia Veiga (Rio de Janeiro, 1959), diretora, atriz, pesquisadora da Música, do Teatro e das Artes Visuais, atuante no Rio de Janeiro. A partir de uma entrevista inicial (25 ago. 2017, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro) com roteiro destinado a colher dados sobre sua formação e a da Grande Companhia Brasileira e de assistir ao *Cabaret* duas vezes, entre julho e setembro do mesmo ano, foram feitas considerações sobre dois temas percebidos como fundamentais: os trajetos diferenciados de formação de Ligia e de criação do espetáculo em pauta são contaminados por um sentido denso e amplo de comicidade, que não opera nas fronteiras das artes e nas diferenças entre gêneros, mas, fazendo alguns de seus usos, expande-se para práticas políticas e sociais. Comicidade regada a cuidadosa e abundante compilação de extravagantes coleções de colagens de impactante visualidade e repertoriadas em baús imemoráveis, farta disponibilidade a dimensões coletivas, pelo proveitoso reuso de antigos feitos, pela entrega à ocorrência de contrastes inusitados e inesperados, pela alegria das apoteoses dilatadas, exasperadas, confusas e expandidas. Comicidade que dá largo espaço à memória e à visualidade, que no *Cabaret* sobressaem, respectivamente, nas músicas “de um tempo”, tocadas e cantadas no vivo da cena, e na plasticidade alargada de volumes e planos construídos pelos jogos atorais em pernas de pau e movimentos abrangentes, máscaras, corpos e figurinos fulgurantes.

Palavras-chave: Ligia Veiga. *Cabaret Mystico*. Ópera popular. História do teatro. História da companhia em cena.

Abstract |

This paper is the result of the ravishment caused by the play *Cabaret Mystico* (2016, still in intermittent seasons) and the desire for personal and professional reunion with Ligia Veiga, director, actress, music, theater and visual arts researcher in Rio de Janeiro. From an initial interview (Aug. 25, 2017, in Laranjeiras, Rio de Janeiro) with a script destined to gather information about her professional background and that of the Great Brazilian Company, and after watching *Cabaret* twice, between July and September of the same year, considerations were made on two themes perceived as fundamental: the differentiated paths of Ligia's professional background and of the creation of the play mentioned are contaminated by a dense and ample sense of comicalness that does not operate in the frontiers of the arts and in the differences between genres, but, making use of some of them, expands to political and social practices. Comicalness watered by the careful and abundant compilation of extravagant collections of visually striking collages stored in immemorial chests, abundant availability to collective dimensions, by the profitable reuse of old deeds, by the surrendering to the occurrence of unusual and unexpected contrasts, by the joy of the dilated apotheoses, exasperated, confused and expanded. A comicalness that gives ample space to memory and visuality, which in *Cabaret* stand out, respectively, in the songs "of a time", played and sung live on the stage, and in the broad plasticity of volumes and plans built by the actors' routines on wooden legs and by the sweeping movements, masks, bodies, and flamboyant costumes.

Keywords: Ligia Veiga. *Cabaret Mystico*. Popular opera. History of theater. Company's history on stage.

Conheci Ligia Veiga em 1997, durante a preparação do espetáculo *Mulheres em Assembleia*, em que trabalhou como musicista responsável pela trilha sonora e sua execução, e eu, como dramaturgista. Fato é que a acompanhei muito pouco desde que veio trabalhar mais regularmente no Rio, a partir de 1999. Mas dela mantive imagem musical extremamente refinada. E, ao final, o que fica é a imagem, como diz Cassandra.¹

Assisti ao espetáculo *Cabaret Mystico* na sede da Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, no bairro carioca da Gamboa,² área histórica, ligada a importantes núcleos fundadores e formadores da cidade. Local de desembarque de escravos e de desenvolvimento de comunidade afro-brasileira; esconderijo e espaço (delimitado) de possível liberdade (determinada e circunscrita), foi se tornando cada vez mais “periférico” a partir de reformas urbanas que deslocaram populações pobres e negras para espaços que foram assim se constituindo fora de um eixo “central”. Fui arrebatada pelo espetáculo, criado em 2016, como um dos marcos do trajeto da Companhia – parte desse arrebatamento foi, sem dúvida, ditada por suas instâncias de comicidade, especialmente as embebidas em longos veios de tradição popular, sacros ou profanos, sempre espetaculares. Trata-se de espetáculo de teatro farto de variedades, musical, circense,

1 Agradeço a Ligia Veiga a disponibilidade em conceder uma longa entrevista; a pronta cooperação em todas as etapas da preparação deste texto; a generosidade em comigo deixar alguns incríveis cadernos de anotações, que optei por denominar Cadernos de Inspirações, de que aqui se reproduzem algumas páginas e que merecerão futuramente uma análise particular; e a possibilidade do reencontro.

2 Dados o limite de espaço e o caráter abrangente do texto, optei, quando me pareceu oportuno, por complementar com informações breves, em rodapé, colhidas quase sempre na web. Segundo a Wikipedia (Gamboa, s.d.), um dos significados de gamboa é marmelo, outro, remanso no leito dos rios; este último sentido lembra o aspecto físico do bairro localizado na zona portuária, portanto, em “zona de águas mais calmas da Baía de Guanabara”. O bairro, que faz limites com Santo Cristo, Saúde e Centro, integra a chamada Pequena África, lugar histórico no abrigo à comunidade afro-brasileira, em que recentemente foi encontrado o Cemitério dos Pretos Novos, próximo ao Cais do Valongo.

de elaborada visualidade, de competências extraordinárias, contemplando, nessa desmedida, aspectos muito singulares para o panorama da cena teatral contemporânea. Antes de entrar nele, porém, quis resgatar, da própria voz de Ligia, elementos de seu trajeto e de sua formação, assim como da formação e do trajeto da companhia que criou. Dimensões biográficas, portanto, bastante temperadas por dimensões relacionadas ao que, em seu espetáculo “de variedades”, percebi como comicidade popular em intensa articulação com formas de fazer arte antigas e novas.

La strada – Ah... essa tal de formação... informal e variada, mas rigorosa e inquietante, com mestres da música, da arte visual, dança e teatro de rua

eu sempre fui louca no Fellini. Quando ... comecei a trabalhar com ele [Ludovico Muratori], ele me disse: “eu gostaria que o Fellini te conhecesse, porque acho que você e ele iam se adorar”, e eu disse: “eu adoraria conhecer o Fellini”.



Coisas importantes a aprender com a Arca de Noé

1. Não puxa o barco
2. Lembre-se de que estamos todos no mesmo barco.
3. Planeje para o futuro. Não estava chovendo quando Noé construiu a Arca.
4. Mantenha-se em forma. Quando Noé teve 60 anos, alguém pode lhe pedir para fazer algo realmente grande.
5. Não se ocupe aos críticos; apenas continue a fazer o trabalho que precisa ser feito.
6. Construa seu futuro em terreno alto.
7. Por segurança, não se case.
8. A velocidade nem sempre é uma vantagem. Os caramuzos estavam a bordo com os leopardos.
9. Quando estiver atirado, flutue por um tempo.
10. Lembre-se, a Arca foi construída por amadores; o Titanic por profissionais.
11. Não importa a tempestade, pois quando Noé está com Deus há sempre um arco-íris te esperando.

Figura 1 – Caderno de inspirações 1: Coisas importantes a aprender com a Arca de Noé [Reprodução]

A análise da entrevista, aqui reproduzida em muitas passagens, e o assistir ao espetáculo levaram-me à compreensão de que Ligia Veiga elabora, e faz ver, na fala e na cena formações sem formatação, sempre em ato; coloca em jogo escola e cenas alargadas, vazadas, espraiadas, “sem paredes”, construídas, no entanto, com inteligência e atenta percepção de oportunidades: tanto junto à Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e aos atores-bailarinos ex-integrantes do Teatro Tascabile di Bergamo e criadores do *The Pirate Ship*, em que Ligia atuou durante alguns anos, quanto na sofisticada elaboração cênica, comemorativa dos 35 anos da Companhia, criada em São Paulo em 1981. *Cabaret Mystico* (2016) revisita em quadros momentos de espetáculos anteriores – cenas da história da Companhia – em conversação com referências emblemáticas do espetáculo do mundo, algumas por tanto tempo subalternas, hoje capítulos esplendorosos da história do teatro.

– Eu sou autodidata; não fiz faculdade, mas eu me sinto formada. Não formada, nunca formada; sou aprendiz, serei sempre aprendiz, mas o teatro, que considero como totalidade da arte e essencial na minha vida, envolve a música, a dança, esses segmentos que nunca deixaram de estar juntos. Fui tomada por isso desde muito cedo, assim que tive mestres, para mim fundamentais, que me iniciaram nessa paixão pelo teatro, e teatro total, um teatro essencial, feito por um ator bailarino, músico, um ator completo a partir disso; então comecei a entender, a lembrar quem era eu, como eu poderia envolver isso, me autoeducar [...] foi assim quando percebi que ia fazer belas artes. Acabei a escola com 16 anos, e comecei a fazer curso vestibular para entrar na Escola de Belas Artes. Tive uma experiência muito incrível, pois comecei a fazer aula com o Hélio Eichbauer [Rio de Janeiro, 1941; cenógrafo, professor, estudou com Svoboda] no Parque Lage [Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1975, polo aglutinador da arte contemporânea no Rio de Janeiro]. Eu me sinto privilegiada, porque aquilo ali para mim é a minha universidade sem paredes [...]

Começou com Hélio, depois tive vários mestres maravilhosos com quem comecei a trabalhar, por exemplo, Graciela Figueroa [Montevidéu, 1944; de 1977 a 1982, no início de seu trabalho no Brasil, atuou com Angel Vianna e Klauss Vianna]; fiz parte de seu grupo de dança,³ trabalhei também com gente muito especial em São Paulo... Desde muito jovem, fui fazendo minha trajetória de maneira não formal [...], mas, de certa maneira, tive vários mestres que, para mim, são a minha formação, a minha experiência com o fazer teatral; me estimularam, me deram corda, me instigaram, me provocaram. O Hélio é fundamental; ele e a Graciela foram meus primeiros impulsos de querer estudar. E acho que quem quer fazer teatro tem que estudar a vida inteira, não tem jeito. É isto, meu estudo não foi formal, não fui à faculdade. E gosto de fazer tudo – pintar, tocar, dançar –, tudo que se relacione com a arte. E isso vem muito desse começo de aprendizado na Escola de Artes Visuais. Sim, essa Escola foi fundamental para mim. Tive aula com Vera Terra [Rio de Janeiro, pesquisadora, pianista e compositora] e foi maravilhoso, me estimulou musicalmente com seus estudos sobre John Cage. Fui aluna do Roberto Magalhães [Rio de Janeiro, 1940; pintor, desenhista, gravador]. Na verdade eu fui ao Roberto um pouco antes, quando tinha 13 anos. Meu tio pintava, desenhava, era um artista pleno; fez figurino, cenário, era paisagista; me inspirava muito – é o Carlos Veiga [Rio de Janeiro; arquiteto, artista plástico] – e trabalhou comigo na Companhia muito tempo depois. Ele conseguiu uma bolsa para que eu, com 13 anos, pudesse fazer uma oficina com Ivan Serpa [Ivan Ferreira Serpa, Rio de Janeiro, 1923-1973; pintor, gravador, desenhista, professor] no MAM [Museu de Arte

3 O Grupo Coringa (Rio de Janeiro, 1977) foi criado por Graciela Figueroa, “Sheila Sklar e Dolores Fernandes, após o trio ganhar o primeiro prêmio no Festival de Dança Contemporânea, em Salvador” (Figueroa, s.d). “Introduziu uma prática cuja produção e criação estavam inseridas no contexto das Companhias Independentes de Dança, tentativas pioneiras de resistência durante as décadas de 1970 e 1980 no Rio de Janeiro. O Grupo Coringa também buscava novos espaços para a dança: o MAM/RJ, o Parque Lage, o Teatro Cacilda Becker, o Circo Voador (inicialmente no Arpoador e depois na Lapa), e a Quinta da Boa Vista” (Coringa, s.d.).

