

COLEÇÃO APLAUSOTEATROBRASIL



MAURICEVANEAU

ARTISTA **MÚLTIPLO**

LEILA V.B. GOUVÊA

Imprensa oficial

Maurice Vaneau

Artista Múltiplo

Maurice Vaneau

Artista Múltiplo

Leila V. B. Gouvêa

| imprensaoficial

São Paulo, 2006

**GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

Governador
Secretário Chefe da Casa Civil

Cláudio Lembo
Rubens Lara

imprensa oficial

Diretor-presidente
Diretor Vice-presidente
Diretor Industrial
Diretora Financeira e
Administrativa
Chefe de Gabinete

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Hubert Alquéres
Luiz Carlos Frigerio
Teiji Tomioka
Nodette Mameri Peano
Emerson Bento Pereira

Coleção Aplauso Teatro Brasil

Coordenador Geral
Coordenador Operacional
e Pesquisa Iconográfica
Projeto Gráfico
Assistência Operacional
Editoração
Tratamento de Imagens
Revisor

Rubens Ewald Filho
Marcelo Pestana
Carlos Cirne
Andressa Veronesi
Aline Navarro
José Carlos da Silva
Amancio do Vale
Sárvio N. Holanda

Apresentação

“O que lembro, tenho.”

Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, tem como atributo principal reabilitar e resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas do cinema, do teatro e da televisão.

Essa importante historiografia cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. O coordenador de nossa coleção, o crítico Rubens Ewald Filho, selecionou, criteriosamente, um conjunto de jornalistas especializados para realizar esse trabalho de aproximação junto a nossos biografados. Em entrevistas e encontros sucessivos foi-se estreitando o contato com todos. Preciosos arquivos de documentos e imagens foram abertos e, na maioria dos casos, deu-se a conhecer o universo que compõe seus cotidianos.

A decisão em trazer o relato de cada um para a primeira pessoa permitiu manter o aspecto de tradição oral dos fatos, fazendo com que a memória e toda a sua conotação idiossincrásica aflorasse de maneira coloquial, como se o biografado estivesse falando diretamente ao leitor.

Gostaria de ressaltar, no entanto, um fator importante na *Coleção*, pois os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que caracterizam também o artista e seu ofício. Tantas vezes o biógrafo e o biografado foram tomados desse envolvimento, cúmplices dessa simbiose, que essas condições dotaram os livros de novos instrumentos. Assim, ambos se colocaram em sendas onde a reflexão se estendeu sobre a formação intelectual e ideológica do artista e, supostamente, continuada naquilo que caracterizava o meio, o ambiente e a história brasileira naquele contexto e momento. Muitos discutiram o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida. Deixaram transparecer a firmeza do pensamento crítico, denunciaram preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando o nosso país, mostraram o que representou a formação de cada biografado e sua atuação em ofícios de linguagens diferenciadas como o teatro, o cinema e a televisão – e o que cada um desses veículos lhes exigiu ou lhes deu. Foram analisadas as distintas linguagens desses ofícios.

Cada obra extrapola, portanto, os simples relatos biográficos, explorando o universo íntimo e psicológico do artista, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade em ter se

tornado artista, seus princípios, a formação de sua personalidade, a *persona* e a complexidade de seus personagens.

São livros que irão atrair o grande público, mas que – certamente – interessarão igualmente aos nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o intrincado processo de criação que envolve as linguagens do teatro e do cinema. Foram desenvolvidos temas como a construção dos personagens interpretados, bem como a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferenciação fundamental desses dois veículos e a expressão de suas linguagens.

A amplitude desses recursos de recuperação da memória por meio dos títulos da *Coleção Aplauso*, aliada à possibilidade de discussão de instrumentos profissionais, fez com que a Imprensa Oficial passasse a distribuir em todas as bibliotecas importantes do país, bem como em bibliotecas especializadas, esses livros, de gratificante aceitação.

Gostaria de ressaltar seu adequado projeto gráfico, em formato de bolso, documentado com iconografia farta e registro cronológico completo para cada biografado, em cada setor de sua atuação.

A *Coleção Aplauso*, que tende a ultrapassar os cem títulos, se afirma progressivamente, e espera contemplar o público de língua portuguesa com o espectro mais completo possível dos artistas, atores e diretores, que escreveram a rica e diversificada história do cinema, do teatro e da televisão em nosso país, mesmo sujeitos a percalços de naturezas várias, mas com seus protagonistas sempre reagindo com criatividade, mesmo nos anos mais obscuros pelos quais passamos.

Além dos perfis biográficos, que são a marca da *Coleção Aplauso*, ela inclui ainda outras séries: *Projetos Especiais*, com formatos e características distintos, em que já foram publicadas excepcionais pesquisas iconográficas, que se originaram de teses universitárias ou de arquivos documentais pré-existentes que sugeriram sua edição em outro formato.

Temos a série constituída de roteiros cinematográficos, denominada *Cinema Brasil*, que publicou o roteiro histórico de *O Caçador de Diamantes*, de Vittorio Capellaro, de 1933, considerado o

primeiro roteiro completo escrito no Brasil com a intenção de ser efetivamente filmado. Paralelamente, roteiros mais recentes, como o clássico *O caso dos irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person, *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach, *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, e *Como Fazer um Filme de Amor*, de José Roberto Torero, que deverão se tornar bibliografia básica obrigatória para as escolas de cinema, ao mesmo tempo em que documentam essa importante produção da cinematografia nacional.

Gostaria de destacar a obra *Gloria in Excelsior*, da série *TV Brasil*, sobre a ascensão, o apogeu e a queda da TV Excelsior, que inovou os procedimentos e formas de se fazer televisão no Brasil. Muitos leitores se surpreenderão ao descobrirem que vários diretores, autores e atores, que na década de 70 promoveram o crescimento da TV Globo, foram forjados nos estúdios da TV Excelsior, que sucumbiu juntamente com o Grupo Simonsen, perseguido pelo regime militar.

Se algum fator de sucesso da *Coleção Aplauso* merece ser mais destacado do que outros, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

De nossa parte coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa

documental e iconográfica, contar com a boa vontade, o entusiasmo e a generosidade de nossos artistas, diretores e roteiristas. Depois, apenas, com igual entusiasmo, colocar à disposição todas essas informações, atraentes e acessíveis, em um projeto bem cuidado. Também a nós sensibilizaram as questões sobre nossa cultura que a *Coleção Aplauso* suscita e apresenta – os sortilégios que envolvem palco, cena, coxias, set de filmagens, cenários, câmeras – e, com referência a esses seres especiais que ali transitam e se transmutam, é deles que todo esse material de vida e reflexão poderá ser extraído e disseminado como interesse que magnetizará o leitor.

A Imprensa Oficial se sente orgulhosa de ter criado a *Coleção Aplauso*, pois tem consciência de que nossa história cultural não pode ser negligenciada, e é a partir dela que se forja e se constrói a identidade brasileira.

Hubert Alquéres
Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Um protagonista do moderno teatro brasileiro

Era natural que o empresário italiano Franco Zampari, ao criar em 1948 o Teatro Brasileiro de Comédia, convidasse para dirigir o elenco um conterrâneo seu. Por isso, ele trouxe para São Paulo Adolfo Celi, que se encontrava na Argentina. E, com o crescimento do trabalho, já que no início os espetáculos ficavam pouco tempo em cartaz, Celi chamou da Itália Luciano Salce e Flaminio Bollini Cerri, além de aproveitar a estada de Ruggero Jacobi e depois de Ziembinski no Brasil.

11

Como findara a Segunda Grande Guerra, companhias de vários países europeus excursionaram à América do Sul, figurando entre elas o Teatro Nacional da Bélgica, de excelente qualidade, em cujo repertório se distinguiu *Barrabás*, de Ghelderode, sob direção de Maurice Vaneau.

O êxito de *Barrabás* levou Zampari a promover a permanência de Vaneau no Brasil. E ele foi um dos colaboradores mais relevantes, na consolidação do teatro moderno entre nós.

É a trajetória desse encenador, que sobressaiu também em outros campos, o objeto de

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo, escrito por Leila V. B. Gouvêa, embora utilize a forma de autobiografia.

O qualificativo de múltiplo assenta bem em Vaneau, porque ele sempre se projetou com êxito nos campos teatrais da direção, da cenografia, da indumentária e da administração, e nas incursões pela dança, pela ópera e pela TV. E seu território não se limita à Bélgica e ao Brasil, estendendo-se aos Estados Unidos e ao Oriente. Pode-se qualificá-lo como cidadão do mundo.

12 A narrativa, porém, deixa patente que a presença no Brasil foi importante para nós e para ele. Para nós, porque Vaneau tem não apenas talento de artista, mas sabe administrar com pulso firme tanto um espetáculo como uma companhia. O acabamento de suas montagens é prova do domínio sobre todos os aspectos da realização. E a unidade do desempenho revela a disciplina do trabalho. Para Vaneau, a experiência brasileira ajudou-o também na carreira européia, além de dar-lhe a esposa, a bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa, e os três filhos aqui nascidos.

Os espectadores mais antigos conhecem a importância artística do TBC, que ainda abriu caminho para a Cia. Nydia Licia-Sérgio Cardoso e a Cia. Maria Della Costa-Sandro Polloni. Muitos o criti-

caram por não ter dado primazia à dramaturgia brasileira, preferindo os autores europeus e norte-americanos. De um lado, compreende-se que os encenadores dominassem melhor a produção alienígena. E, de outro, os autores brasileiros com espírito moderno ainda eram poucos, que ademais traziam para um estrangeiro a dificuldade da língua.

Vaneau, como também sobretudo Gianni Ratto, logo se interessou pela nossa dramaturgia, porém de início não tinha domínio do português. Assim, aqui estreou, em 1956, com a peça *A casa de chá do luar de agosto*, do norte-americano John Patrick, que já havia montado na Bélgica. Não obstante o propósito de apresentar um dramaturgo nosso, encenou, na segunda incursão no palco, *Gata em teto de zinco quente*, do também norte-americano Tennessee Williams. E só na terceira montagem ofereceu um texto brasileiro: *As Provas de Amor*, de João Bethencourt. Além do êxito artístico, credenciou Vaneau a circunstância de ser responsável pelas duas maiores bilheterias do TBC durante a sua colaboração: *A casa de chá do luar de agosto* e *Os ossos do Barão*, de Jorge Andrade.

O abraqueiramento de Vaneau conduziu-o a organizar um Festival Nacional de Dança e para fazer jus, em 1992, ao título de cidadão paulista-

no, que lhe foi conferido. Ele assumiu a direção artística do Teatro Guaíra, de Curitiba, do qual se desligou em fins de 1994. Na comemoração dos 300 anos da capital paranaense, Vaneau dirigiu e fez o cenário da ópera *Aída*, de Verdi.

Vários artistas europeus, que vieram para o Brasil com o fim da Segunda Grande Guerra, retornaram aos seus países de origem, recuperados artística e financeiramente, enquanto nosso teatro conseguiu progredir muito pouco. Pelos vínculos familiares, além do talento de realizador, é desejável que Vaneau ainda venha a atuar conosco.

14

E só nos cabe enaltecer o modelo deste livro que, se aproveitado com a biografia de outros artistas de mérito, contribuirá muito para o melhor conhecimento do teatro brasileiro.

Sábato Magaldi

São Paulo, dezembro de 2005

Introdução

Ele se movimenta sem cessar, anda de um lado para o outro, olha pela janela e em seguida fixa um detalhe da roupa. Um perfeccionista obsessivo. Parece apressado, sempre nervoso, um pouco indiferente e, no entanto, nada lhe escapa. Os olhos muito azuis faíscam, contrastando com a face avermelhada; o sorriso irônico por vezes deixa escapar certa ternura. E de repente ele não hesita em manifestar um humor desconcertante, cáustico.