Moderna do Rio de Janeiro]. Imagina, eu fiz aula com o Ivan Serpa, aos 13 anos. Privilégio. Fui estimulada nesse sentido de formação não formal; estou em formação, sempre. E essas pessoas que encontrei no meu caminho me ajudaram a fazer o que eu faço agora.

Dança nas alturas: o interesse pelo teatro de rua sobre pernas de pau

– Uma revista da Unesco!⁴ Essa revista veio a ser fundamental na minha vida. Tinha uma matéria sobre o teatro de rua na Europa, com a foto de artistas na perna de pau, um dançando e outro tocando violão. Quando vi aquilo, garota, 17 anos, disse: “é isso que eu quero fazer!”. E aquilo ficou no astral. [Durante um festival na Bahia, cuja produção disponibilizava cenotécnicos] eu pedi para a Graciela produzir uma perna de pau para mim. A Graciela e a Debora Growald [pianista e coreógrafa brasileira; dançou e coreografou para Graciela Figueroa; radicada em Paris desde 1993] montaram o espetáculo *Visões fugitivas*, e nele eu fazia uma entrada de uma figura de perna de pau, minha primeira experiência com essa técnica. Passaram alguns anos, e, quando eu já estava com meu grupo de São Paulo, começamos a trabalhar mais diretamente com a técnica da perna de pau nos espetáculos.

4 *O Correio da Unesco*, de março de 1978, Teatro de Rua. A imagem decisiva para a escolha de seu caminho seria, portanto, a foto, à página 8, daquele que se tornaria seu mestre, Ludovico Muratori; foto do espetáculo de rua *Albatri*, em artigo de Ferdinando Taviani (mar. 1978) sobre o Teatro Tascabile di Bergamo.



Figura 2 – Ludovico Muratori – *Albatri*, direção de Renzo Vescovi – Teatro Tascabile di Bergamo. *O Correio da Unesco*, março de 1978, p.8 [Reprodução da foto Ligia Veiga]

Novos mestres e companheiros de estrada

– Num certo momento, fui trabalhar na Itália com dois diretores italianos, ex-atores do Teatro Tascabile di Bergamo,⁵ que montaram seu próprio grupo: Ludovico Muratori [Ludovico Antonio Muratori, Catania, Itália, 1949-1994; dançarino, professor de pernas de pau, pesquisador da dança indiana; fundador do grupo The Pirate Ship, em Graz, Áustria], que é um dos meus mestres, e Enrico Masseroli [Cremona, Itália, 1952-1994; dançarino e professor; pesquisador e professor de pernas de pau e da dança balinesa; fundador do grupo The Pirate Ship, hoje com sede em Bergamo, com espetáculos de rua, em espaços urbanos e com base nas pernas de pau; de seu primeiro espetáculo, Rainbow, em 1987, Ligia participou como atriz/musicista]. O Ludovico morreu, mas o Enrico está vivo, trabalha.

⁵ Criado por Renzo Vescovi [Mantova, 1941-Bergamo, 2005] em 1973, em intensa relação com o Teatro Laboratório, de Jerzy Grotowski, e com o Odin Teatret, de Eugenio Barba, o TTB distingue-se pelas pesquisas de teatro de rua e teatro-dança oriental. Durante alguns anos, especialmente entre a segunda metade dos anos 90 e a primeira metade da década seguinte, acolheu muitos jovens atores brasileiros. Antes disso, e a partir de 1987, Renzo esteve no Brasil diversas vezes, participando de festivais e debates acadêmicos. O Tascabile também visitou com frequência o Brasil, tendo sido marcante a apresentação de *Albatri*, em cortejo, com os atores em pernas de pau durante todo o espetáculo, inicialmente em 1987, no MAM; em 2011 integrou a Mostra Italiana de Teatro de Rua, que ocorreu em São Paulo.

- Encontrei o Ludovico, [...] eu fiquei encantada, ele ficou encantado [...], e dali começa uma nova aventura, com esse grupo, com esses diretores maravilhosos. Ludovico era um grande mestre; na verdade era o grande mestre e dava aula para todos, para a maioria da comunidade de perna de pau. Era um dançarino maravilhoso na perna de pau e o coreógrafo de todos os espetáculos. [The Pirate Ship] é um grupo de teatro de rua, e nele comecei a estudar e a entender o que é o teatro de rua. Estava no auge da felicidade, trabalhando e aprendendo, na Europa, na Itália, fazendo a coisa que eu mais queria fazer – teatro de rua – e aprendendo com o grande mestre de perna de pau [...], namorando um dos acrobatas, que era maravilhoso [...]. Isso em 1985, eu com 25, 24 anos, e, sem conseguir voltar para o Brasil. Eu ficava entre Bergamo e Graz, que era pertinho de Viena, uma cidade universitária. Na companhia tinham acrobata, músicos, pintores, tudo misturado. Esse aprendizado, que foi maravilhoso (não tenho palavras para descrever seu valor), me lançou no entendimento do que era notar as coisas, e eu comecei a notar, comecei a trabalhar mais diretamente nas coreografias, em pensar musicalmente. [...] Em 89, voltei para o Brasil.

Grande Companhia Brasileira de Mystérios e Novidades – São Paulo, 1981: ludicidade de ocupações e apropriações

*La voglia di andar via rimanendo sempre là. Sempre là,
sempre là.*

Amarcord

Repertórios da Companhia – tesouros da juventude

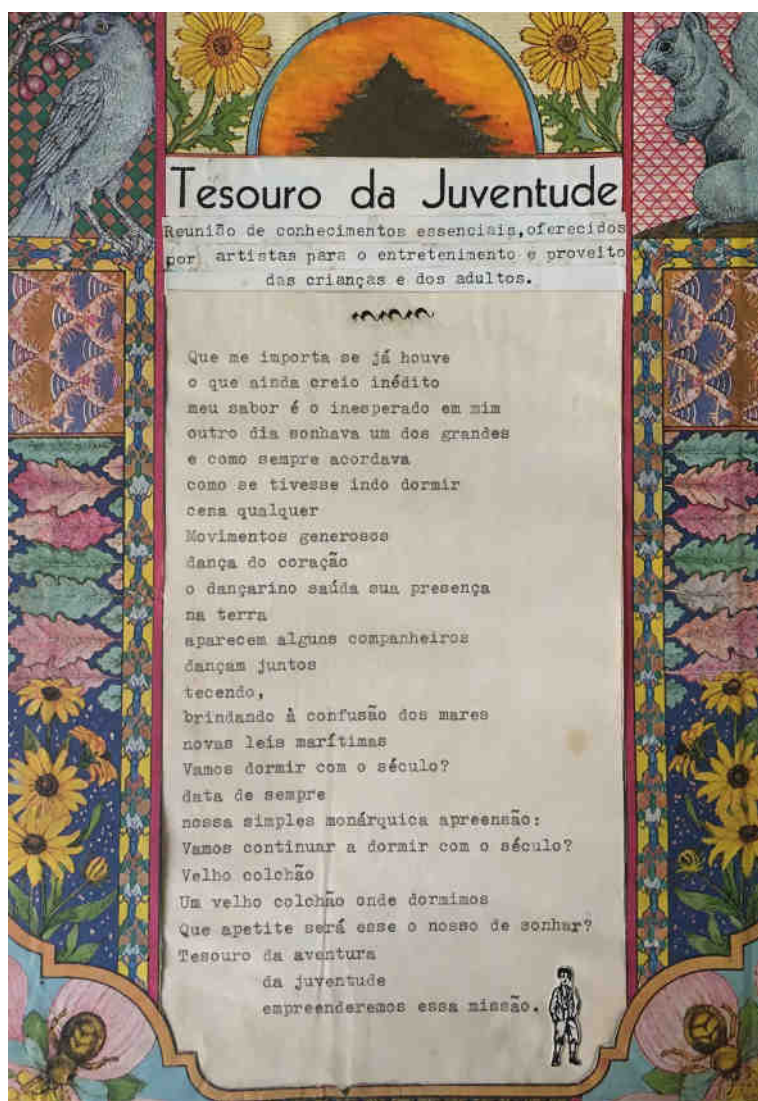


Figura 3 – Caderno de inspirações 1: *Tesouro da Juventude* – abertura [Reprodução]

– A companhia nasceu em 1981 e em São Paulo porque eu estava lá. Ela já estava tomando forma na minha saída do Coringa. Tínhamos necessidade de juntar pessoas, de fazer algo que não encontrávamos em lugar nenhum; queríamos poder ter esse espaço de invenção e descobertas, saber como seria o acordo entre essas pessoas. [...] Era todo mundo muito jovem, e o grupo muito eclético, com gente de música, de dança, de teatro... e fomos criando esse núcleo, e esse núcleo foi-se expandindo, mas então aconteceu minha saída para o exterior. [...] Não tínhamos sede, trabalhávamos em vários lugares, mas ocupávamos teatro abandonado vazio, o Theatro São Pedro [São Paulo, 1917; em atividade, com temporadas líricas]. Naqueles anos, nosso grupo fez uma mostra de dança no Theatro São Pedro, numa brecha absurda; época em que conseguíamos fazer as coisas... Não tinha edital de nada, não tinha apoio de nada, e no entanto tínhamos essas brechas em que ocupávamos os teatros; enchíamos os teatros com as coisas que fazíamos; com o movimento cultural da cidade, éramos os que faziam cultura e tínhamos quem ia nos assistir...

– De 81 a 85 [do ano da criação da companhia em São Paulo ao da saída de Ligia para o exterior: EUA e Itália], trabalhamos muito e criávamos muito: teatro-dança, tesouro da juventude – fizemos *Saúde*, *Missão Impossível*, *Galáxia 2000*, várias coisas que trabalhávamos em cima da brincadeira, da linguagem da enciclopédia *Tesouro da Juventude*⁶, com um monte de coisas a utilizar, e brincávamos com essa história das colagens de várias informações dadas de uma maneira universal; e tinha a questão do mito, da mitologia; uma miscelânea de

6 “*Tesouro da Juventude* é uma enciclopédia voltada para jovens e crianças, publicada inicialmente na década de 1920 e reeditada em 1958. Fez parte da educação de milhares de pessoas. O *Tesouro da Juventude*, editado por W. M. Jackson, Inc., com sede em São Paulo, era obra originalmente inglesa. [...] Com introdução de Clóvis Bevilacqua, para atestar a qualidade, possuía um texto admirável, e a seleção de temas e autores apontava para uma comissão editorial, de constituição não revelada, de alta categoria” (*Tesouro da Juventude*, s.d.). No endereço seria possível percorrer a enciclopédia e suas seções, entre elas “Estampas coloridas” (Ilustrações, s.d.).

informações dadas de uma maneira criativa, e entrávamos no imaginário. Aquela cena de nado que você viu no *Cabaret* é uma cena do *Missão impossível* (1983), que era um espetáculo de danças, canções, imagens; de imagens do nosso subconsciente, tudo misturado... e foi tirada do *Tesouro da Juventude*, da seção “Coisas que podemos fazer”. Então podemos fazer aula de natação, podemos fazer experiência com feijão, aquele que nasce no potinho de algodão, essas coisas, que eram do imaginário infantil, mas, ao mesmo tempo, do cientista maluco, desse imaginário que nós mesmos trabalhávamos o tempo todo.



Figura 4 – *Cabaret Mystico* – Aula de natação – Ligia Veiga e Sara Hana [Foto Andre Rola]

– Teve esse nome, porque... trabalhávamos com gente do Circo, de Dança, de Teatro, misturávamos todo mundo, e toda vez que nos juntávamos para fazer alguma coisa, para inventar alguma estripulia, de brincadeira, chamávamos de grande companhia brasileira de mistérios e novidades tesouro da juventude, mas o nome mesmo era Grande Companhia Brasileira de Mystérios e Novidades; acrescentávamos tesouro da juventude para enfatizar de onde coletávamos aquelas ideias, de onde estávamos bebendo, a fonte das nossas invenções [...], o imaginário com que trabalhávamos.

– E porque era uma brincadeira também; fazia parte da nossa coisa lúdica [...] eu tinha o maior fascínio por aqueles cartazes de circo, das companhias que vinham da Europa... Os nomes das companhias de circo, de óperas eram sempre enormes. E eu, brincando com isso, fazia aquelas colagens, aqueles cartazes – não tínhamos nada do que se tem hoje; eram colagens mesmo [...]. O programa de *Missão Impossível*, por exemplo, era um mapinha com os quadros, cada quadro com uma imagem parecida com as coisas da enciclopédia; cada imagem com o nome da cena...

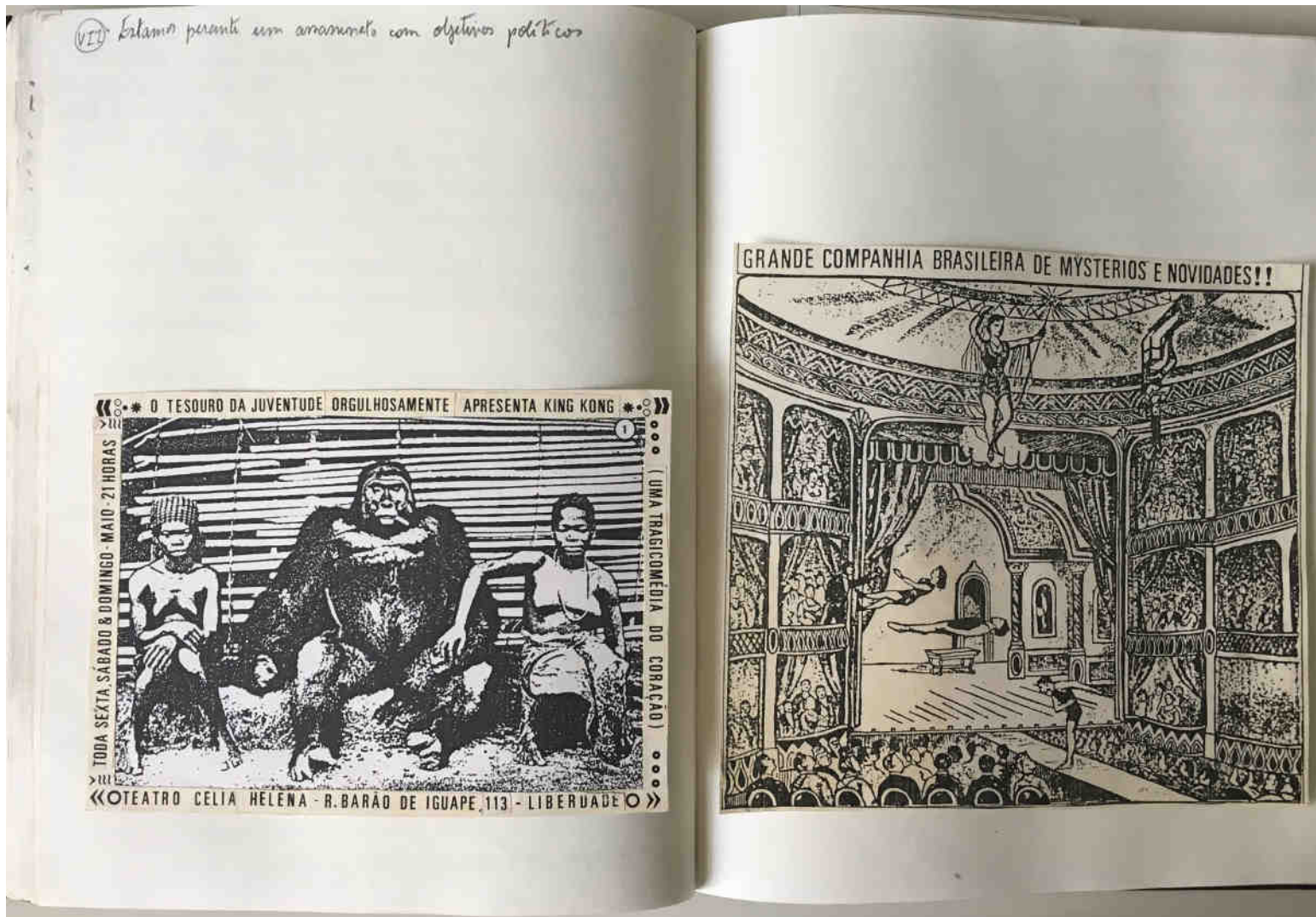


Figura 5 – Caderno de inspirações 1 – Compondo o *Cabaret Mystico* – triângulo amoroso; levitações [Reprodução]

– Na volta da Europa, em 1989, eu quero retomar a companhia como teatro de rua, *quero montar uma banda de perna de pau*, e começo a chamar os amigos músicos para participar dos espetáculos da Companhia, ainda em espaços fechados; mas essa volta me encaminha

diretamente para a rua, é uma ponte para a rua. Eu não tinha vínculo nenhum com o Rio de Janeiro, que eu achava um lugar terrível para as coisas que significavam cultura; não me incentivava em nada; me sentia um peixe fora d'água; era a Globo, e eu não tinha nada a ver com aquilo; e em São Paulo tinha muita coisa. Então voltei para lá, retomei o grupo, tomei um caminho diferente, comecei a fazer teatro de rua; mas à medida que fui [desenvolvendo essa forma], fui percebendo que [São Paulo] me limitava muito, pois lá, na época, teatro de rua acabava caindo em espaços como o do Serviço Social do Comércio (Sesc) e, portanto, *internalizando-se*; era também o pensamento da época. Quando estávamos encenando *Mulheres em assembleia*,⁷ e eu já estava fazendo *A saga de Jorge* (1997), montado como espetáculo de rua, coisa que não se fazia na época – não se falava em teatro de rua –, o Sesc comprou o espetáculo para fazer lá.⁸ Não deixa de ser um *auto*, conta [canta] a história medieval de São Jorge, em cortejo itinerante... Mas chegou uma hora que eu senti que *se fazia teatro na rua, mas que não era pensado como linguagem, eram estruturas de um palco italiano que iam para a rua*. Isso me incomodava, pois eu vinha de uma experiência de teatro de rua muito mais poderosa. Eu já havia trabalhado com o Romero de Andrade e pensei em ir para Recife... mas comecei a dar

7 *Mulheres em assembleia*, de Aristófanes: espetáculo dirigido por Moacyr Góes, com tradução e dramaturgismo de Maria de Lourdes Rabetti, cenografia de José Dias, figurino de Samuel Abrantes, criação e direção musical de Ligia Veiga, teve financiamento do Serviço Social da Indústria (Sesi-SP), estreou em 1997 no Teatro Popular do Sesi, na Avenida Paulista, e ali ficou em longa temporada de um ano.

8 Em 2016, a Companhia retoma *A saga de Jorge*, em meio às comemorações de seus 35 anos. Baseado na versão alagoana da folia de reis, o guerreiro, o espetáculo já percorrera vários festivais da Europa e da América Latina. Toda cantada, a peça inscreve-se no que Ligia concebe como “ópera popular”: “Com coreografias em pernas de pau e música ao vivo, busca inspiração na linguagem dos antigos atores e músicos populares, inscrevendo-se como ‘ópera popular’ e afirmando a arte de rua como arte pública, a arte para todos. Sob a tônica do imaginário cultural das tradições e raízes brasileiras, contribui para a preservação e valorização da memória do país, integrando teatro e vida, tradição e contemporaneidade”, segundo o *site* do Porto Maravilha (s.d.). Também baseada na versão alagoana da folia de reis, a trilha tem canções compostas por Zeca Baleiro e Chico César.

– Minha lembrança do Rio era a de um Rio que eu precisava recuperar para mim; aqui é minha cidade, onde eu nasci [...] eu tinha que fazer um trabalho aqui. [...] Saí de São Paulo em 1999, e consegui começar aqui em 2000. Tive um espaço com a Lia Rodrigues [São Paulo, 1956; coreógrafa e diretora, desde 1983 no Rio de Janeiro; em 1990 cria a Companhia de Danças, com sede no Complexo da Maré a partir de 2007], que conseguimos juntas, na Rua Luís de Camões, n.16, no Largo de São Francisco, e começamos a desenvolvê-lo. Era alugado, mas era o espaço de trabalho que tínhamos, porque até então ficávamos buscando espaço para trabalhar. E ali tinha a praça, o Largo de São Francisco, que era nossa sede, como agora temos na Gamboa. Na época, fazíamos tudo ali, e era bárbaro. [...] Então eu disse: “vou para o Rio de Janeiro, quero ir para o Rio de Janeiro, preciso ir para o Rio de Janeiro”. E, claro, a Companhia ficou em São Paulo, e eu, no Rio.

Uma sede pública: uma sede para você ir para fora da sede

– Era o sobrado da antiga Casa Arthur Armarinho, completamente entregue aos ratos. Os proprietários não conseguiam nem alugar nem vender. Nessa época, 1999, essa rua era completamente abandonada, a praça muito mais, entregue a quem sabe Deus, e conseguimos convencer o proprietário a nos deixar ficar lá um ano, cuidando de tudo: limpamos, arrumamos tudo, e no final desse ano estreamos. Lia montou *Aquilo de que somos feitos* lá em cima, e eu montei *E o tao do mundo não se acabou*,⁹ espetáculo que eu tinha feito em 1994, no Teatro Sesc-Anchieta e no Hilton, de São Paulo. Era um espetáculo de palco, mas que eu queria fazer na rua também; então eu

9 Concepção e direção Kaiq Antunes e Ligia Veiga, inspirada em “*A revista do ano 1877*, comédia de costumes populares, satírica e burlesca de espetáculo, ornada de *couplets* e coros, visualidades, transformações...” (Azevedo, Artur. *O Rio de Janeiro em 1877*); direção musical Chico César. O trabalho mereceu várias premiações.

o transformei em espetáculo de rua. Era um galpão todo aberto, para ela foi perfeito, para mim também, porque era quase uma rua.