Este retrato aproximado de Maurice Vaneau, feito décadas atrás por um jornalista belga, coincide em boa parte com aquele que eu mesma, intimamente, fiz dele em 1971, quando o conheci em São Paulo. Então ele já era um nome indissociável da empreitada de profissionalização e de modernização do teatro brasileiro, impulsionada na década de 1950; já dirigira por duas vezes o TBC, sendo responsável pelos dois maiores sucessos da casa fundada por Franco Zampari; já levava à cena muitos dos monstros-sagrados de nosso palco – a começar por Walmor Chagas e Cacilda Becker, que dirigiu três vezes, a última delas no talvez maior sucesso de sua carreira de diretor, a histórica montagem de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Albee, produzida



Vaneau

também por ele. Vinha ainda de pôr em cena a sua segunda ópera, *O Barbeiro de Sevilha*, em Bruxelas. Enfim, também ele um (discreto) monstro sagrado, já com um irremovível lastro pela Europa e pelo Brasil não apenas como diretor, mas também ator, mímico, dançarino, iluminador, figurinista, cenógrafo, fotógrafo, produtor, autor de documentários para TV e desenhista de fino traço. Homem de curiosidade insaciável, que percorrera o mundo e, à primeira vista, intimidava. Acompanhei boa parte de seu trabalho nas últimas décadas, no teatro, na dança, na ópera – e com ele tenho convivido desde os anos 1970, por laços de família.

17

Mas por um desses infortúnios que muitas vezes a velhice acarreta, o Maurice Vaneau que fui encontrar em maio de 2005, para dar início às memórias que se seguem, era já bem outro: golpeado na capacidade de lembrar, fragilizado como uma criança, mergulhado em um novo drama, sem fim e sem enredo que, este, não logrará dirigir, adaptar ou iluminar. Muitas vezes não encontrava as palavras para dizer do passado, nem em português nem em francês, as mais correntes dentre as cinco línguas que dominava até poucos anos atrás. Agora, quase tudo se embaralhava, se dissipava. Noutras vezes, contudo, era como se de repente pudesse

reviver as lembranças, a ponto de como que tentar agarrar o passado com as mãos – e os olhinhos azuis voltavam a brilhar, uma nota de ternura ou um palavrão de revolta aflorava com ímpeto de sua boca ou semblante, mediante um gesto ou uma expressão. Momentos pungentes, dolorosos, que me fizeram pensar nas palavras de sua médica: trata-se irremediavelmente de um emotivo, pronto tanto a se comover com pessoas, cenas ou fatos os mais corriqueiros, como também a explodir em ira incontrolável até mesmo diante de uma ninharia. Particularidade de temperamento decerto exacerbada pelo fato de Maurice Vaneau ter vivido, na adolescência, em carne e osso, a tragédia da Segunda Guerra Mundial na Europa e a invasão de seu país pelos nazistas, eventos da história que não deixariam de marcar-lhe pela vida afora, além de haverem mutilado também a sua própria família.

Nas incontáveis vezes em que estive, caderno em punho, em seu apartamento na Rua Sergipe, em São Paulo, muita coisa foi dita, porém muito também ficou silenciado pelos revezes e caprichos de sua oscilante memória. Criou-se um impasse: interromper o trabalho, e conceder a um possível futuro esquecimento essa trajetória tão singularmente rica, multifacetada e importante para a história do teatro brasileiro ou, antes,

embrenhar-me em pesquisas que completassem os vazios de sua fala, os silêncios de sua memória? A opção, como se vê por este volume, inclinou-se por esta alternativa – e em minha pesquisa contei, a cada passo, com a colaboração inestimável e luminosa da coreógrafa Célia Gouvêa, mulher de Maurice, minha irmã, e uma espécie de segunda memória do *artista múltiplo* – síntese achada por ela – especialmente no que diz respeito ao que ele realizou a partir de 1970, quando ambos se encontraram e se uniram na vida pessoal e em incontáveis trabalhos. Hoje, é ela a guardiã lúcida e abnegada de todo o vasto acervo reunido minuciosa e meticulosamente por Maurice Vaneau desde a sua estréia no palco, na companhia do *Rideau* de Bruxelas, em 1948, onde por sete anos atuou, dirigiu, confeccionou cenários, figurinos e projetos de iluminação para dezenas de montagens, assenhoreando-se com essa atividade intensiva de todos os aspectos, *métiers* e meandros da arte do espetáculo. Como o próprio Maurice Vaneau chegou a dizer, o *Rideau* foi o laboratório onde ele desenvolveu as suas próprias concepções de *homem do teatro total*, inspiradas na vivência do dia-a-dia no palco e também em correntes ancestrais da arte cênica, como a *Commedia dell'Arte*, a pantomima, o *vaudeville da Belle Époque*, além da conexão com o inconsciente tão recorrente na

tradição plástica flamenga e, claro, de toda a tradição do teatro moderno. Concepções que ele pôs em prática mais prolongadamente no Brasil, onde aportou em 1955 com uma *mise-en-scène* que marcou época: *Barrabás*, de Michel de Ghelderode, apresentada pelo elenco do Teatro Nacional da Bélgica no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Santana, em São Paulo (o Municipal paulistano, que Maurice viria a dirigir em 1975/76, encontrava-se em reformas).

20

Desde então, Maurice Vaneau aqui realizou e dirigiu perto de 80 espetáculos, entre peças de teatro, óperas, coreografias, documentários, telerreportagens, além de algumas participações na teledramaturgia brasileira, afora os cerca de 70 trabalhos que encenou ou de que participou na Europa. Aqui dirigiu importantes casas teatrais – além do TBC e do Municipal de São Paulo, também o baiano Castro Alves e o curitibano Guaíra – e recebeu os principais prêmios das artes cênicas: Saci, Molière, APCT, APCA, Inacen e Governador do Estado, que vieram se somar àqueles que já conquistara na Europa. Aqui, onde escolheu viver até o fim de seus dias, nasceram seus três filhos e, como ele costuma dizer brincando, por ter nascido num 25 de janeiro – há exatos 80 anos – tornou-se cidadão paulistano, título que lhe foi concedido em 1992.

Mas não pretendo avançar mais, uma vez que as memórias que se seguem – mantidas, malgrado os revezes e os expedientes mencionados para contorná-los, no formato de primeira pessoa já consagrado por esta admirável *Coleção Aplauso* – dirão muito mais, e com as cores que uma vida tão fecunda, uma personalidade tão complexa e tal acervo de realizações sugeriram.

Devo, porém, voltar a reiterar aqui meu agradecimento a Célia Gouvêa, sem cuja preciosa colaboração esta biografia não teria vindo à luz.

Leila V. B. Gouvêa

São Paulo, abril de 2006



O bebê Vaneau

Capítulo I

Como tudo começou

Nasci em 25 de janeiro de 1926 em Bornem, província de Anvers (Antuérpia), na Bélgica, em plenos *anos loucos* europeus. Josephine Baker e as *jazz bands* americanas estreavam ali perto, em Paris, no *Folies Bergères*. A capital francesa se tornara um efervescente refúgio de artistas russos, que fugiam do stalinismo, e americanos, que escapavam da lei seca, entre tantos outros. Mas, afinal, essa época seria apenas um prelúdio à Segunda Grande Guerra com todas as suas atrocidades.

23

Meu nome de batismo é Maurits Victor Van Den Bossche. Em 1946, aos 20 anos, adotei o nome artístico de Maurice Vaneau, mais sonoro e fácil de pronunciar, que até hoje me acompanha. Afinal, sou originário do lado francófono da Bélgica, não do flamengo. Meus pais escolheram o nome Maurits porque nasci numa região flamenga. Há tempos queria registrar minhas memórias, ou, como prefiro dizer, *mes moires* – as dobras, os escaninhos de minha vida, de minhas recordações de homem de teatro e de habitante do planeta Terra. Cheguei a pensar em alguns títulos: *O Bastardo Legítimo* ou *Um Balanço do Século 20*. Mas o tempo foi passando e, apesar

de muitas anotações acumuladas, não as escrevi de próprio punho.

Passei a infância e parte da vida adulta na Europa. Apenas em 1955, aos 29 anos, eu desembarquei pela primeira vez no Brasil, cuja nacionalidade adotei na década de 60 e onde desenvolveria grande parte de minha vida artística. Fui o quarto e penúltimo filho de uma família de cinco irmãos, a mais velha mulher e os demais homens: Léona Jeanne Victorine, Guillaume Roger François, Robert Jules, eu e Raymond Charles. Houve um intervalo de cinco anos entre o nascimento de meu terceiro irmão e o meu. O médico havia dito que minha mãe não poderia mais ter filhos. Mas ainda deu à luz a dois meninos.

24

Segundo se recorda minha irmã, Léona, era linda a casa onde nascemos eu e meu irmão caçula, Raymond, construída por meu pai, Victor Van Den Bossche, cuja terra natal também era Bornem. Meu pai, na época, trabalhava com construção e fazia mosaicos com pedras, um típico trabalho belga, dos quais ainda guardo uma amostra. Esses mosaicos eram também aplicados em pisos, paredes e até em monumentos fúnebres. Meu pai foi um bom sujeito e um modelo de honestidade. Lembro-me que ele fumava como um turco, era como a torre da fábrica de chocolates *Côte d'Or*, não parava de soltar fumaça. Acendia um cigarro

no outro, riscando praticamente um único fósforo no dia, logo ao levantar da cama. Às vezes acendia um charuto cubano, que perfumava a sala, e eu ficava como que hipnotizado, olhando a cinza de vários centímetros que ele conseguia deixar intacta, sem deixar cair! Era também um sujeito muito econômico. Morreu com 58 anos, de cirrose, quando eu estava com 26.

Dizem que fui um garoto tranqüilo, sonhador, muito curioso e com grande senso de humor. Gostava de desenhar e de assistir filmes. Houve um tempo em que cheguei a ver três filmes por dia – desenhos animados, documentários e outros. Um de meus ídolos era Shirley Temple. Depois, Charles Chaplin e os Irmãos Marx.

25

Num aniversário, cheguei a ganhar de presente um projetor de filmes e, ainda na escola, eu *dirigia* meus colegas em papéis de *cowboy*, gênero que eu tanto apreciava então. Bem cedo um tio, meu padrinho, deu-me de presente uma câmera fotográfica e caixas de lápis de cor para desenhar e pintar. Em Bruxelas, eu ia sozinho à escola e uma vez, aos 7 anos, parei na volta para ver um jogo de futebol, me esqueci da vida, e minha mãe, preocupada, acabou chamando a polícia, até que apareci com ar de quem não tinha feito nada de errado. Gostava também de acompanhar o acendedor dos candeeiros da antiga iluminação

pública. E era louco pelas *cornetas de fritas*, tão comuns nas ruas de Bruxelas.

26 Minha mãe, Jeanne Marie Caroline Geniets Van Den Bossche, foi uma grande mulher, realmente extraordinária. Muito paciente, equilibrada e amorosa, teve poucos estudos, mas era dotada de grande capacidade e firmeza. Sua atividade equivalia à de umas cinco pessoas. Era muito habilidosa, e tudo o que fazia era com perfeição, culinária ou costura, bordados, tricô, crochê. Trabalhos que fazia nas horas de lazer ouvindo as óperas que tanto apreciava, no rádio. Foi também assídua freqüentadora das óperas apresentadas no *Théâtre de la Monnaie*, em Bruxelas. É interessante observar que, já como homem de teatro, eu viria a montar várias óperas, tanto na Europa como no Brasil. Minha mãe era uma verdadeira fada, como costuma dizer minha irmã.