– Por que no Centro? Porque na verdade precisávamos fazer uma atuação, precisávamos mais do que nunca de um lugar central e que tivesse uma praça; aquele espaço era perfeito. Durante sete anos, tivemos um espaço fechado em que atuávamos e que abríamos a todos os moradores de rua dali. E como fazíamos ali os nossos espetáculos, toda nossa experiência com espetáculos de rua? Montávamos tudo ali na frente da nossa casa, para depois levar para outros lugares: a nossa sede pública era a praça, e a nossa sede particular, vamos dizer assim, abríamos para o povo todo de rua dali assistir. O povo todo, sempre – as crianças que cheiravam cola ali na frente, as famílias e famílias que moravam ali. Tínhamos uma brincadeira séria, e eles só entravam ali se não cheirassem cola. [...] E vinham todos eles do entorno. Apesar de ser no Centro da cidade, tinha muito morador de rua, mas não era uma comunidade como, depois, na Gamboa (aí muda de figura), mas ali tivemos muita gente. Foi uma ação política muito importante, porque criamos uma relação com os moradores de rua daquela praça e fizemos coisas tipo lavagem das escadarias da igreja e da praça. Porque eles fazem cocô, xixi ali, mas eles também lavaram junto conosco, para fazermos o espetáculo. E quantas e quantas vezes fizemos o *Navelouca*¹⁰ lá, e eles participavam do espetáculo. Criou-se uma dinâmica com aqueles moradores de rua, que ficavam ali de sábado a domingo, quando ali era tudo abandonado, claro. Moravam nas marquises do lado do Condomínio [Cultural], onde agora há grades, e ali faziam comida, tudo, tudo. O banheiro deles era ali na praça. Então criamos uma relação com eles muito incrível. As crianças iam tomar

10 Inspirada no texto “Das narren Schiff”, de Sebastian Brant, a partir da alegoria medieval *A nau dos insensatos*, estreia em 2001 e percorre várias cidades do Brasil (pelo programa Palco Giratório, do Sesc, idealizado por Sidnei Cruz), e da Itália. Com esse título há também uma versão brasileira do texto de Brant, publicada pela Martins Fontes em 2010, com tradução de Karin Volobuef.

banho lá dentro, para depois assistir ao espetáculo quando vinha alguma coisa de fora. E eles trabalhavam diretamente conosco na praça. Então criou-se uma coisa muito interessante ali. Quando saímos, foi uma choradeira total. Depois mudou muito, começou a voltar tudo aquilo que era... [...] Para nós foi muito importante, porque foi nossa primeira experiência no Rio de Janeiro, diretamente com a rua, e ali a intervenção no/do teatro era fundamental: fazer um teatro em que não éramos mais nômades; estávamos ali, construindo uma relação direta com eles... isso nos ajudou muito. [...] O Condomínio Cultural foi nossa primeira experiência no Rio de Janeiro. Quem deu esse nome foi o Kique [Enrique Diaz, Peru, 1967; ator e diretor, um dos fundadores da Companhia dos Atores, no Rio de Janeiro]. Disse “isso aqui é um condomínio cultural”, e virou o Condomínio Cultural. Éramos eu e Lia, mas acolhíamos, chamávamos outros grupos, e acabou virando isso mesmo.

[Os teatros Carlos Gomes e João Caetano não eram condôminos?]

– Eram os grupos, não as entidades da região. E o Condomínio Cultural se tornou uma coisa engraçada: era também “com domínio cultural”; tinha essa brincadeira, devido à perspectiva de ação política.

[Foi o proprietário do local que despejou vocês?]

– É. Naquela época estávamos pagando R\$ 4.500 de aluguel. Para fazer R\$ 4.500 em 2007 já era uma loucura total; e então eles queriam passar para R\$ 6.500, porque acharam que, com o sucesso que foi aquilo ali, estávamos ganhando muito dinheiro. E, na verdade, não. Não tínhamos condição de manter tudo e pagar tanto; era um absurdo. [...] Estávamos um pouco acomodados, mas havíamos criado, sim, uma relação afetiva com aquele lugar, uma história construída ali, que não se queria perder, que se sabia que, saindo de lá, ia acabar; e acabou.

[E em relação ao pessoal do IFCS [Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ]? Não houve nenhum movimento com eles?]

– Eles vinham assistir aos espetáculos, mas não deu muito caldo não. Fizeram algumas coisas dentro da casa também (alguns seminários), mas houve essa adesão assim. Adoravam, frequentavam, estavam ali, viam as coisas, mas um projeto mesmo não rolou. É que é tudo muito engessado; as pessoas demoram para entender do que se trata... estávamos ocupando um espaço público com cultura. Se isso era completamente básico, ao mesmo tempo, era novo, as pessoas não acreditavam que as coisas podiam ser trabalhadas ali na rua. Tentamos, tentamos muitas vezes, mas não foi adiante. [...] E justamente quando fomos postas no olho da rua ganhamos da Oi [empresa concessionária de serviços de telecomunicações do Brasil], um dinheiro para iniciar o projeto Gigantes pela Própria Natureza. Também por isto fomos para lá: porque ali era uma área perfeita para nós: não era o Centro da cidade, mas um bairro em que dava para trabalharmos com uma comunidade; o projeto era em uma comunidade.

A meu ver, são dois os aspectos fundamentais de tal projeto: a dimensão social (atuação com/de jovens de baixa renda, em situação de risco) e a espetaculidade de base fortemente musical por meio da qual Ligia Veiga e sua Companhia irão construir sua “ópera popular”: ação em cortejo, com estandartes, “dança nas alturas” (sobre pernas de pau), banda instrumental de marcante caráter percussivo. O projeto desenvolveu um ano de aulas, oficinas. Ao final desse período, montou-se o espetáculo *Gigantes pela própria natureza*, de que participavam os alunos e membros da Companhia, segundo Ligia, “um espetáculo muito musical, com coreografias, perna de pau e tudo, em cima das pesquisas do Mario de Andrade; é em cima das pesquisas de 38; então tem coco, embolada... são muitas músicas do Brasil”.

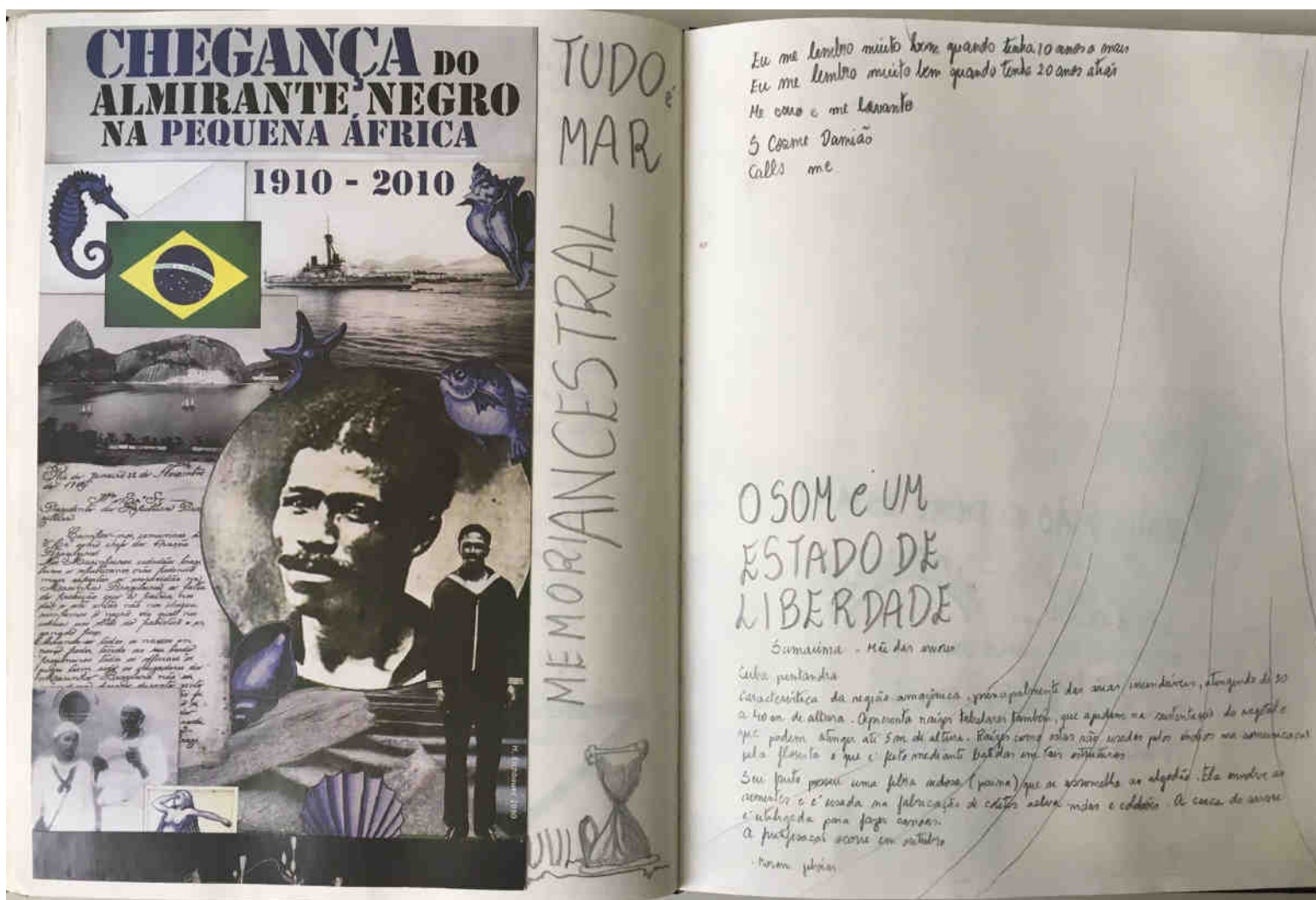


Figura 7 – Caderno de inspirações 1– O som é um estado de liberdade: Chegança do Almirante Negro na Pequena África [Reprodução]

Parcerias musicais – Dramaturgia em música: ópera popular com cordel e chegança

Aqui já haveria uma retomada “daquela conversa de 1990, em torno da criação de uma banda na perna de pau”. Parte dos jovens integrou-se à Companhia, e a experiência foi básica para o processo de trabalho com a *Chegança do Almirante Negro na Pequena África*, produzido na passagem de 2009 para 2010. Trata-se de espetáculo em cortejo – que circulou pelo Rio de Janeiro –, inspirado na história da Revolta da Chibata e de seu líder, João Cândido, sobretudo a partir do livro de Edmar Morel *A revolta da chibata* (1959). Fundamental é destacar ainda uma vez que tais experiências estão vinculadas ao que Ligia irá compreender como seu trabalho com “ópera popular” e que só pôde alcançar sucesso, além de seu empenho político-social, devido a sua informal, mas preciosa formação musical, no aprendizado pelo movimento, pelo acompanhamento das aulas de Klauss Vianna¹¹ e de teatro de rua:

– Estudamos, conhecemos o seu Candinho; seu Candinho foi lá na Companhia, ele é filho do João Cândido [o Almirante Negro, comandante da revolta dos marinheiros de 1910], fizemos uma pesquisa, ficamos trabalhando isso e então montamos o espetáculo. Na verdade, esse roteiro é meu; a maioria dos roteiros dramaturgicos é

11 Em um momento, ainda inicial, da entrevista, Ligia informa: “acompanhei o Klauss [Klauss Vianna, Belo Horizonte, 1928-São Paulo, 1992; bailarino, coreógrafo, preparador corporal, pedagogo] a vida inteira; tocar nas aulas era uma coisa que eu gostava de fazer e fazia com muita facilidade. Depois que Angel [Angel Vianna, Belo Horizonte, 1928; bailarina, coreógrafa, artista plástica e pedagoga] abriu uma faculdade aqui eu vim fazer a mesma coisa que fazia com o Klauss; ela me pediu para fazer, ‘eu quero que você faça isso’, então eu tocava nas aulas de técnica; é uma coisa que eu faço muito intuitivamente; gosto de tocar porque, como eu também danço, acho que sei um pouco fazer isso; eu gosto de acompanhar, *eu gosto de inventar essa música que aparece a partir do movimento*. Então desenvolvi uma maneira de fazer isso muito peculiar, confesso. *Como não estudei, sou também uma criança nesse sentido e tenho bastante liberdade*; então isso é meu ganho, porque tenho liberdade de criação a cada momento para fazer a coisa na hora; tenho gosto de fazer isso; tenho uma técnica criada a partir do fazer”.

minha, mas eu convidei para participar do projeto o Edmilson Santini [Pernambuco, 1955; poeta, ator, cordelista], que é um cordelista maravilhoso, que tem um teatro de cordel, e com quem nós já tínhamos uma onda para fazer alguma coisa. A ideia não era usar o cordel inteiro, nunca foi; e o que que aconteceu? Revertemos tudo: *ele fez um cordel maravilhoso, que era o meu roteiro de espetáculo, e ele começou a se envolver tanto com o trabalho, que eu acabei musicando alguns trechos do cordel*, e fiz uma dramaturgia que seria um cordel todo cantado, com cenas e coisas acontecendo a partir desse cordel, que era o próprio roteiro.

Gamboa: lugar de chegada e de cheganças; marco de origem afro-brasileira da cidade; miragem que Ligia persegue desde que voltou a sua cidade natal

– Quando chegamos na Gamboa,¹² não tinha nada, era totalmente abandonado, pior do que o Centro da cidade quando chegamos lá. E ali naquela região começamos a procurar um lugar para alugar, um galpãozinho, um lugar em que pudéssemos colocar as nossas coisas, porque estávamos cheios de coisas. Falo só da Companhia; acabara o Condomínio Cultural; cada um foi ver o que conseguia da vida. Chegamos à região onde morava um amigo que tinha, num segundo andar, uma sala que podia alugar. Levamos as coisas todas para esse segundo andar, pagamos um aluguelzinho pequeno e fomos procurar um espaço para trabalhar. Porque naquele momento tinha acabado de acontecer uma coisa incrível, tínhamos acabado de ganhar uma dádiva para desenvolver o *Gigantes pela própria natureza*, um projeto de

12 “Estamos na zona portuária porque, no meu imaginário, era o lugar onde eu tinha que desenvolver meu trabalho. Ali era a Pequena África, o porto, onde as coisas chegavam, onde tudo se amalgamava; amálgama do que eu pensava ser as nossas raízes, a nossa vida, nossa origem. Então, logo que cheguei no Rio, eu fui lá, fui falar com a subprefeitura, mas não consegui nada; aquele lugar naquele momento, em 1999, 2000, estava abandonado, completamente. Ainda está, mas era pior.”

teatro de rua para jovens em formação. Havia um programa para jovens de rua, que era para jovens mesmo. Tínhamos que estabelecer uma faixa etária de 15 a 20 e poucos anos para começar a desenvolver a ideia de teatro de rua para esses jovens, de baixa renda, de situação de risco, de tudo isso. Era um projeto que já queríamos fazer lá no Centro, mas lá não tivemos condição porque precisávamos de dinheiro. Lá fazíamos tudo sem dinheiro, depois vendíamos o espetáculo ou ganhávamos cachê para nos apresentar.

– Ali na Gamboa encontramos uma casa que estava à venda. Era de uma senhora que morava ao lado – são duas casas geminadas – [depois] abrimos, tiramos o muro que tinha no jardim. Ela morava ali e queria vender a casa do lado. Eu a conheci em uma situação maravilhosa; porque o senhor que estava cuidando da venda se chamava seu Pombo... é... o Espírito Santo, assim, magrinho, e eu o conheci andando na rua. Estava procurando, ali estava escrito “vende-se”, e ele estava saindo da casa; tinha acabado de conversar com a proprietária sobre um carnavalesco que queria comprar; então eu conversei com ele, e disse que queria alugar, porque não tinha dinheiro para comprar. Ele então me mostrou, e fiquei encantada com a casa dessa senhora. Acabamos nos conhecendo e ficamos muito próximas, foi uma coisa muito linda. Eu acho que ela tirou da imobiliária para deixar conosco; fomos para lá com todo nosso... nem posso falar muito dela... ela faleceu... e colocamos nosso material dentro daquela casa, toda aquela tralha... Ela esperou seis meses e não nos cobrou um tostão; nos deixou ficar lá; nos levava suco de goiaba, cafezinho. Esperou seis meses até que conseguimos comprar a casa [...] ela foi nossa parceira, nossa madrinha. Nunca na vida tínhamos comprado nada, e eles nunca tinham vendido nada... Isso é um filme... em um cartório desse tamaninho, toda a família deles, porque eram sete irmãos, na verdade foram seis, todas as mulheres, com seus netos, e nós da companhia, a essa altura já éramos uns oito.

Memória, imagem, imaginário

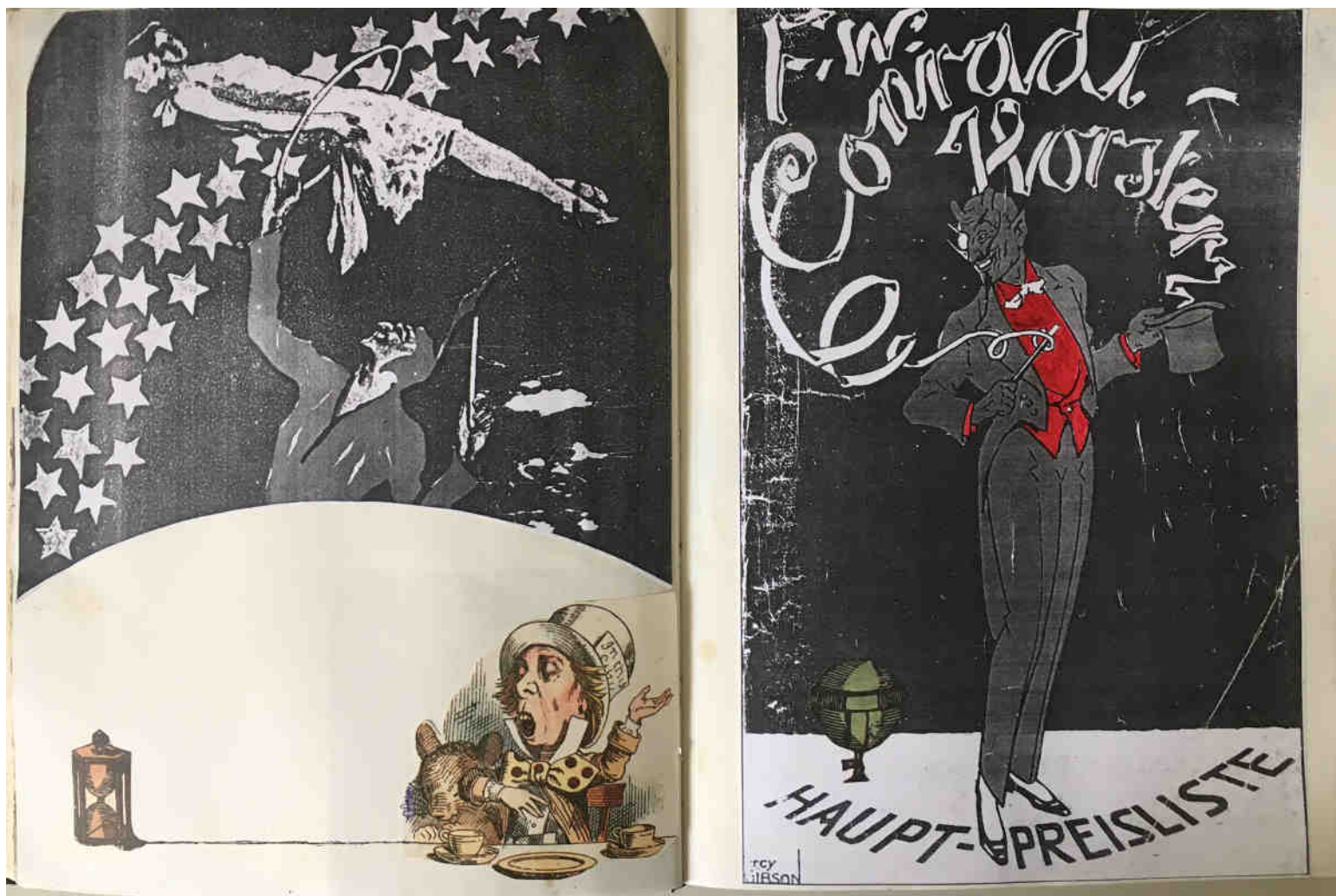


Figura 8 – Caderno de inspirações 1 – Compendo o *Cabaret Mystico* – hipnoses [Reprodução]

Não bastasse o impacto imagístico do espetáculo a que havia assistido, as palavras de Ligia no decorrer da entrevista também revelaram o formidável espaço que a visualidade ocupou em seus anos de formação em oficinas de arte, no Parque Lage ou não, tendo assumido responsabilidade por decisões tomadas em momentos cruciais de sua trajetória, como, por exemplo, a observação de arte sobre pernas de pau na revista da Unesco. Dois aspectos fundamentais emergiram, em meio a essa profusão imagística, um deles explicitamente na referência à importância do grafismo – sua pesquisa apaixonada por cartazes e títulos, colhidos em acervos variados de jornais e revistas; e o inusitado e apurado gosto por imagens antigas, também coletadas em acervos variados, tudo logo traduzido em imagens insuspeitadas:

– Lembro que eu tinha um um livrinho que saiu pela Funarte, que eu consegui lá em São Paulo, que tinha vários cartazinhos... Sempre fui muito ligada nessa coisa gráfica; trabalhei com Gringo Cardia [Rio Grande do Sul, 1957; *designer* gráfico, diretor artístico] e com Luiz Stein [Rio de Janeiro, 1956; *designer*, diretor artístico] que na época fizeram cartazes para o Coringa. [...] Eu era fascinada por isso, adorava fazer colagem e tal. E me lembrei de um livro que era *O teatro ou A chegada do teatro em Pindamonhangaba em 1800 e cacetada*,¹³ ou seja, o movimento que houve em Pindamonhangaba com as companhias que lá chegaram, um absurdo. Era um livro falando disso, um livro pequeno, mas aquilo me estimulou, e por isso fiz um espetáculo chamado *P.I.N.D.A.M.O.N.H.A.N.G.A.B.A.* explicando essa coisa também ligada à gráfica; mas tinha toda sua relação com universo experimental, com essa fantasia.

13 Provavelmente Moura, Carlos Eugênio Marcondes de. *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo: a temporada artística em Pindamonhangaba em 1807-1878*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Parcerias visuais – O impacto visual na obra colaborativa com Romero de Andrade, em São Paulo

– Romero de Andrade Lima [Recife, 1953; artista plástico, cenógrafo, figurinista e iluminador], um grande parceiro nosso, mais um mestre, foi convidado pelo Renato Magalhães [Renato Magalhães Gouveia, leiloeiro, curador, ex-diretor do Masp] para fazer uma exposição. Começando a fazer as esculturas para essa exposição, nos convidou para montar uma *performance* que ocorreria durante a abertura da exposição. Ele junta 12 mulheres e faz uma estrutura de pastoril, o *Auto da Paixão*, que fazemos desde 94. [...] Ele me estimulou a montar autos.¹⁴ O espetáculo que ele criou, *Auto da Paixão*, também não era para rua, mas para uma exposição no Sesc. Ele criou esculturas em nichos e a *performance*, com 12 atrizes, percorria o trajeto das esculturas em seus nichos. E isso me iniciou um pouco nos autos. De uma certa maneira, o aprendizado europeu do teatro de rua me auxiliou no entendimento do que é fazer os autos, os autos de resistência, *as pequenas óperas populares de rua*, os cortejos. E no começar a contar [cantar] histórias a partir desses cortejos; tanto que o próprio *Auto da paixão* começou a ser feito na rua, coisa que não era.

14 Os autos da companhia são o *Auto da Saúde – Romaria Portuária*; o *Auto da Redenção de São Sebastião do Rio de Janeiro*; e o *Auto do Belo Amor*, ópera popular criada e realizada no Cariri; há também a Procissão de Todos os Santos pela Paz, realizada há 18 anos pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro.

Novo compartilhamento de imagens: a visualidade cenográfica de Hélio Eichbauer, Rio de Janeiro

Cíclopes, o drama satírico de Eurípedes, foi preparado na íntegra e assim levado à rua. Estreou, com dramaturgia rara e integral e com potente visualidade, no Largo de São Francisco em 2007.¹⁵

– Os sátiros todos eram em pernas de pau menores; para Polifemo era uma perna gigantesca, tudo de bambu. *O espetáculo tinha uma plástica muito interessante*. Tinha uma gruta que era um mapa, um trabalho com o Hélio Eichbauer. *Toda a direção de arte foi dele*; fizemos toda uma estrutura de bambu, em que aquele mapa virava a gruta da ilha de Polifemo. Em todos os lugares que apresentamos, as pessoas amavam, adoravam o espetáculo. Era uma coisa belíssima; enfim o espetáculo por si só dizia a que vinha. E chegava em um cortejo báquico, sempre com música ao vivo, profundamente musical. O espetáculo deu supercerto [...] Essa coisa de falar que era erudito, essa divisão entre o popular e o erudito, que uma coisa de qualidade o público não vai entender, não vai acompanhar; essa parada era errada.