Falava o francês, nossa língua materna, com grande correção e não cometia erros de ortografia. Era tão sábia que, depois, soube se entender muito bem com todas as suas noras. Sua vida cheia de valor me levou a concluir que, em geral, as mulheres são melhores do que os homens. Transcorridos mais de 30 anos de sua morte, minha mãe continua presente em minha vida e é como se ela continuasse a me ajudar a cada dia. Que mulher fantástica!



A mãe, Jeanne Marie



Já menino, na Bélgica

Quando eu ainda era garoto, meu pai adoeceu, teve de deixar a atividade de construção e, por decisão dela, minha família entrou nos anos 30 para o ramo da hotelaria e da culinária. Primeiro, meus pais abriram um café tipo taverna em Bruxelas, muito freqüentado por artistas, principalmente atores e músicos, belgas e estrangeiros. Depois, um restaurante, onde se servia a verdadeira culinária belga, à base de muita manteiga. Minha mãe dirigia a cozinha e recepcionava com muita cordialidade os fregueses, enquanto meu pai cuidava do bar. Ele preparava drinques e explicava as receitas aos clientes. Ali também se servia o verdadeiro *café-filtre* belga, num suporte de prata. Entre os clientes muitos senhores fumavam cachimbo e algumas senhoras me diziam: “*Quel joli petit garçon*”. De fato, alguns deles sentiam a minha falta. E ao voltar da escola, *zum!*, eu ia direto para o restaurante.

29

Foi já durante a guerra que meus pais abriram esse estabelecimento, que ficava num bairro bem comercial, chamado Schaerbeek, em frente a uma praça, no andar térreo de uma casa de três andares. A cozinha era embaixo, no subsolo, e os pratos subiam à sala de refeições num pequeno elevador onde eram retirados pelos garçons. Morávamos no andar de cima, onde também havia um salão no qual aconteciam festas. No

mesmo prédio funcionava ainda uma escola de dança clássica, atividade pela qual desde cedo tive grande interesse.

30 Também na Bélgica, já se percebia fortemente o aumento do anti-semitismo, naquela época. Com a guerra, as pessoas de origem judaica eram obrigadas a usar uma placa, identificando essa origem. Embora fôssemos de família católica – todos nós fomos batizados e fizemos a primeira comunhão, mas, ao que me lembro, eu freqüentei a igreja uma única vez e nunca tive fé religiosa – meus pais, assim como outros comerciantes das redondezas, sempre foram solidários com os judeus, atitude que eu e meus irmãos herdamos desde pequenos. Cedo aprendemos com meus pais que todos os seres humanos são iguais, independentemente de credos, nacionalidades ou raças. Costumo dizer que meu país de origem é o planeta Terra. Cheguei a escrever em minhas anotações, para as memórias que não escrevi: “Eu também tenho Deus, mas não o do Vaticano. Ele não tem sexo, nem raça, não é branco, negro ou amarelo. Ele não vive lá em cima nem aqui embaixo, na verdade está em mim, como Satanás. Às vezes, escuto a Deus, noutras, a Satanás. Meu Deus!”.

Muitos judeus vinham comer no restaurante de meus pais. Os preços eram acessíveis e as porções,

fartas. Minha irmã, Léona, que hoje vive em Málaga, na Espanha, se lembra de uma noite em que meu pai, já na hora de fechar as portas, deixou entrar um jovem judeu perseguido pela polícia. Mais tarde, ele fugiu pelo teto, e nunca soubemos se conseguiu escapar de ser embarcado nos imundos trens da morte. Os nazistas chegaram a ameaçar meus pais de fechar nosso restaurante, caso continuassem recebendo judeus. Era comum ouvir à noite gritos de policiais perseguindo-os, o que nos causava pesadelos.

Outra cena inesquecível foi o assassinato, por soldados nazistas, de um casal de músicos ou *luthiers* já idosos, de origem judaica, que frequentava nosso estabelecimento. Eles tinham uma pequena loja de instrumentos musicais ali, bem próximo, e um deles tocava violoncelo. Eu observei a cena através das cortinas da janela de meu quarto! Este foi um dos primeiros ataques dos nazistas em Bruxelas, uma das incontáveis atrocidades do horrível Adolf, e a cena dos velhos músicos caídos no chão, mortos, em meio a outros corpos, até hoje não me sai da lembrança. Porcos nazistas! Tudo isso certamente traumatizou a nossa adolescência que, entretanto, em casa, transcorria da melhor maneira possível, sempre orientada pela dedicação, pela firmeza de nossa mãe, por sua determinação.

Antes da guerra, nossa família abriu um primeiro hotel em *La Roche sur l'Ourthe*, na Ardenne, bela região montanhosa já perto da fronteira da França.

Era o Hotel Regina – e muitos anos depois eu viria a casar com a coreógrafa brasileira Célia Regina, conhecida como Célia Gouvêa. Esse hotel tinha um grande terraço que dava para as montanhas, onde os clientes tomavam aperitivos olhando a natureza.

Ele funcionava principalmente durante as temporadas de verão e inverno, e durante os feriados

32



La Roche en Ardenne

prolongados. Depois, a família deixou o Regina e abriu o Hotel de l'Ourthe, próximo às ruínas de um castelo medieval e à beira do Rio Ourthe. Era também um estabelecimento para a classe média, porém maior e muito fino, com serviço em baixelas de porcelana e prataria, onde um dos pratos de maior sucesso do cardápio eram as trutas com molho de manteiga. Naquele tempo, meu pai continuava cuidando do café em Bruxelas e, em La Roche, minha mãe dirigia o hotel. Meus irmãos mais velhos ficaram com meu pai, na capital da Bélgica, eu e meu irmão Raymond com mamãe, em La Roche. Para ficarmos perto dela, nós dois continuamos os estudos, equivalentes ao ginásio, numa escola de frades católicos, nas redondezas, uma vez que não encontramos lugar na escola pública. Eu e meus colegas éramos traquinas, ríamos muito, levantando a tampa da carteira para que os padres não vissem. Uma vez ri tanto que um padre me chamou e mandou que eu estendesse as mãos para a palmatória.

33

Mas eu as retirei antes que ele me acertasse, e ele me sacudi pelos ombros. Rapidamente, eu revidei, segurando em sua gola. Tive de ficar duas horas quieto, olhando para a parede. Essa escola tinha uma rígida disciplina que, contudo, não funcionava muito para um rebelde como eu.

Até hoje guardo um folheto com fotos das ins-



HOTEL DE L'OURTHE
Victor Van Den Bossche-Geniets
LA ROCHE EN ARDENNE
Téléphone No 46

talações do Hotel de l'Ourthe. Ele dispunha de hall, terraço, *tea room*, viveiro de trutas, sala de refeições, um *fumoir* onde, num armário de mogno com portas de vidro bisotado, enfileiravam-se caixinhas com a cabeça de esfinge na tampa, repletas de cigarros ovais da marca Khe-dive em cores pastéis: azul-celeste, verde-água, rosa. E com a piteira dourada. Eram destinados aos lábios delicados das damas. Uma vez roubei uma caixinha e, instalado numa das poltronas de veludo do *fumoir*, pus-me a experimentar um de cada cor. Mas que decepção! Todos tinham o mesmo sabor. Cheguei a vomitar e tosi tanto que desisti, e nunca mais fumei. Havia também um salão de bilhar e, perto do restaurante, um piano. As pessoas dançavam ali à noite, ao som da música – a sala de chá era transformada em pista de dança. Um de meus irmãos, Robert, era um grande dançarino e por vezes eu o acompanhava no papel de dama. Seu ídolo era o cantor de tangos argentino Carlos Gardel e ele, modelo do *latin lover*, passava brilhantina nos cabelos.

35

No inverno, turistas esquiavam nas redondezas e se promovia a caça do pequeno javali. Eu gostava de jogar bilhar, de pescar trutas e de patinar nas águas congeladas do rio nos meses frios e, na volta, sentia o hotel deliciosamente confortável. Um paraíso! Gostava também de colher frutas



36



Interior do hotel

silvestres, como *myrtilles*, groselhas e framboesas pelas redondezas. Esse hotel de meus pais chegou a receber o primeiro prêmio no *Referendum du Bon Hôtelier* e seu restaurante, onde também se servia o verdadeiro *jambon d'Ardenne*, foi classificado entre os de *premier ordre*.

Isso certamente influenciou meu posterior gosto pela culinária. No passado, gostava de preparar muitos pratos, como peixes, frutos do mar e coelhos, sempre elogiados por meus convidados, e para acompanhamento eu mesmo escolhia os bons vinhos. Já no Brasil, fazia também uma caipirinha considerada imbatível, sacudindo bem os ingredientes numa coqueteleira. Um de meus amigos, o crítico teatral Sábado Magaldi, apreciava muito a especialidade à base de rim que eu preparava, com vinho Madeira, seguindo um verdadeiro ritual. Uma de minhas duas filhas com a coreógrafa Célia Gouvêa, Yara, hoje estuda gastronomia em Lyon, na França. De fato a culinária está no sangue da família. Três de meus irmãos chegaram a se profissionalizar nessa área: Guillaume, que chamávamos de Willi, ao terminar o ginásio, um dia quebrou todos os seus lápis, comunicando a meus pais que decidira ir trabalhar como ajudante de um *chef*, num restaurante de Bruxelas. Muitos anos depois meu irmão caçula, Raymond, que chegou

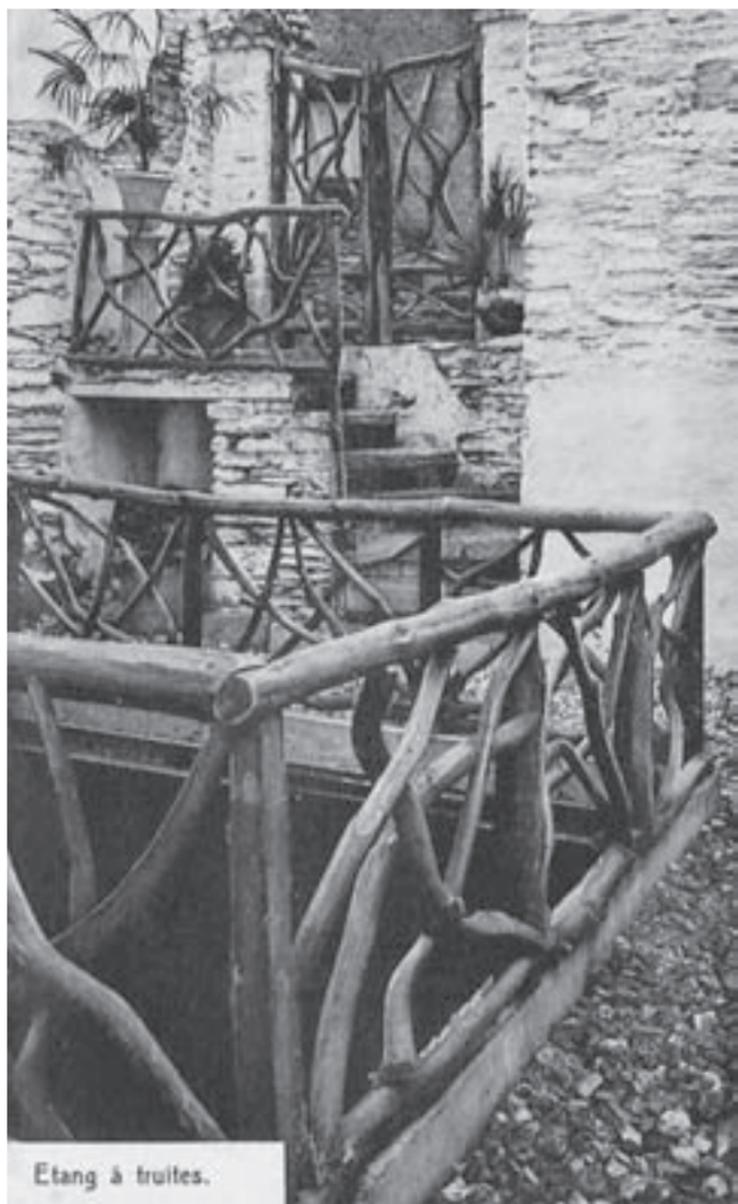


a trabalhar por um tempo como comissário de bordo da Sabena, a companhia aérea belga, tornou-se o *chef* de um clube, em Miami, e Robert foi *patissier*. Primeiro, abriu uma casa de chá em Bruxelas, onde a cada dia renovava os estoques de doces e salgados, colocando os da véspera numa portinhola que dava para a rua, para serem retirados gratuitamente pelos transeuntes. Depois, foi confeitiro no antigo Congo Belga (hoje Zaire), na África. De tanto lidar com farinha, ficou doente e lamentavelmente morreu cedo, aos 45 anos, de câncer.