15 “...em 2007, estreia *Cíclopes*, direção de Ligia Veiga, no Largo de São Francisco, Rio de Janeiro, espetáculo contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. O grupo é formado por: Ligia Veiga, Marília Felipe, Adriana Aragão, Almeidinha Kitekê, Beti Beli, Carlos Veiga, Dan Ortlieb, Fabiano Costa, Fábio Prudhente, Feu de Andrade, Girley Miranda, Guilherme Stutz, Isabel Penoni, Júlia Cárdenas, Mafalda Pequeno e Ricardo Gadelha” (Grande Cia., s.d.). E, como bem lembra Ligia, a Companhia concorreu e ganhou, como num “milagre”, ainda um segundo edital, para colocar o espetáculo na estrada: “*Cíclopes*, por um milagre, porque foi a primeira vez que ganhamos um patrocínio... não, primeiro ganhamos o Edital de Teatro Myriam Muniz, para montar *Cíclopes*; depois ganhamos para fazer a itinerância desse espetáculo pelo Brasil; por onde quiséssemos ir. Fizemos um projeto e ganhamos na Eletrobras [...] foi a primeira vez que a Eletrobras fez um edital, porque era tudo política de balcão. [...]. Como deram 500 mil para viajarmos – fazendo de norte a sul o *Cíclopes*, que era uma montagem delicadíssima, um clássico de Eurípedes na rua, mas que já não estávamos conseguindo manter, porque éramos muitos – foi possível continuar.

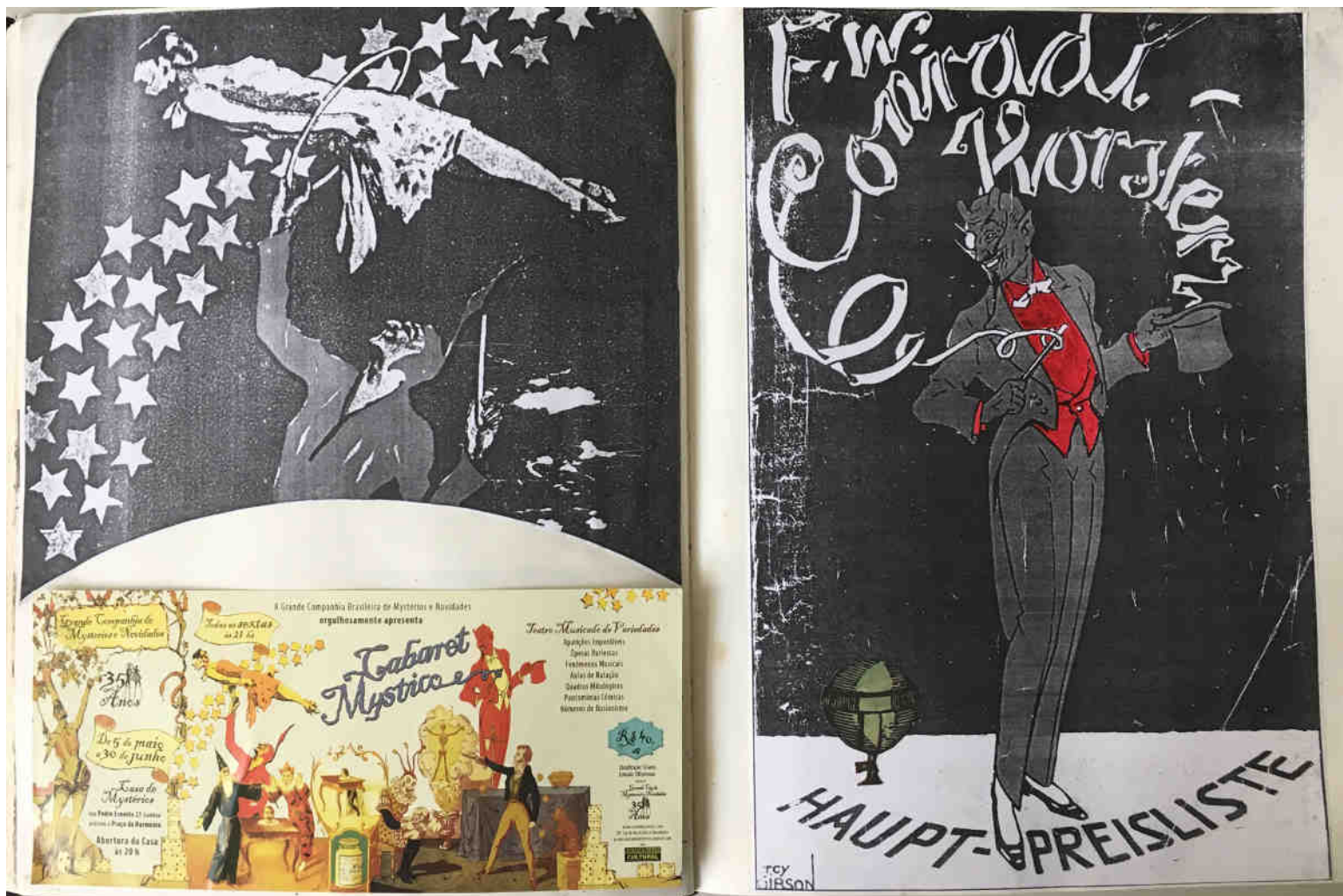


Figura 9 – Caderno de inspirações 1 – Compondo o *Cabaret Mystico* – hipnoses e filipeta [Reprodução]

Cabaret Mystico na “sede de Mystérios” – um teatro de variedades, em cena múltipla no espaço fixo da Companhia

*Sono come tu mi vuoi. Come tu mi vuoi. Io sono la sola.
Che tu possa amare.*

Non lo vedi che io sono. A due passi da te.

De 2007 a 2017 – dez anos de sede de Mystérios na Pedro Ernesto, Gamboa –, a Companhia produziu intensamente, entre retomadas e espetáculos novos, em seu espaço fixo, em cortejo pelo bairro, na praça da Harmonia, ali ao lado da sede, pelos bairros vizinhos da zona portuária e em expansão para vários lugares do Brasil, do mundo.

Com direção geral de Ligia Veiga, direção de produção de Marina França e coordenação de atividades e preparação corporal de Marília Felipe,

Por se dedicar ao teatro de rua, gênero que não goza de política cultural ou mercado específico no Brasil, a Companhia Mystérios e Novidades faz mais apresentações em cidades estrangeiras e projetos de circulação nacional do que temporadas, sendo pouco conhecida do público local e inteiramente ignorada pela crítica especializada (*Enciclopédia Itaú Cultural*, 2017)

Em 2016, vai à cena, com estreia em 5 de agosto, dia da abertura da Olimpíada (o espetáculo, aliás, foi selecionado pelo Programa Fomento Cidade Olímpica, de 2015), e abrindo o ciclo de comemorações dos 35 anos da Companhia, o *Cabaret Mystico*, um “cabaret carioca” com dramaturgia e direção de Ligia Veiga, que, em matéria jornalística, assim define sinteticamente o trabalho: “uma

grande costura de outros trabalhos que já tínhamos feito” (Filgueiras, 2016).

O espaço cênico da sede da Companhia é fixo, com laterais, fundos e frente, principalmente, determinados pelas paredes do edifício. Isso tem sabor de História.



Figura 10 – *Cabaret Mystico* – Mestre de cerimônias/apresentador e pequena orquestra – Domingos de Alcântara (ator); Thiago Queiroz, Joana Queiroz e Pedro Lima (músicos) [Foto André Rola]

Nesse espaço fixo, o *Cabaret Mystico* desenvolve-se todo à vista do espectador, em fartos quadros, apresentados em sequência ou em “cena múltipla”. E isso também cheira a História, e não só a geral do teatro, especialmente a do teatro medieval, como informa fartamente sobre o assunto, desde o início dos anos 40, o professor Silvio D’Amico (1982).¹⁶

No entanto, nesse *Cabaret* contemporâneo, como se disse, há também, e muito especialmente, história da própria Companhia feita cena. Ao determinismo do espaço fixo do casarão antigo, impondo-se magnificamente ao espaço cênico, contrapõe-se a abundância de episódios cênicos, colhidos em quadros de espetáculos anteriores, gerando zonas de tensão entre o velho e o novo, obrigando a soluções de passagens e reorganizando a própria história da Companhia em seus 35 anos de existência exuberante, farta, diversa, variada, sacra e zombeteira.

16 Crítico teatral e teórico do teatro italiano; um dos mais importantes historiadores do teatro que, nos anos 40 publicou a clássica e, sob certos aspectos, insuperável *Storia del teatro drammatico*, em quatro volumes. Embora árduo defensor da centralidade do texto teatral, sua vasta história do teatro foi obra rara que tratou, em perspectiva historiográfica, dos vários aspectos da dimensão espetacular. Assim se refere ao tema a *Enciclopédia Treccani*: “... D’Amico começou a trabalhar sua obra mais importante, os quatro volumes da *Storia del teatro drammatico* do mundo todo (1939-40). Essa história, atualizada em 1968 com um apêndice assinado por Raul Radice e da qual existe uma edição reduzida organizada pelo filho de D’Amico, quando surgiu era a primeira a não levar em conta apenas a literatura dramática, mas a dar atenção à ‘história do drama representado, muito frequentemente traduzido, não com menos frequência traído, e no entanto viva de uma maneira muito própria justamente graças à essa traição’, como precisava Pautore....” (*Dizionario biografico...*, 1986). Assim, a segunda parte de sua obra, toda dedicada ao teatro na Idade Média, num livro de história geral do teatro, foi e ainda é surpreendente. E a ela voltei, depois de tantos anos, em sua versão reduzida, organizada por Sandro D’Amico, para revisitar suas considerações sobre dramaturgia e cena em autos, moralidades, milagres e mistérios. Motivada, agora, pelos da Grande Companhia Brasileira e seu *Cabaret Mystico*. Companhia que, além de levar o mistério em sua denominação e no nome de seu *Cabaret*, nele encena, entre outras Novidades, um quadro inteiramente novo, baseado em linguagem de matriz africana, que se compraz em exuberante paródia, em prosa, da letra da música “Esotérico”, de Gilberto Gil, que afirma num verso: “mistério sempre há de pintar por aí”....



Figura 11 – *Cabaret Mystico* – Diário de Lucrecia – Sara Hana [Foto Andre Rola]

Este dado é fundamental: na sede do grupo há um espaço fixo determinante, emoldurado, como se disse, diretamente pelas paredes do edifício, e resultado da reforma arquitetônica das velhas casas geminadas, reforma levada a cabo tendo em mente as possibilidades cênicas geradas pelas “mansões” teatrais dentro de um grande casarão. Espaço em dois planos fundamentais, o superior se alarga pela lateral e encontra um pequeno correspondente à frente, ocupado pela mesa de som, mas também invadido por alguns personagens; o inferior tem espaço frontal privilegiado, ali onde se situa rigorosamente abaixo do plano superior central e então indefine-se, alarga-se para a lateral direita, pelo jardim e para um espaço central, no seio dos espectadores, estendendo-se pelo corredor de entrada.