A fase feliz de minha infância com a família não durou muito. Em 1939, começou a guerra, com todo o horror do nazismo. Em 1940, a Bélgica foi invadida pelos alemães. Eu estava com

39





Etang à truites.

14 anos e meu irmão mais novo com 13. Meus dois irmãos mais velhos, Willi e Robert, o dançarino que gostava de Gardel, foram convocados para lutar nas forças de Resistência ao nazifascismo. Soldados belgas e depois alemães ocuparam nosso hotel e, em maio, minha mãe tentou seguir comigo e com meu irmão Raymond em direção a Bruxelas, ao encontro de meu pai e demais irmãos, no ônibus usado para o transporte dos turistas. Seguimos nós três, com o chofer e sua mulher. Então começaram o pesadelo e o medo: a estrada estava bloqueada por um comando militar, e os soldados nos obrigaram a seguir em direção ao sul da França. Formou-se um congestionamento nunca visto. Aviões de Hitler, os tenebrosos *Stukas* com suas sirenes abertas, passavam pela região em vôos rasantes, bem perto de nós! Os nazistas ameaçavam com metralhadoras soldados e civis. Três dias depois, ainda a bordo do ônibus, fomos parar em Villefranche-de-Rouergue, região francesa de Aveyron, no Midi, já perto da fronteira com a Espanha. Havia ali uma igreja medieval, a praça de Notre Dame, com edificações em arcos, e o velho castelo de Loc-Dieu, com sua capela. Pessoas do lugar haviam montado cabanas para abrigar os refugiados, e nós cinco ficamos numa delas, que tinha apenas quatro camas.

Mas logo o dono do castelo de Loc-Dieu mandou anunciar que estava à procura de um chefe de cozinha para o preparo das refeições destinadas aos diretores de grandes museus de Paris que chegavam às pressas a Villefranche com obras de arte valiosíssimas, na tentativa de resguardá-las dos saqueadores alemães. Um desses museus era o próprio Louvre. Como estratégia para nos pôr a salvo, minha mãe se apresentou como proprietária de hotel e de restaurante, e passou a dirigir a cozinha nesse castelo, onde nós nos abrigamos acompanhados pelo motorista e sua mulher. Minha mãe mesma cozinhava para os hóspedes, auxiliada por um grupo de mulheres do Norte

42



Castelo de Loc-Dieu

da África, vestidas de preto da cabeça aos pés. Chegamos a ver algumas das obras-primas que iam sendo guardadas no castelo. Inconscientes da dimensão e dos horrores da guerra, eu e meu irmão brincávamos naquele castelo enorme, cuja construção teve início no século 13. E eu até colecionei folhas de árvores colhidas em seus bosques e jardins, que até hoje guardo coladas num pequeno álbum.

Permanecemos no sul da França por quase quatro meses, até conseguirmos voltar a Bruxelas, ao encontro de meu pai, que continuava à frente do café. Ele e minha mãe então acabaram achando melhor abrir o restaurante, embora quase todos os alimentos tivessem de ser comprados no mercado negro. Ali passamos os duros anos da guerra. Bruxelas foi libertada do poder nazista apenas em 1944, e guardo uma foto desse ano de meus dois irmãos que haviam lutado no conflito, tirada em frente ao restaurante de meus pais, em companhia de um amigo holandês que no passado freqüentou a casa. Mas o fim da guerra ainda traria à nossa família amargos acontecimentos. Primeiro, reencontramos nosso hotel, em La Roche, totalmente saqueado pelos soldados belgas e alemães. Nenhum vestígio da bela prataria, dos móveis, de nada que meus pais tinham comprado para o estabelecimento. Mas o mais grave é que meu irmão Willi morreu em

1945, ainda servindo o Exército. Com apenas 25 anos, ele faleceu na explosão de uma mina.

Naturalmente a vida nunca foi a mesma para nós desde então. Minha mãe teve uma depressão nervosa e a família vendeu o restaurante e se mudou para o campo, na região de Waterloo. Esses traumas deixaram em todos nós marcas profundas e decerto influenciaram o meu temperamento nervoso e irritadiço, as minhas tiradas sarcásticas, talvez mesmo a aparição de certo tique nervoso que me acompanharia por quase toda a vida. Neurose de guerra, talvez.

44 Pouco a pouco, minha mãe foi recuperando a força e a coragem, as quais foram decisivas para



Os pais, em Waterloo

que tentássemos continuar seguindo em frente. Em 1945, minha irmã, Léona, casou com o companheiro com quem vive até hoje, o escocês nascido em Paris, David Alexander Hay, meu caro amigo. Com ele pratiquei meu inglês quando jovem, segunda entre as várias línguas que eu viria a dominar ao longo dos anos – além do francês e do inglês, também o italiano e o português, mas também conseguia me virar bem em alemão e espanhol – e que me foram muito úteis ao longo das numerosas viagens que fiz pelo mundo, quase todas elas por motivos profissionais. David dizia me achar um rapaz quieto, mas muito inteligente. E considerava os desenhos que eu continuava fazendo cheios de humor. Chegou a pensar que eu seguiria a carreira de criador de desenhos animados.

45

Em 1944, já perto do fim da guerra, eu me inscrevi na *Académie Royale des Beaux Arts*, em Bruxelas, embora desde criança acalentasse uma outra paixão, o cinema. Cheguei a ir a Paris para me inscrever numa escola de filmagem, mas cheguei atrasado e perdi o prazo. Na *Académie Royale*, o curso gratuito era um atrativo a mais pois minha família tinha perdido quase tudo durante o conflito. Era uma escola fantástica, instalada no centro da capital belga, nas proximidades da Grand Place e do símbolo máximo de Bruxelas,



Grand Place, em Bruxelas



da irreverência do povo da cidade e de suas lutas contra as várias ocupações estrangeiras – a fonte na forma da pequena estátua do Manneken Pis, aquele garotinho de pedra que faz pipi ininterruptamente, jorrando vida. Havia nessa escola alunos de várias nacionalidades, principalmente ingleses, e um ambiente de grande efervescência criativa. Ali vi muitas exposições, freqüentei o salão de esculturas e conheci muitos artistas.

48

Todo esse contato com as artes foi muito enriquecedor para mim e até hoje tenho mais facilidade em comunicar meu afeto às pessoas por meio de desenhos do que de palavras. Quando alguém da família chegava de viagem, eu costumava colar meus desenhos e textos de boas vindas na porta de entrada. O mesmo acontecia nos aniversários, quando eu cobria com eles toda a copa de casa, onde se toma o café da manhã.

Também obtive na *Académie des Beaux Arts* o primeiro prêmio de minha vida artística, o de pintura ornamental, num concurso em que obtive o primeiro lugar *com distinção*. Essa formação seria posteriormente útil à minha vida teatral, principalmente nos *métiers* de figurinista e criador de cenários. A técnica do traço, não isenta de ironia ou mesmo de sarcasmo, também serviu para que eu mesmo criasse ilustrações, cartazes, programas e filipetas para muitas peças, inclusive em meus

trabalhos no Brasil. Convém lembrar que o imaginário criativo belga é bastante influenciado pelas artes plásticas, sobretudo pela tradição da pintura flamenga de artistas como Jheronimus Bosch, Pieter Brueghel, James Ensor, na qual o inconsciente é uma forte presença.



Estátua do Manneken Pis, o Manequinho

Por essa época, para ganhar algum dinheiro comecei a trabalhar como vitrinista de lojas. Fiz trabalhos inclusive para uma famosa marca de cigarros belgas e para casas de moda feminina. Também trabalhei por um tempo no escritório da academia onde estudava. Eu já era, então, freqüentador assíduo do *Palais des Beaux Arts*, ainda hoje um dos principais centros culturais da capital da Bélgica, vizinho da academia. Um dia, passando por um dos dois teatros desse centro, um professor que ensaiava me viu observando e me convidou a participar. Eu disse que não, afinal continuava pensando em estudar cinema, mas fiquei interessado.

50

Foi, talvez, a primeira vez que de fato me interessei pelo teatro. É como se alguma coisa tivesse despertado em mim naquele instante, e de maneira casual, o que não deixa de ter um lado cômico.

Seja como for, em 1946, aos 20 anos, entrei para a *École d'Art Théâtral du Rideau* de Bruxelas, fundada cinco anos antes pelo ator e diretor Claude Étienne, escola que mantinha uma companhia de teatro, a qual Étienne viria a dirigir por quase 50 anos; ele morreu em 1992, meses antes de completar meio século na direção da escola e da companhia. Instalado no *Palais des Beaux Arts*, o *Rideau* formava inúmeros atores, diretores, figu-

rinistas, cenógrafos e outros profissionais para suas sucessivas representações de um verdadeiro teatro de repertório. Étienne me inscreveu no *Théâtre d'Essai*, o teatro experimental destinado aos jovens alunos, onde tomei contato ao longo de dois anos com vários autores clássicos e modernos e com todos os aspectos técnicos do *métier*. Lembro-me que, num dos testes, ele sussurrou no ouvido de um dos professores que, se eu fosse uns dez centímetros mais alto, poderia desempenhar o papel de galã em algumas peças. Mas não era esse o meu objetivo. E encontrava consolo em não ser alto ao lembrar de baixinhos famosos e até geniais, como Einstein ou Charles Chaplin.

51

O curso incluía aulas de artes marciais, sobretudo esgrima, além das disciplinas específicas: arte dramática, direção, história do teatro, maquiagem, dicção e voz, aplicação técnica, educação corporal, constituindo um verdadeiro celeiro de profissionais para o palco. Além de Étienne e Werner Degan, que ensinavam arte dramática, tive professores como Herman Closson, Heiko Kolt, Robert van Nuffel, Madame Maxane, Georges Mony e Raymond Gérôme. A proposta de Claude Étienne era a de uma grande renovação do teatro belga, rompendo com as tradições acadêmicas que ainda o sufocavam. Para isso, ele banuiu a tentativa de um teatro *facil* e de culto a

vedetes, em busca de uma arte independente e de alta qualidade, que pudesse atingir um público amplo, não apenas a elite.

Ali reinava a atmosfera de uma grande família onde cada um tinha um papel, pequeno ou grande, onde cada qual estava consciente de que uma pequena falha poderia arruinar todo um espetáculo. Todos deveriam estar a serviço da obra dramática a ser representada, aí incluídos atores, diretores, mas também os que trabalhavam nos bastidores, como maquinistas, contra-regras, eletricitas, iluminadores. Havia um rodízio de funções e um ator numa peça muitas vezes era diretor em outra, além de colaborar nos cenários, figurinos, e assim por diante. Todos deviam dominar os diversos *métiers* da arte dramática. Esse verdadeiro laboratório foi fundamental para minha formação. Foi ali que entendi verdadeiramente o teatro.