Ao imponente determinismo do espaço arquitetônico e teatral sobre a cena, ela corresponde com generosa multiplicidade, descarta a ilusão e se compraz em deslumbramentos engenhosos, em desgarradas peripécias atorais, quase virtuosas. Nada se esconde, a rigor, atrás da alta e larga cortina de renda de algodão, com abertura central, por pouco tempo estendida diante do conjunto frontal em dois andares. Transições são feitas a olho nu, nessa cena que ora atende aos vários “lugares determinados”, ora se expande em várias direções, desde o jardim até o corredor de ingresso, em meio aos frequentadores daquela noite de *Cabaret*. Espectadores bem pouco imóveis, bebericando e saboreando petiscos vendidos ali bem pertinho da cena. Memórias de barracas de feira teatrais.

Nessa desmedida de espaços extraordinários, sempre visíveis, desenvolve-se o *Cabaret*, com fartura de episódios autônomos, ora líricos, quase sempre cômicos, muitas vezes tangenciando o apelo ao manifesto, ao grotesco, à gargalhada desbragada. A pequena e excelente orquestra alocada, sem exclusividade e não por todo o

espetáculo, no quadro alto à esquerda não é pano de fundo, mas interage pontualmente com as cenas atonais, que algumas vezes para ali se deslocam e outras tantas se desenvolvem bem ali ao lado.



Figura 12 – *Cabaret Mystico* – Picollo Diablo – Domingos de Alcântara e Fabio Costa [Foto Andre Rola]

Cenas com atores cuja tipificação nem sempre é facilmente reconhecível, em trabalhos de garra e prazer, circulando por vários papéis e funções, em novas esferas de multiplicidade: é que a determinados tipos fixos, se quisermos, recorrentes na história do teatro universal, no decorrer do espetáculo e ao sabor das necessidades dos quadros, se agregam outros: o mestre de cerimônias/apresentador do *Cabaret*, por exemplo, é dublê do ventríloquo Dr. Dapertutto, em bela citação de Meyerhold,¹⁷ atuando num lírico momento de teatro no teatro, que atrai alguns espectadores para um espaço redimensionado pela área de um tapete em que todos são convidados a se acomodar. Nesse novo enquadramento de um espetáculo redimensionado assistem a uma cena cuja trama faz perceber nossa pequenice diante das medidas do tempo e da morte. Por sua vez, o boneco de Dapertutto, um *petit diable* manipulado, faz também – cabotino por excelência e uma espécie de pierrô às avessas – o garçom aflito e patético da vigorosa cena do tango italiano na lama, extraída do espetáculo *King Kong, uma tragédia do coração*.¹⁸

17Importante diretor e teórico do teatro russo de vanguarda. Conhecido entre nós especialmente por suas contribuições à cena construtivista e à pedagogia do ator, com sua proposição de exercícios da biomecânica. Seus estudos sobre a Commedia dell'Arte são fundamentais, e neles emerge, de forma contundente o teatro de feira. No Brasil, publicação de referência é o pioneiro volume *O teatro de Meyerhold*, por Aldomar Conrado (1969). Dentre várias publicações mais recentes, destaco, para a questão que se está tratando, *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold* (Santos, 2010)]. Muito importante é enfatizar que a presença de Meyerhold espalha-se por toda a cena espetacular trabalhada ao modo de um “cabaré”, que, se abarca um conjunto variadíssimo e de longa tradição na história do teatro ocidental, o que pode ser percebido, em substância, por sua composição em conjunto variado de expressões artísticas, canções, esquetes, de forte apelo crítico-social calcado na comicidade, encontrou, entretanto, na vanguarda russa e em Meyerhold lugar diferenciado. Outro lugar fundamental na história do teatro é o ocupado pelo *Cabaret Voltaire*, de Zurique (1916-17).

18 O quadro é dos mais exasperadamente cômicos do *Cabaret*, desenvolvendo-se sobre e ao redor de uma das mesas, em meio ao público.



Figura 13 – *Cabaret Mystico* –Tango nel fango – Domingos Alcântara (macaco); Fabio Costa (garçon); Mafalda Pequeno (vedete); Marilia Felipe (loura) [Foto Andre Rola]

Uma pantomima tragicômica que ao som de um tango vertiginoso narra o drama entre duas mulheres e um gorila sob o olhar aflito do garçon, gerando um dos contrastes mais ricos e exasperados dos quadros de variedades. Trata-se do *Tango nel fango, di Rabelais*, um especial e excitante rebaixamento do universo temático do tango – também pelo ritmo aceleradíssimo, quase frenético. Texto de Aldo Stellita e música de Carlo Marrale, lançado em 1983 pelo conjunto italiano de música pop Matia Bazar, na interpretação de Antonella Ruggiero, também cantora lírica e que, como cantora pop, tinha o codinome de Matia (louca), e de Carlo Marrale, num período em que o tecladista Mauro Sabbione integrava o conjunto. Uma edição saborosa, durante o Tango Tour Naples (1983) também pode ser degustada. Sobre o quadro reaproveitado, nos diz a diretora: “esse é um espetáculo também lá do começo da Companhia, não tão do começo, chamado *King Kong, uma tragédia no coração*, que é a tragédia desse personagem que vai passando por várias situações. E esse quadro do *Cabaret* é de uma cena em que ele se apaixona por uma vedete”.

A maga Dionísia em máscara se desdobra em verdadeiros “tipos inesquecíveis” pinçados de variados repertórios de “um tempo” (poemas, canções, novelas de rádio...): a aprendiz de natação, a moça feia, a cantora da cabeça cantante e da boca varonil, entre outros.

Macchiette: flexíveis, oportunas e divertidas, em acurado acabamento. Raridades da cena contemporânea.¹⁹

Palco fixo em cena múltipla; dramaturgia episódica, em quadros inspirados em antigas composições próprias, em movimentos teatrais de vanguarda, no velho circo, na experiência do cabaré, e sempre no teatro de rua, cuja linguagem aqui *não se internaliza*, mas se aproveita com excelência, rendendo-lhe homenagem. O *Cabaret*, criado em 2016 e ainda em cena, se compraz, portanto, tanto nas referências à Companhia, quando reelabora e atualiza quadros de alguns espetáculos próprios, como às de seletas experiências espetaculares, citando-as, retrabalhando-as, atualizando-as sempre, pelo conjunto que constrói agora inteiramente novo. Longe de ser autocomplacente ou autorreferente, esse seu mais inquietante mistério, essa sua mais formidável lição.

19 Segundo o *Dizionario Garzanti* (2017), de linguística, *macchietta* é diminutivo de *macchia* (mancha). No teatro de prosa e de variedades, é ainda pessoa bufa e extravagante, e, também em obras narrativas, personagem secundário bizarro e caricatural. Em pintura, esboço em óleo, realizado como preparação de um trabalho mais exigente; pequena figura acessória inserida em quadros de paisagem; caricatura. “A *macchieta* é um tipo de personagem geralmente associado à breve canção irônica e burlesca que canta. No teatro de variedades, no período que vai do final do oitocentos ao início do novecentos, a *macchieta* era um número cômico, a meio caminho entre um monólogo e uma canção humorística” (Macchietta, s.d.).

Modo de produção do *Cabaret*: repertórios em jogo; história da companhia em cena

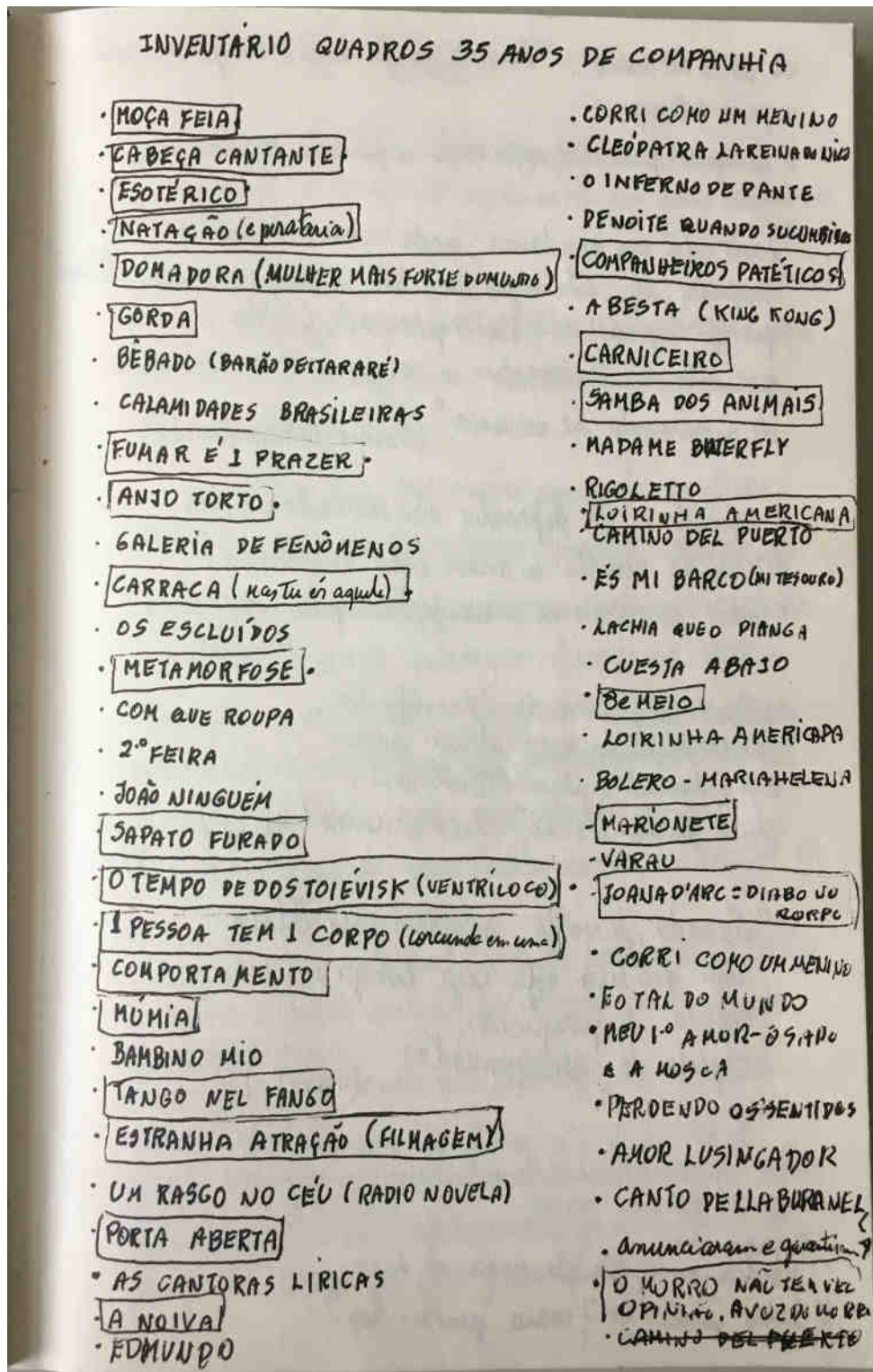


Figura 14 – Caderno de inspirações 2 – Inventário Quadros 35 anos de Companhia [Reprodução]

– O *Cabaret* é um teatro musicado, mas como se fosse teatro de variedades; por exemplo, tem a cena da cabeça cantante, não sei se você lembra... aquela cena é de outro espetáculo, que não é de rua. *La dolce vita*, espetáculo que eu fiz para uma exposição no Sesc-Pompeia há muitos anos. Eles me contrataram para fazer um espetáculo em homenagem ao Fellini, então eu fiz. Disse que não tinha nenhuma intenção de fazer uma coisa de cenas de filme, não absolutamente, mas com aquele *espírito Fellini*. Eu me inspirei e montei essa cena da cabeça cantante.