52

Étienne e os demais diretores do *Rideau* selecionavam peças de comprovado valor literário, clássicas ou de caráter experimental, como era o caso dos textos dos autores novos, de múltiplas nacionalidades. García Lorca, Tennessee Williams, Arthur Miller, por exemplo, constaram das primeiras temporadas do *Rideau*, ainda na década de 40.

Nenhuma corrente importante da literatura e do pensamento da época era estrangeira a Étienne e sua equipe. Também não se buscava o sucesso comercial nem se encenavam obras que visassem apenas ao prazer imediato do público, o que não impediu que a maioria das representações do *Rideau* alcançasse grande êxito de público e de crítica. Grande amigo da França e de sua cultura, Étienne foi responsável por algumas das primeiras encenações de autores como Claudel, Montherlant, Anouilh, Giraudoux, Camus, Sartre, Cocteau, sem deixar de mencionar os autores belgas de expressão francesa. Várias peças do moderno teatro francês e europeu foram representadas na Bélgica antes de estrear em Paris. Muitas delas constaram do currículo de meu aprendizado no ano escolar de 1948-49, ao lado de *Huis-Clos (Entre Quatro Paredes)*, de Jean-Paul Sartre, *Le Baladin du Monde Occidental (O Prodígio do Mundo Ocidental)*, do irlandês J.M. Synge, *L'Inconnue d'Arras (A Desconhecida de Arras)*, de Armand Salacrou – guardo até hoje um programa no qual este autor me cumprimentava pelo desempenho no papel do *Mendigo* – e de *Monsieur Faust, Madame et l'Autre (Senhor Fausto, Senhora e o Outro)*, comédia de Guy Béguin, jovem autor que também estudava na escola do *Rideau*. Nessa peça, uma variação sobre o tema de grandes autores como Goethe, fui conside-

rado pela crítica “um belzebu adorável”. Essas encenações dos estudantes do *Théâtre d’Essai* eram apresentadas ao público e à crítica no teatro menor do *Palais des Beaux Arts*, conhecido como Sala Vermelha, com 159 lugares. Havia um corredor que ligava essa sala e o espaço maior, reservado ao teatro profissional e a concertos. Durante os ensaios e mesmo nos períodos mais longos em que eu tinha de esperar para entrar em cena, costumava dar umas escapadas e ir conversar com artistas na coxia do grande auditório. Ali conheci grandes artistas internacionais, como Edith Piaf e Maurice Chevalier. Lembro que Chevalier, ao entrar em cena, tirava o microfone, dizendo: “No meu tempo não se usava esse tipo de coisa.” E o público ria. Mas todos ouviam bem Chevalier.

Foi no *Rideau* que estreei, como ator, em 1948, no papel de Dedé na peça *Nuits de la Colère (Noites de Ira)*, de Armand Salacrou, sob a direção de André Berger. Convém lembrar que nesse mesmo ano, no Brasil, era fundado o TBC, do qual, na década de 50, eu viria a ser diretor artístico. Mas, antes disso, obtive como aluno o primeiro lugar com distinção no concurso de interpretação do teatro moderno e clássico do *Rideau*. Fui um aluno atento, sempre extremamente curioso, e lá aprendi também a mímica, a técnica do

clown, a expressão corporal e a importância do movimento, que tinham para essa trupe um valor preponderante.

Eu ia descobrindo um mundo novo e apaixonante, que contribuía para cicatrizar as feridas deixadas pela guerra, quando fui atingido por uma nova tragédia. Em setembro de 1951, ao voltar de carro de um ensaio com alguns companheiros de trabalho, em Bruxelas, sofremos um acidente grave. A atriz Claude Dauxun, que há pouco tinha brilhado no papel da *Espanhola* da peça *Sexo frágil*, morreu no local. Eu tinha contracenado com ela naquele mesmo ano em *Une femme qui a le coeur trop petit* (*Uma Mulher de Coração Demasiado Pequeno*), de Ferdinand Crommelynck, ela no papel de *Minna*, eu no de *Xantus*. Fui lançado para fora do carro e fiquei desmaiado na rua por um bom tempo. Transeuntes se aproximavam e diziam: “Oh la la, este já foi para o outro mundo.” Na verdade, eu tinha quebrado várias costelas e fui para o hospital. Quem tinha passado para o outro mundo era a encantadora Claude. O motorista e o contra-regra André Duprez escaparam ilesos. Apesar do novo trauma, logo que me recuperei voltei para a companhia do *Rideau* de Bruxelas. A escolha pelo teatro, essa arte do corpo presente, que reúne frente a frente espectador intérprete, já era definitiva, então.

Continuei minha formação em arte dramática e direção teatral na Universidade de Yale, em New Haven, Connecticut, com bolsas das fundações Fullbright e Smith-Mundt Award para o ano letivo de 1952/53. Embarquei para os Estados Unidos no dia 19 de julho de 1952, na primeira classe do navio *MS Noordam*, no porto de Roterdã, e cheguei a New Jersey dez dias depois. Permaneci nos Estados Unidos por 13 meses. Nos prédios góticos de Yale descortinei um caminho novo, bem diferente da formação belga. A rotina era intensa. De manhã, assistíamos às aulas teóricas sobre todas as questões do teatro e, à tarde e à noite, participávamos de exercícios práticos e ensaios. A sala de espetáculos da universidade tinha cerca de mil lugares e dispunha de todas as inovações técnicas, ateliês para confecção de cenários e uma mesa de luz muito rara na época, que representava uma verdadeira revolução na iluminação do palco. Essa central elétrica permitia obter luzes muito difusas e que se diluíam de um modo que lembrava a arte dos pintores impressionistas. Sempre fui muito curioso e esse estágio também me introduziu nas técnicas da iluminação, aprendizado que acabei aplicando depois no Brasil, onde elas ainda engatinhavam.

O repertório americano também diferia muito do que se praticava então na Bélgica. Molière era

bem conhecido por lá, mas pouco encenado, enquanto Shakespeare era representado com uma fantasia desconcertante. Os autores europeus mais estudados eram Ibsen e o belga Maeterlinck, que marcaram muito o teatro americano. Entre os modernos, Sartre, Anouilh e Giraudoux causavam curiosidade e eram mais discutidos do que apreciados.

Além do curso de direção em Yale, fiz um *orientation program* de seis semanas no Bard College, em Annandale on Hudson, Estado de Nova York, com uma bolsa do Departamento de Estado concedida a um total de 47 estudantes de 18 países. Havia europeus de várias procedências, além de indianos, japoneses, turcos e também um brasileiro, Oswaldo Osório, o qual viria a reencontrar alguns anos depois no Brasil. Cheguei a ser convidado para juntar-me à equipe do Bard College, e também para dirigir um recém-construído teatro de arena, no Kansas, mas eu já me comprometera a voltar para a companhia do *Rideau*, em Bruxelas, onde os companheiros de trabalho me esperavam. Comprometera-me, também, com o *Théâtre National de la Belgique*, para o qual viria a fazer desde então vários trabalhos. Foi, aliás, numa excursão do *Théâtre National à América do Sul* que acabei aportando no Brasil, em 1955, país onde acabaria me fixando tempos mais tarde.

Depois dos cursos, percorri as costas Leste e Oeste americanas, de trem, ônibus e avião, observando ricos e pobres, pretos e brancos, o interior e o litoral. Cheguei à Flórida e visitei a Universidade de Miami, entrando depois pelo Texas, onde conheci a Universidade de Huston, até chegar à Costa Oeste e à Califórnia, onde vi peças em Hollywood e soube da contratação de jovens pela Universal. Mas ali só se falava em dinheiro, e desisti de tentar uma vaga. Afinal, eu queria fazer arte, não negócios. Passei ainda por San Francisco, Seattle, Saint Louis, New Orleans, onde assisti à comemoração do *Mardi Gras*, Chicago, Washington, entre muitas outras cidades, antes de voltar a Nova York – onde me encontrei com meu irmão Raymond, então comissário de bordo da Sabena – e tomar o caminho de casa, de volta à Bélgica. Fiquei fascinado com aquele grande país, que tivera um papel tão importante na libertação da Europa, e com sua atmosfera de democracia e liberdade. Desaprovei, porém, a segregação racial tão evidente na época e a devastação da natureza em muitas regiões pelas quais passei. Gostei, claro, especialmente de Nova York, onde vi mais de cem espetáculos na Broadway e off-Broadway, economizando dinheiro para poder comprar ingressos para as matinês e as récitas noturnas. A Broadway tinha na época 25 salas com cerca de dois mil lugares cada uma. As peças podiam ficar dois ou

três anos em cartaz. Tudo isso era uma grande novidade para mim. A grande atração já eram as comédias musicais, espetáculos já então luxuosos, interpretados por cantores que dominavam ao mesmo tempo o canto e a arte de representar, sem, entretanto, representar como cantores nem cantar como atores. Dentre os musicais, o que mais apreciei foi *Porgy and Bess*. Mas então me aprofundei, sobretudo no conhecimento do teatro de autores americanos como Arthur Miller e Tennessee Williams, que conheci pessoalmente, conforme relatarei adiante. De Williams, por sinal, eu já havia dirigido *A Rosa Tatuada* no *Rideau* de Bruxelas. Na Broadway, vi dele a peça *Camino Real*, que introduzia um elemento novo no teatro da América, o surrealismo.

59

Vi também em outras partes experiências interessantes, como a do Teatro Negro de Karamu, fundado por brancos, com o objetivo de criar uma corrente de simpatia entre as raças naquela época de segregação. E ainda a trupe francesa de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault em excursão a Nova York, com uma esplêndida interpretação de um texto de Marivaux. Encontrei ainda por lá amigos belgas do *Rideau*, como Raymond Gérôme e Charles Mahieu, fundador da série *Os Espetáculos Clássicos* na mesma companhia de Bruxelas.

Essa temporada nos Estados Unidos, país ao qual eu voltaria muitas vezes, foi uma experiência que marcou minha vida de ator e de diretor. Lá, ainda, adquiri alguns hábitos americanos, como o de vestir calças jeans e camisas xadrezas, além do consumo de Coca-cola com Bourbon. Sempre à noite, para relaxar.

Capítulo II

Primeiro tempo no palco

Em 1948, aos 22 anos, entrei para a companhia do *Théâtre du Rideau* de Bruxelles, primeiro como ator na trupe de jovens. Também viria a atuar ali como figurinista, contra-regra, cenógrafo, produtor, figurinista, iluminador e diretor em dezenas de obras, tanto clássicas como do teatro moderno e contemporâneo. Como já mencionei, a primeira peça em que atuei foi *Nuits de la colère (Noites de Cólera)*, então recém-escrita pelo francês Armand Salacrou. Estreou no dia 18 de fevereiro de 1948 em Charleroi, interior da Bélgica. Salacrou exprime em suas peças a angústia do ser humano diante da existência, cujo significado lhe escapa. Em abril do mesmo ano, eu já estava no papel de Claude, em *Les Incendiaires (Os Incendiários)*, de Maurice Clavel, também escrita havia pouco. Esta era uma peça que falava da guerra, da resistência, com ásperos conflitos de consciência, muito elogiada pelo dramaturgo Jean Anouilh.

O crítico Stéphane Jourat fez elogios à minha atuação. E assim fui saltando rapidamente de papel em papel, conhecendo inúmeros autores, diferentes gêneros e personagens, que me le-

varam a meditar e muito me ensinaram sobre a condição humana, o espantoso bicho-homem.

Lembro-me que a companhia do *Rideau* costumava excursionar pelas cidades menores antes de estrear as peças na capital. Viajávamos de ônibus e nos divertíamos muito nessas curtas excursões, a Anvers, Brügges, Liège, Louvain, Gand, Spa, Ostende, Charleroi, onde o público universitário lotava as récitas. Como até hoje faz falta, no Brasil, uma companhia de repertório como essa, que atue como um verdadeiro laboratório teatral e também excursionsse regularmente por regiões e cidades, acolhendo com prioridade os estudantes.

62

Em Bruxelas, o ritmo era extenuante, o trabalho nos absorvia integralmente. Havia um grande rodízio de peças, cujas temporadas eram relativamente breves, mas quase sempre com matinês, às 14h30 ou às 15 horas, além das récitas noturnas, que em geral começavam às 20h15. Várias das peças eram reprisadas em outras temporadas. Ainda na temporada de 1948/49, atuei no papel de o Vagabundo em *Le bon vin de Monsieur Nuche* (*O Bom Vinho do Sr. Nuche*), peça de estréia do belga Paul Willems, sob a direção de Claude Étienne, obra de marcante atmosfera de humor e sonho, autor de outra obra para a qual eu logo depois faria cenário e figurinos, além de atuar no

papel de Jules, *Lamentável Júlia*. Ainda participei do elenco de *Les Gueux au Paradis (Os Mendigos no Paraíso)*, de G. M. Martens, de *A Dama da Madrugada*, de Casona, nesta no papel de Quico, e do espetáculo medieval *La Farce du Cuvier (A Farsa do Pote)*, neste fazendo o personagem Jacquot, sob direção de Georges Mony.

Paralelamente, eu já vinha atuando como contra-regra em peças como *Les amours de Don Perlimplin (O Amor de Perlimplin e Belisa em Seu Jardim)*, de García Lorca, e *Amphitryon 38 (Anfitrião 38)*, de Jean Giraudoux, cujo elenco também integrei. Logo estreei como cenógrafo, em *Mon père avait raison (Meu Pai Tinha Razão)*, trabalho de que me incumbiria em muitas outras montagens, tanto na Europa como no Brasil. Fui também figurinista de muitas obras e a primeira de que me lembro foi *Voulez-vous jouer avec moá? (Quer Brincar Comigo?)*, que pouco depois eu viria a dirigir ainda em Bruxelas e, bem depois, no Brasil. Fiz por essa época figurinos para duas peças de Pierre Marivaux, *La double inconstance (A Dupla Inconstância)* e *Le jeu d'amour et du hasard (O Jogo do Amor e do Acaso)*. E fui cenógrafo e figurinista de *Les Plaideurs (Os Litigantes)*, meu primeiro Racine, de cujo elenco também participei como o personagem Petit Jean. Em 1950, testei as técnicas

da mímica na montagem de *Les chevaliers de la table ronde* (*Os Cavaleiros da Távola Redonda*), na bela adaptação da lenda medieval escrita por Jean Cocteau, e ainda participei do elenco de *Time of your life*, de William Saroyan, peça de estréia do TBC, naquela mesma época.

64

Quando dei por mim, eu já era um homem do teatro total. Foi em 29 de setembro de 1949 que Claude Étienne, o diretor do *Rideau*, firmou meu contrato para a temporada profissional de 1949/50. Passei a ganhar 5 mil francos belgas mensais pelos ensaios, apresentações, turnês, etc., com direito a um mês de férias no ano. Em troca, eu deveria atuar com exclusividade nessa companhia. Ali aprendi e optei por esse ofício, no qual exerci praticamente todas as funções ao longo de minha vida, mas principalmente a direção. Apliquei todo esse aprendizado em meu trabalho de diretor, tanto na Europa como no Brasil. Sempre fui extremamente meticuloso, detalhista e irrequieto, mesmo ansioso: ao dirigir uma peça, eu costumava subir em escadas, cuidar da iluminação, supervisionar cenários e figurinos, verificando com meus próprios olhos cada detalhe. Fui mesmo um diretor pau-para-toda-obra. Sempre em busca do melhor espetáculo, o mais perfeito possível. Esse cuidado extremo não deixa de ter um lado tirânico, reconheço. Num

penetrante artigo sobre meu trabalho e minha pessoa, Bárbara Heliadora assinalou: “Consta que, quando ensaia seus atores, Maurice Vaneau é autoritário, quase ditatorial; porém a verdade é que seu ritmo exigentíssimo de trabalho só expressa a sua permanente insatisfação, sua incansável perseguição do melhor possível”. Eu mesmo sempre costumava dizer que quem ama o teatro tem de ser ao mesmo tempo sincero e severo. Por amor. Concordo com Oscar Wilde quando disse que o bom diretor muitas vezes tem de ser um déspota, um pouco ditador. *Hélas!*

Ainda no *Rideau*, também fiz muitas amizades. Ali conheci um especial amigo, o ator Jacques Danois, que hoje, aposentado, vive em Mônaco. Ele é autor de vários livros. Até recentemente nos encontrávamos, quando eu ia à Europa, e ainda hoje nos falamos ao telefone e nos correspondemos. Na juventude, em Bruxelas, saíamos muito com outros amigos da companhia e lembro que, de meia em meia hora, Jacques ligava para a mãe para avisar que estava tudo bem. Mas ele deixou o teatro ainda jovem, tornando-se um grande repórter de televisão e, depois, funcionário do Unicef. Chegou a viver na Ásia e, já casado com uma atriz que se tornou jornalista, com quem teve um filho, adotou uma garota vietnamita como segunda filha. Sempre inconformado com

as desigualdades, até recentemente Jacques trabalhava numa ONG, a *Amade* (*Association Mondiale des Amis de l'Enfance*). Nossos caminhos profissionais ainda se cruzaram várias vezes.

A primeira peça que dirigi, segundo me recordo, foi *L'ombre de la ravine* (*A Sombra do Desfiladeiro*), do irlandês John M. Synge, em 1949, quando estava com 23 anos, também representando o papel de Chemineau.

Peça considerada um poema objetivo e realista, na qual minha direção foi considerada *promis-*

66



Com Jacques Danois em Mônaco, 1996

sora pela crítica. Logo depois veio *Les beaux gestes* (*Os Belos Gestos*), de Jean Sigrid, da nova geração de autores belgas, que foi apresentada em Bruxelas em abril de 1950. O tema, como era compreensível no pós-guerra, girava em torno da revolução e da resistência. Era um texto ao mesmo tempo elíptico e violento, que punha em cena um grupo de fanáticos que, em obediência às ordens de um comitê central, preparam um atentado. Punha a nu os covardes, os sádicos do crime, as rivalidades entre chefes, mas também as aspirações de um ideal, da liberdade, do amor, com os *belos gestos* do heroísmo. Eu também integrava o elenco, ao lado de Jacques Danois, Arlette Schreiber, Guy Béguin, Pierre Michael, entre outros. A crítica, inclusive a do *Soir*, principal jornal belga, aplaudiu esse meu segundo trabalho na direção e avaliou que eu teria um caminho brilhante pela frente nessa função. Pouco depois, ainda dirigi a primeira versão de *Voulez-vous jouer avec moá?*, de Marcel Achard, para a qual também fazia cenário e figurinos, além de atuar no papel de Crockson, e *La Marguerite* (*A Margarida*), de Armand Salacrou. Atuei ainda no papel de Peterbono, na comédia *Le bal des voleurs* (*O Baile dos Ladrões*), de Jean Anouilh, recebendo críticas muito favoráveis pela *mímica de grande classe*.



Bélgica, 1950

Depois de integrar, em novembro de 1950, o elenco de *La comédie du monde* (A Comédia do Mundo), de Hugo von Hofmansthal numa adaptação de *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, no papel do Contraditor e sob direção de Claude Étienne, a temporada de 1951/52 foi uma das mais estimulantes do início de minha vida no palco, apesar daquele trágico acidente automobilístico em que perdemos a atriz Claude Dazun, ao qual já me referi. Convém lembrar que apenas nessa temporada o *Rideau* de Bruxelas, então formado por 40 atores, seis diretores – um dos quais já era eu – cinco cenógrafos, um contra-regra, mais pessoal técnico e administrativo, montou 31 espetáculos diferentes, apresentados em 335 récitas. Como mostra o programa de 1951/52, 210 foram em Bruxelas, 68 no interior da Bélgica e as demais na Alemanha, na Itália e na África. Participei talvez de mais de um terço dessa produção toda. O ritmo dos ensaios era mais do que intensivo, de acordo com a meta de Claude Étienne e de toda a equipe: apresentar com o máximo de dedicação obras dignas de cada público.

Em 1951 fiz a primeira grande turnê internacional com o *Rideau*, ao antigo Congo Belga, hoje Zaire, na África, organizada pelo Centre Belge des Échanges Culturels Internationaux (Centro

Belga de Intercâmbios Culturais Internacionais). Especialmente para um homem de teatro, viajar, descobrir novas culturas, povos e pessoas, aprender com eles, é sempre da maior importância. É indispensável conhecer o planeta no qual atuamos. Integrando uma trupe formada por mais de dez pessoas, entre atores, diretores, cenógrafos, pessoal técnico, embarcamos num DC-6 da Sabena para uma temporada de dois meses naquela antiga colônia belga na África. Claude

70



Com Jacques Danois, Congo Belga, 1951

Étienne viajou conosco, assim como meu já grande amigo Jacques Danois. Ali fizemos 32 récitas, na capital Leopoldville e em localidades como Luluabourg, Elisabethville, Albertville, Merbeke, Usumbura. Em algumas dessas pequenas cidades sequer havia teatro, e nos apresentávamos em locais improvisados, até em postos de correio. O público reagia aos espetáculos com grande interesse, num silêncio quase religioso. Atuei como contra-regra em várias das peças, como *Amphytrion 38*, de Giraudoux, *Histoire de rire (História para Rir)*, de Salacrou, *Britannicus*, de Racine, *Jean de la Lune (João da Lua)*, de Marcel



Na turnê do Rideau à África, 1951

Achard. Percorremos de carro, trem e avião todo o interior do país africano. Fiquei impressionado com a dança tribal dos Watusi, com a floresta equatorial, com as culturas daqueles povos, mas também com sua miséria.

72

O ator André Berger e eu tiramos várias fotos, muitas delas coloridas, e em algumas localidades eu ia explicando a crianças do país como manipular uma câmera. Foi uma viagem inesquecível e, na volta, ainda paramos por uma semana no Egito e quatro dias na Grécia, berço da nossa arte. Lembro-me bem da viagem até o Cairo, num trem egípcio abarrotado de *fellahs* de todas as idades, animais, alimentos, um calor de lascar e uma última garrafa de água mineral criando o dilema: matar a sede ou refrescar a nuca? E depois o Vale dos Reis, os colossos de Memon, o choque da civilização antiga! Enfim, eu começava a descobrir o mundo, e com grande apetite e curiosidade. Eu já cultivava então o sonho de conhecer o mundo todo, o que consegui fazer em boa parte. Felizmente, eu vi muito em minha vida!

Na volta, dirigi meu primeiro Molière, *Le Médecin malgré lui (Médico à Força)*, encenação para a qual também fiz o cenário e interpretei o papel de Thibaut. Depois que me recuperei daquele acidente automobilístico, fui muito aplaudido

em minha volta, numa saudação do público à minha plena recuperação. Voltei à cena no papel de Skippys em *Cette dame n'est pas pour le bûcher* (*Essa Dama Não é Para a Fogueira*), do inglês Christopher Fry, sob a direção de Claude Étienne. Meus recortes da crítica da época dão conta de que subi ao palco com ânimo novo e que fiz um papel impagável. O humor e a sátira sempre foram alguns dos meus fortes. O ano ainda não tinha terminado e, nos dois últimos meses, fiz alguns trabalhos: o cenário, bastante elogiado pela crítica, e o personagem Lucien em *Feu la mère de madame* (*A Finada Senhora Sua Mãe*), de Georges Feydeau. Nesse papel, fui considerado o melhor ator-mímico da temporada. Depois integrei o elenco de *Intermezzo*, de Jean Giraudoux, no papel de um dos carrascos.