Figura 15 – *Cabaret Mystico* – Cabeça Cantante – Ligia Veiga [Foto Andre Rola]

- No *Cabaret*, você viu duas cenas de perna de pau que estão mais para o final. Uma delas é a da loirinha americana, “...essa loirinha americana, americana...”. É feita por um menino com uma menina; com aquelas roupas cortadinhas de revista, de antigamente... Aquela cena é do espetáculo *Gigantes pela própria natureza*. A música “Lourinha americana” é de um compositor popular, Laureano, Mestre Laurentino [Laureano, São Paulo, 1909-1996; cantor, compositor, violeiro]. É linda e a conhecemos pelo trabalho do Hermano Viana [Paraíba, 1960; antropólogo, pesquisador musical, autor do projeto Música do Brasil].



Figura 16 – *Cabaret Mystico* – Lourinha americana – Dicoken Brito e Sara Hana [Foto Andre Rola]

Fine

No início do espetáculo, que tem duração de generosas duas horas, confundem-se espectadores e atores, estes últimos já entre as mesas, antes da batida de Molière. E, então, mais um dado fundamental: uma senhora em máscara joga xadrez. Mais um dado duplamente referente: a diretora da Companhia, regente da cena, remete a ancestralidades, como Ligia gosta de dizer.

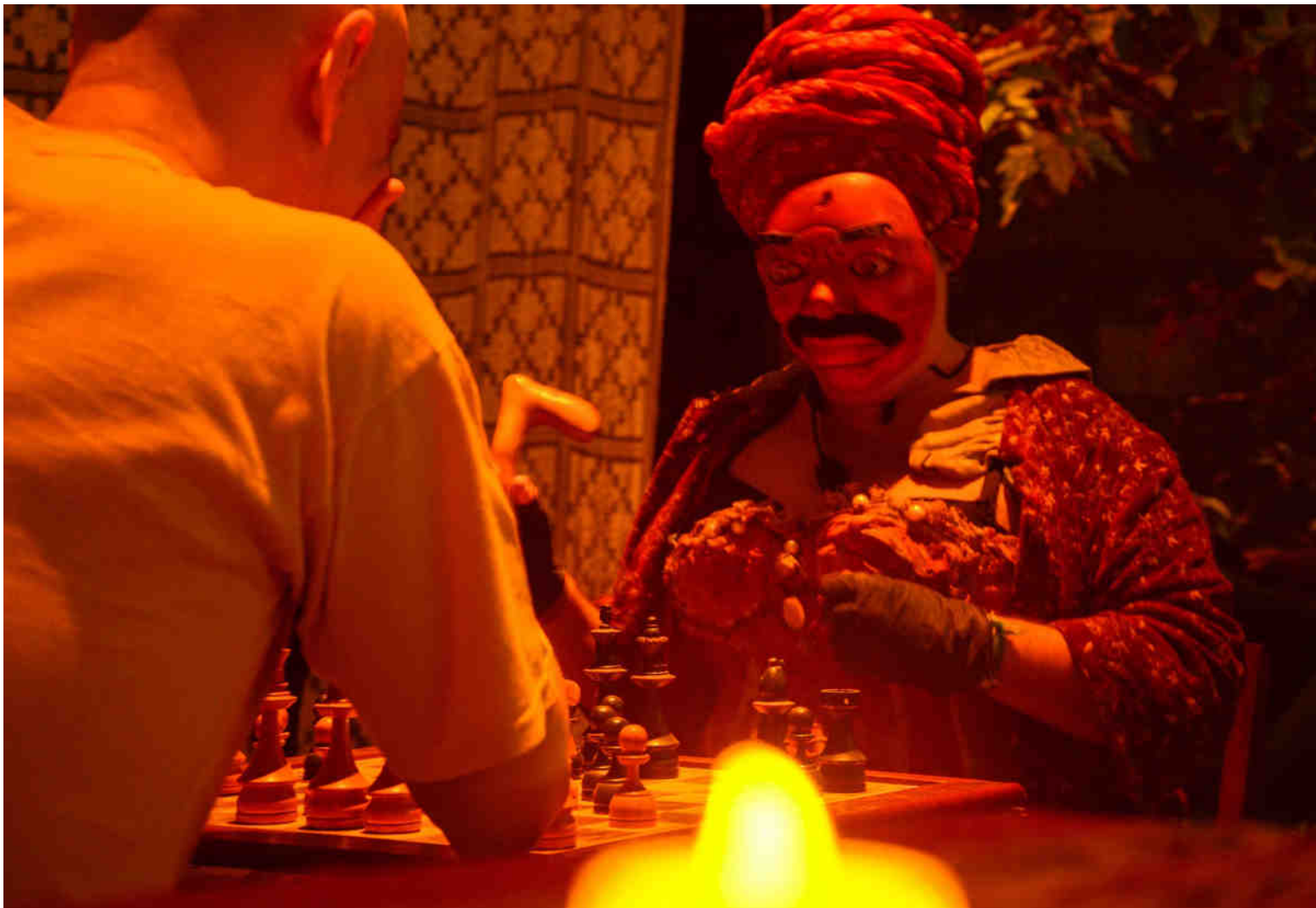


Figura 17 – *Cabaret Mystico* – Dionísia joga xadrez [Foto Andre Rola]

Tripulante da nave felliniana ainda ao mar, a figura grandiosa e mascarada está sentada a uma das mesas com um tabuleiro de xadrez. Literaliza a figura do condutor do jogo (e logo adiante, em outra mesa, irá miniaturizar sua encenação com uma caixinha sobre a qual manipula a figura de uma marionete) e convida um espectador a jogar, revelando então sua cegueira, atrás da máscara de olhos esbugalhados. Convidada a sentar-me com ela à mesa do tabuleiro, disse-me que era cega. Movidas as primeiras peças, eu lhe repliquei que não havia problema, porque eu não sabia jogar, ao que prontamente retrucou: sabe, sim... Estávamos, todos, sob o domínio do jogo. A cega é a depositária da memória das naves loucas.



Figura 18 – *Cabaret Mystico* – Noiva – Marília Felipe e Fábio Costa [Foto Andre Rola]



Figura 19 – *Cabaret Mystico* – Porta aberta – Sara Hana (Santinha), Marilia Felipe (Arara) e Fabio Costa (Tucano) [Foto Andre Rola]

Criam-se miragens mirabolantes. A trupe de atores da antiga *Navelouca*, um dos espetáculos carros-chefe da Companhia, ocupa a nova cena em cortejo triunfante, apresenta-se cantando,²⁰ imprimindo facetas fellinianas a uma nau de novos insensatos. Desencadeia-se um pleno e alucinante espetáculo de imagens diversas, intensas, que envolvem o espectador numa viagem sem ilusões, alucinante e inquietante. A *Navelouca* aqui é mais que um quadro reelaborado: a descida da boia com seu nome inscrito demarca uma reinstalação mais plena e traz consequências interessantes. Tendo em vista a inteira cena ocupada por esses novos loucos estabelecidos na Gamboa com seu *Cabaret Mystico*, não há como não lembrar Foucault (FOUCAULT, 1972, p. 18, grifos nossos):

Mas se a navegação dos loucos se liga, na imaginação ocidental, a tantos motivos imemoriais, por que tão bruscamente, por volta do século XV, esta súbita formulação do tema, na literatura e na iconografia? *Por que vemos surgir de repente a silhueta da Nau dos Loucos e sua tripulação insana invadir as paisagens mais familiares?* Por que, da velha aliança entre a água e a loucura, nasceu um dia, nesse dia, essa barca? É que ela simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média. A loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: *ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens.*

20 “Come tu mi vuoi”, de *La dolce vita*, de Nino Rota e T. Amurri, na voz de Katyana Ranieri. Teve versão brasileira (“Que não se vê”) gravada pela Universal em 1999, registro de um concerto que Caetano Veloso deu em Rimini em 1997.

O palhaço negro

A exorbitância que atravessa o *Cabaret Mystico* é evidente e parece sobrevir da pressão dos porões de incontáveis naves loucas, algumas especialmente dirigidas às nossas margens, em tantos momentos terríveis da história deste país escravocrata. E o fato, ainda tão determinante para nós, se faz também articulador de um memorável eixo da cena desse *Cabaret*. Em meio a um espetáculo que explode em desmesura, uma duplicação – a da função de mestre de cerimônias/apresentador da cena em dois personagens, ao incluir o personagem Benjamin de Oliveira, “o primeiro palhaço negro do Brasil” possível criador do nosso circo-teatro, desempenhado por um jovem ator negro integrado à Companhia pelo projeto Gigantes pela própria natureza – aparece como forte sinalizador de memórias, de tempo presente e de possíveis horizontes.



Figura 20 – *Cabaret Mystico* – A Voz do Morro – Apoteose – Verônica Pereira, Sara Hana e Mafalda Pequeno [Foto Andre Rola]

-Ligia, o que você chama de “espírito de Fellini”, afinal?

-Para mim é uma coisa crítica, faz ver o ridículo, a nossa pequenice; é rir de si mesmo: é o palhaço.

Referências |

CONRADO, Aldomar. (Org.). **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CORINGA. Disponível em:
<http://wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_Coringa>. Acesso em: 14 set. 2017. S.d

D'AMICO, Silvio. **Storia del teatro drammatico**. Edizione ridotta a cura di Alessandro D'Amico. Roma: Bulzoni, 1982.

Dizionario biografico degli italiani. [S.l.]: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1986. V. 32: Dall'Anconata-Da Ronco. In: PETRONI, Paolo. D'Amico, Silvio. **ENCICLOPEDIA** Treccani: enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Disponível em:
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-d-amico_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-d-amico_(Dizionario-Biografico))>. Acesso em: 14 set. 2017. Originalmente publicado em: Dizionario biografico degli italiani. [S.l.]: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1986. V. 32: Dall'Anconata-Da Ronco.

DIZIONARIO Garzanti linguistica. Disponível em:
<<http://www.garzantilinguistica.it/>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.
Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 24 set. 2017.

ENCICLOPEDIA Treccani. In: **WIKIPEDIA**: l'enciclopedia libera.
Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Enciclopedia_Treccani>. Acesso em: 14 set. 2017.

FIGUEROA, Graciela. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa423580/graciela-figueroa>>. Acesso em: 14 set. 2017. S.d.

FILGUEIRAS, Mariana. **Cia. dos Mysterios mescla teatro de revista e história africana do Rio**: celebração de 35 anos da companhia teve fila na porta por dois meses. O Globo, Rio de Janeiro, 16 set. 2016.
Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/cia-dos-mysterios-mescla-teatro-de-revista-historia-africana-do-rio-20121297>>. Acesso em: 23 set. 2017. Depoimento de Ligia Veiga a Mariana Filgueiras.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972. Disponível em: <<http://www.uel.br/projetos/foucaultianos/pages/arquivos/Obras/HISTORIA%20DA%20LOUCURA.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2017.

GAMBOA. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gamboa_\(Rio_de_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gamboa_(Rio_de_Janeiro))>. Acesso em: 23 set. 2017. S.d.

GRANDE Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo284264/grande-cia-brasileira-de-mysterios-e-novidades>>. Acesso em: 24 set. 2017.

ILUSTRAÇÕES TESOURO DA JUVENTUDE. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/materia/ilustracoes-na-enciclopedia-tesouro-da-juventude,8946>>.

MACCHIETTA. Disponível em: <<https://it.wikipedia.org/wiki/Macchietta>>. Acesso em: 25 set. 2017. S.d.

PORTO MARAVILHA. Disponível em: <<http://www.portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/4512>>. Acesso em 24 ago. 2017. S.d.

SANTOS, Maria Thais Lima. **Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TANGO TOUR NAPLES. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Zb482J7E158>>. Acesso em: 26 set. 2017. 1983.

TAVIANI, Ferdinando. **Teatro Tascabile di Bergamo**. O Correio da Unesco, mar. 1978, p. 8.

TESOURO DA JUVENTUDE. Disponível em: <<http://tesourodajuventude.com.br/index.htm>>. Acesso em 24 set. 2017. S.d.