73

Com supervisão de Raymond Gérôme, ainda dirigi meu primeiro Tennessee Williams, *A Rosa Tatuada*, autor que voltaria a dirigir também no Brasil em outra obra. A peça estreou em dezembro de 1951, quando eu estava com 25 anos. Foi a primeira encenação da peça em versão francesa, antes mesmo da montagem apresentada em Paris. Naquela época Williams despontava como um monstro sagrado entre os dramaturgos. Eu cheguei a conhecê-lo pessoalmente no Círculo de Cinema de Bruxelas quando, logo depois do

lançamento do filme *La menagerie de verre* (*À Margem da Vida*) rodado em 1950, fui escalado com a atriz Simone Barry para interpretar diante dele uma das cenas da peça original, a qual ele afirmou conciliar *inteligência e emoção*. Quando dirigi no Brasil *Gata em Teto de Zinco Quente*, no TBC, registrei num pequeno texto, publicado no programa, as minhas memórias de meus encontros com Williams: "Conversei mais longamente com ele durante o inverno de 1952/53, quando eu era bolsista da Universidade de Yale. Com os outros estudantes, eu tinha acabado de assistir à sua peça *Camino Real*. As reações foram extremamente violentas. Enquanto uma parte da platéia elevava o autor aos pináculos, outros atiravam a peça no lixo. Mas ele foi a Yale para explicar aquela sua última peça. Apresentou-se um homem gorducho, baixo, com um terno de tweed mal passado, visivelmente intimidado e sem dúvida aborrecido com essa audiência. Um sorriso ao mesmo tempo encabulado e irônico nos lábios, a voz suave, deliciosamente cantada, de sulista. Parecia um gato em teto de zinco quente. Falou mais de uma hora, dizendo poemas, sem responder claramente. Como a maioria dos autores, não podia explicar as suas peças. Muitos estudantes abandonaram a sala, decepcionados. Depois disso, reencontrei Tennessee Williams no Texas, onde ele se dividia entre a direção de uma peça

no teatro de arena e as correções de seu *Camino Real*. Olhos contemplativos, fumando numa longa piteira, voz dolente, falando muito pouco sobre suas peças, nunca explicando-as”.

A Rosa Tatuada enfoca os conflitos de imigrantes italianos com a cultura americana, tão diversa, mesclando humor e alta voltagem emocional. Uma peça ao mesmo tempo lógica e apaixonada, em que, na nossa montagem, a atriz Irene Vernal brilhou no difícil papel de Serafina. Esse foi o meu primeiro grande desafio na direção, mas fui estimulado pela crítica: “O trabalho de Vaneau comprova que temos um novo diretor de grande classe, sabendo tudo resolver com minúcia”, publicou o *Le Phare Dimanche*.

75

O ano de 1952 começou igualmente em ritmo muito intenso e produtivo. Atuei no papel de La Flèche no *Avarento*, de Molière, e no de Jeunesse, no *Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, e a seguir dirigi e fiz o cenário para *A Quadratura do Círculo*, do russo Valentin Kataiev, uma comédia de *vaudeville* escrita em 1926, como sátira de uma célula do partido, em que se podia explorar o jogo de paradoxos, um filão que sempre me atraiu. Peça que eu voltaria a dirigir em 1963 já no Brasil, para o Oficina, sob o título *Quatro Num Quarto*.

Compartilhei com Claude Étienne a direção de *Air barbare et tendre (Ar Bárbaro e Terno)*, de Paul Willems, cujo elenco também integrei. É uma espécie de conto de fadas, quase um poema a ser encenado, prazeroso de ser trabalhado. Participei ainda do elenco de *A Prova de Fogo*, de Herman Closson, no papel de Gervais, de *Juliette ou la clé des songes (Julieta ou A Chave dos Sonhos)*, de Georges Neveux, nesta fazendo paradoxalmente (para a época) o papel do Velho, e fui o Mendigo em *L'Inconnue d'Arras (A Desconhecida de Arras)*, de Salacrou, peça que levamos logo a seguir à Itália, com apresentações em Roma, Turim, Milão e Florença. Eu já conhecia a Itália e me encantei ao rever esse belo país; só não pude apreciar muito o encontro que havia sido marcado pela trupe do *Rideau* com sua santidade, o Papa Pio XII, cujas omissões na Segunda Guerra face aos crimes nazistas já horrorizavam muitas consciências! A seguir viajamos com *Jean de la Lune* à Alemanha, texto para o qual eu tinha feito o cenário.

É claro que alguns trabalhos dessas primeiras temporadas deixaram de ser lembrados aqui; mencionei, sobretudo, os mais importantes. Depois da Alemanha, era hora de preparar a bagagem e viajar, sozinho, aos Estados Unidos, para aquele estágio de 13 meses, sobre o qual já

contei. Dizem que sempre fui desembaraçado. E de fato os novos desafios sempre me atraíram e foram estimulantes para mim.

Quando voltei à Bélgica, em agosto de 1953, muita coisa havia mudado em minha família. Meu pai já tinha morrido e minha mãe se mudara do campo para Bruxelas, para uma grande casa na Avenue Louise, importante avenida que liga vários bairros ao centro da capital belga. A casa de quatro andares, com escadas forradas de tapetes vermelhos, ficava ao lado de uma pequena praça redonda com um gramado e flores e nas proximidades do Bois de la Cambre, grande e belo bosque, com uma densa pequena floresta e um lago com aves, onde gostávamos de passear e respirar ar puro. Minha mãe morava no terceiro piso, alugava os debaixo, e eu ocupei o quarto andar da casa, cujas paredes pintei ao meu gosto. Bruxelas era uma cidade muito organizada e, apesar das guerras e das ocupações, continuava reunindo uma arquitetura onde se encontram vários séculos e estilos: gótico, *flamboyant*, neoclássico, *art nouveau*, *art déco*. Minha irmã, Léona, já havia partido para a África, onde seu marido, David, trabalhou por muitos anos numa indústria de objetos de cobre. Era o início do êxodo da família em busca do sol, de fuga ao clima chuvoso e frio e ao céu sempre cinzento de Bruxelas.



A casa da Avenue Louise

Êxodo ao qual eu mesmo viria a aderir quando, anos depois, me encantei com o Brasil e o escolhi como local para trabalhar e formar uma nova família.

Minha vida de homem de teatro também foi mudando: passei a receber outros convites, além das atuações no *Rideau* de Bruxelas. Antes de chegar ao Brasil, realizei trabalhos para o *Théâtre National de Belgique*, a *Opéra National*, o *Théâtre Royal du Parc*, o *Théâtre de la Monnaie* e o *Cirque Royal*. Ainda viria a participar de vários programas de teatro e dança no INR (*Institut National Belge de Radiodiffusion*), em colaboração com George Skibine e Marjorie Tallchief, entre outros. E dirigi um interessante espetáculo de pantomima para o *Théâtre Flottant*, a bordo de um barco.

Mas, logo depois da temporada nos Estados Unidos, eu estava feliz de voltar para a companhia do *Rideau* e reencontrar os companheiros de palco, que me acolheram calorosamente. “Desde o dia seguinte à sua partida, ele fez falta, assim como seu humor, seu precioso talento e também seu sorriso marcado por uma ternura irônica”, escreveu o pequeno jornal da companhia em setembro de 1953. Foi bom ter sentido que eu tinha feito alguma falta. Logo fui incumbido de dirigir uma nova montagem de *Voulez-vous jouer avec*

moá?, de Marcel Achard, peça que havia tornado o autor célebre, para a qual também fiz cenário, figurinos e participei do elenco, obra próxima à pantomima e que nos introduz numa época mais delicada, ainda dotada de um certo pudor de sentimentos. Achard, considerado um herdeiro da comédia italiana, soube compreender como poucos a psicologia do *clown*, por vezes infinitamente triste sob a máscara de riso. Nessa obra, tive o prazer inclusive de dirigir meu já velho amigo Jacques Danois, que por sua vez tinha me dirigido antes em *Um Pedido de Casamento*, de Tchecov, na qual interpretei o personagem Spina. A montagem de *Voulez-vous*, com música de Georges van Parys, estreou em setembro de 1953, reabrindo a temporada do *Rideau*. Foi um novo sucesso. Pouco depois preparei o cenário para *L'omelette fantastique (A Omelete Fantástica)*, velho *vaudeville* de Duvert e Boyer, no qual fiz também o papel de Durandin, e ainda participei do elenco de duas ou três outras peças.

Após cinco anos de intensa vivência nas mais diversas funções do palco do *Rideau*, eu me encontrava numa fase de plenitude, a caminho da maturidade, quando fui convidado pelo *Théâtre National de Belgique (TNB)* para dirigir alguns espetáculos. Esse grande e tradicional teatro com sede em Bruxelas, marcado pelo espírito de

pesquisa, lutava então para superar uma crise deflagrada nos dois anos anteriores. O diretor-geral do TNB era Jacques Huisman. Meu primeiro trabalho no National foi *L'Amour des quatre colonels* (*O Amor dos Quatro Coronéis*), do então jovem autor, ator e diretor inglês de ascendência russa Peter Ustinov, chamado na época de o novo Orson Welles, que estreou em outubro de 1953. Essa peça de Ustinov não obteve unanimidade, e a escolha do texto pelo teatro sofreu ressalvas, mas ainda assim, minha direção e a interpretação dos atores foram bem acolhidas pela crítica.

Desde então, recebi muitos outros convites do TNB para atuar como diretor. Naquele mesmo ano, dirigi ali em dezembro *Malborough s'en va-t-en guerre* (*Malborough Vai Para a Guerra*), de Marcel Achard, comédia leve, uma paródia burlesca e antimilitarista em torno desse general e político inglês. Uma outra versão havia sido montada pouco antes pela companhia parisiense de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault, mas a crítica avaliou que nossa encenação nada ficava a dever à dos célebres franceses. Daquela vez, o *Le Soir* extrapolou: "Maurice Vaneau é o primeiro e o grande responsável por esse brilhante êxito. Ele exigiu dos intérpretes e do cenógrafo um correspondente de suas próprias qualidades de espírito, gosto, graça, finura e humor. Ele é

um sucessor de outro grande diretor do Théâtre National, Raymond Gérôme.”, escreveu o crítico André Paris em dezembro de 1953, mencionando o nosso companheiro de tantos anos também no *Rideau*. O restante da imprensa tampouco poupou elogios, destacando a “justeza do ritmo, a qualidade do movimento” nas “deslumbrantes” *mise-en-scène* e interpretação dos atores.

82

Eu havia sido *emprestado* ao TNB por Claude Étienne, principal dirigente do *Rideau*, que logo voltou a me convocar. Já no início de 1954 eu estava preparando o cenário e ensaiando para esta companhia *Street Scene* (*Cena de Rua*), do americano Elmer Rice, peça com mais de 50 personagens, que estreou em fevereiro daquele ano. Fui escolhido para a direção também em decorrência de minha recente e intensa vivência do teatro americano. A obra, de forte realismo urbano, havia sido originalmente apresentada em 1929 na Broadway.

Foi outro desafio, inclusive o de transcender o caráter datado do texto, mas graças ao excepcional trabalho de equipe, marca registrada do *Rideau*, conseguimos vencê-lo, conforme se vê pelos recortes da crítica da época. Continuei fazendo muitos trabalhos para o *Rideau* – a direção e o cenário de *Quintette*, cinco episódios em um ato retirados de *Os 27 Vagões de Algodão*,

obra considerada menor de Tennessee Williams; a direção de *Reviens, Petite Sheba* (no Brasil, *É Preciso Viver*), do americano William Inge; um papel em *Zamore*, de Georges Neveux.

Naquele ziguezague entre as duas companhias, ainda dirigi no TNB, em colaboração com seu diretor titular Jacques Huisman, *Casa de Chá do luar de agosto*, a sátira bufa do americano John Patrick, que em francês recebeu o título de *Lotus et Bulldozer*, peça que eu também viria a montar pouco tempo depois no Brasil, para o TBC.

No entanto, uma outra obra que dirigi para o *Théâtre National* representaria um *turning point* em minha vida de homem de teatro e, conseqüentemente, também pessoal, um verdadeiro salto de qualidade: *Barrabás*, do expressionista belga Michel de Ghelderode, trabalho que acabaria me levando pela primeira vez ao Brasil.

A montagem estreou em Bruxelas em março de 1954, quando eu já tinha completado 28 anos. Poucas obras dramatúrgicas foram tão impregnadas das cores essencialmente flamengas, do lirismo plástico dos grandes pintores da região, como Rembrandt, Brueghel, Jeronimus Bosch ou Ensor, quanto as de Ghelderode e, sobretudo, *Barrabás*, escrita em 1928. Seu tema, como em outras peças do autor, é a derrota dos puros. Dos

puros do bem ou do mal, do sublime e do grotesco, categorias que se misturam e se confundem em seus dramas. Nessa obra sobre personagens bíblicos em encarnações modernas, os puros, condenados ao desaparecimento nas sociedades corrompidas, são Jesus e Barrabás. Em *Barrabás*, todos os personagens são trágicos, encerrados em suas convicções como em bolas de vidro. Seu confronto apenas pode engendrar a morte. Toda a peça é centrada na passagem de Barrabás, da revolta individual à revolução. A progressão dramática é explosiva.

84

Em nossa montagem, o cenário, muito aplaudido, de René Moulaert, autor também dos figurinos, reconstituiu um ambiente imaginário, em que bonecos o impregnavam do folclore que está presente em toda a obra do dramaturgo, em sintonia com a orientação de minha direção, que procurou ser fiel à estética de Ghelderode. Este foi um grande sucesso de público e de crítica, tanto para a direção como para a cenografia e o desempenho de atores como Jean Nergal, que atuou como Barrabás, Vanderic (Judas), Charles Mahieu (Herodes), Robert Londe (Cristo), entre outros.

No verão europeu daquele mesmo ano, 1954, essa montagem de *Barrabás* pelo TNB foi convidada a participar da Bienal de Veneza, no XIII

Festival Internacional de Teatro, honraria só concedida anteriormente às mais renomadas companhias européias, como a do *Old Vic*, a de Jean-Louis Barrault, a do *Théâtre National Populaire* de Jean Villar ou a *Comédie Française*. Apresentamos a peça no Teatro della Fenice, o célebre templo veneziano da arte dramática e do canto lírico, espaço majestoso cujo acesso também pode ser feito por gôndolas através dos canais. Além de *Barrabás*, que foi o espetáculo de abertura da Bienal, o TNB apresentou sua montagem de *As Feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller, com direção de Jacques Huisman. As duas encenações tiveram grande sucesso de público e de crítica.

85

Foi um grande estímulo para a companhia e, alguns meses depois, seguiríamos com *Barrabás* e outras peças para a América do Sul, onde eu faria, 455 anos depois de Cabral, a minha descoberta do Brasil. País pelo qual, segundo contava minha mãe, meu avô paterno sempre teve um grande fascínio. E aqui cheguei como que por acaso: apenas na última hora fui escalado para integrar essa turnê oficial do TNB. Era o destino!

Capítulo III

Brasil, o novo cenário

Desembarcamos no porto do Rio de Janeiro em 15 de junho de 1955. Éramos uma equipe de 33 profissionais, entre atores, diretores, contra-regra, eletricitas, chefe de costura, sob a administração de Roberto Vannueten, que organizava as turnês do Teatro Nacional da Bélgica, o TNB. Um diretor do Old Vic, Denis Carey, também integrava a trupe, além de Jacques Huisman, Luc André e de mim, que também atuei como ator. Trazíamos na bagagem algumas toneladas de material cênico. Nosso roteiro incluía Rio, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires, antes da volta à Europa.

Tive um amor à primeira vista pelo Brasil. Pela baía de Guanabara, a alegria e a hospitalidade do povo, a miscigenação de culturas, a vegetação exuberante, o calor e o brilho do sol, o florescente interesse pelo teatro, principalmente entre os jovens. Trazíamos um repertório de várias peças: *A Noite dos Reis*, de Shakespeare, em adaptação para o francês de Jean Anouilh, *Os Lobos*, de Romain Rolland, *Malatesta*, de Henry de Montherlant, *A Escola de Maledicência*, de Sheridan, *Le Jeu des Quatre Fils Aymon*,

de Herman Closson. Mas com destaque para *As Feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller, e *Barrabás*, de Michel de Ghelderode. Todas apresentadas em francês, inicialmente no Teatro Municipal da então capital da República.

88

Era a época de auge do estrelato de Carmen Miranda, o começo da bossa nova e de uma arquitetura absolutamente fascinante e inovadora. De grandes poetas, como Drummond, Cecília, Bandeira, Vinícius. Villa-Lobos e Portinari também ainda estavam vivos. O presidente era Café Filho. Fiquei surpreso ao saber que o presidente deste país grande exportador de café tinha esse nome, o qual já pelo som me fez lembrar o tão característico *café-filtre* belga. O Pão de Açúcar também me levou a pensar no *pain de sucre*, uma típica guloseima da Bélgica. E logo viriam Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília. Apesar dos fortes contrastes sociais, captava-se um clima de otimismo no ar.

Eu sentia estar diante de um país jovem, diferente de tudo o que tinha visto, e que tinha ainda tudo por fazer diante de si. Ficamos hospedados num hotel que tinha uma grande piscina, acho que era o Copacabana Palace. Depois das récitas, dançávamos samba até tarde no hotel; ali descobrimos um dos melhores coquetéis do mundo, a caipirinha. Mas tínhamos de acordar logo cedo

e correr ao Teatro Municipal para retomar os ensaios. E nos desesperávamos com o sumiço de maquinistas e outros funcionários nas horas em que mais precisávamos deles – “Foram tomar cafezinho no bar da esquina”, nos explicavam. “Mas voltam?”, perguntávamos. “Se Deus quiser”, alguém respondia.

Nessa turnê, Barrabás teve música de cena de Yvan Daylly e cenários e figurinos de Denis Martin, enquanto eu continuava assinando a direção e desempenhando um pequeno papel na peça. Os atores que representavam os apóstolos usavam máscaras de Jeronimus Bosch e James Ensor, enquanto Jesus transfigurava-se num espectro, à El Greco.

89

Os pobres e mendigos movimentavam-se como numa coreografia. Por seu caráter libertário e inconformista, a peça chocou alguns espectadores, mas colheu também muitos aplausos do público e da crítica. Foi mesmo considerada o maior sucesso da temporada, tanto no Rio como em São Paulo, onde estivemos entre fins de junho e início de julho – na Paulicéia, tivemos de nos apresentar no antigo Teatro Santana, pois o Municipal estava em reforma – e nos outros países da América do Sul. “O inestimável valor da encenação de Maurice Vaneau foi o de ter provado que é possível encarar uma peça expressionista como um texto



No Viaduto do Chá, 1955

clássico, que já se inscreveu no tempo e já ganhou o seu lugar na história”, escreveu *O Estado de S. Paulo*. “A peça de Ghelderode nos faz odiar não os fora-da-lei, mas, ao contrário, os homens da lei, os chamados homens de bem, Caifás, que trapaceia, Herodes, que não acredita mais em nada, Pilatos, que se abstém. Escolhas desse tipo, somos chamados a fazer constantemente. Embora interpretada por um elenco numeroso, *Barrabás* é, antes de mais nada, o triunfo de uma encenação lúcida e imaginosa, pronta a participar da ironia selvagem ou do *pathos* grandiloqüente do texto.” A revista *Anhembi*, de Paulo Duarte, em seu número de agosto de 1955, também não deixaria por menos: “*Barrabás* foi a quarta récita. Um grande espetáculo, em todos os sentidos, de longe o melhor da temporada e um dos melhores a que já temos assistido nesse gênero. Só ele justificaria a vinda dos artistas belgas ao Brasil. Brilhante a direção de Maurice Vaneau. Por todos os títulos: ritmo, composição plástica, jogo de luzes, valorização do texto”.

91

Entre os espectadores de *Barrabás*, estava Franco Zampari, o fundador do TBC. Companhia que, como alternativa ao teatro de vedetes, vinha encenando grandes autores modernos: Cocteau, Sartre, Tchecov, Wilde, Williams, Pirandello, além de clássicos e de jovens autores brasileiros.

Fui apresentado a Zampari na beira da piscina de uma casa do Jardim América, em São Paulo. Fiquei sabendo que ele tinha fundado anos antes a companhia de cinema Vera Cruz, de onde saiu um filme premiado em Cannes, *O Cangaceiro*.

Depois ele convidou toda a equipe do teatro belga para um jantar em sua casa de campo e, ali mesmo, fez o convite para que eu integrasse a direção artística do TBC, ao lado de Ziembinski e Gianni Ratto. Fiquei de pensar, embora argumentando que não sabia uma só palavra de português. “Isso não importa, você pode aprender a língua em dois meses”, Zampari replicou. Mas, afinal, eu seguiria ainda com o TNB ao Uruguai e à Argentina.

92

De todo modo, o Brasil já tinha irresistivelmente me seduzido. O êxito do TNB e, uma vez mais, de *Barrabás* em Montevideú e Buenos Aires não foi menor. Público e imprensa aplaudiram as performances e *mises-en-scènes*. Apreciamos e nos divertimos nas duas cidades às margens do Prata. Descobrimos que o teatro, essa jovem arte de 3 mil anos, conhecia um impulso renovador também na América do Sul. No Brasil, com o TBC, no Uruguai, com a Comédia Nacional, onde pudemos assistir a uma montagem de nosso Crommelinck, e também na Argentina, onde autores como Anouilh, Claudel, Miller ou Ben

Jonson faziam sucesso. Até que chegou a hora de embarcarmos de volta à Europa, com uma escala na Alemanha antes do retorno à Bélgica. Ainda em Montevideú, eu tinha recebido um telegrama de Franco Zampari dizendo que as condições que cheguei a esboçar para, eventualmente, assumir a direção artística do TBC tinham sido aceitas. “Com a condição de se encontrar o protagonista, seu primeiro trabalho poderá ser *Barrabás*”, ele propunha. Eu pensei muito com meus botões.

E resolvi despedir-me de meus companheiros do TNB em Buenos Aires e tomar um avião rumo a São Paulo. “Eram 33 na partida, mas 32 desem-

93



São Paulo, 1956

barcaram de volta à Bélgica”, registraria a revista do TNB em artigo sobre a turnê.

Voltei ao Brasil no dia 18 de agosto de 1955. Desembarquei no aeroporto de Congonhas. Encontrei meu irmão Raymond, que viera a São Paulo em seu trabalho de comissário de bordo da Sabena. E disse o *sim* a Franco Zampari. Assim passei do TNB ao TBC. São Paulo ainda vivia a ressaca do Quarto Centenário. Sentia-se um cheiro de cimento fresco no ar.

94

A cidade parecia um imenso canteiro de obras. Uma dinâmica fora do comum... *Tchac-tchac-bum, tchac-tchac-bum...* A música de fundo eram as marteladas dos pedreiros e as máquinas dos operários de construção. Fiquei muito impressionado, encantado mesmo, com todo esse vigor. E com a efervescência cultural. São Paulo, cidade que não pode parar, fundada num 25 de janeiro, o mesmo dia em que nasci! Aonde viriam a nascer meus três filhos! E onde eu acabaria, mais tarde, por me radicar. E onde receberia o título de cidadão paulistano 37 anos depois, em 1992.

Blaise Cendrars dizia que era fácil ser francês no Brasil, e eu logo vi que era verdade: muitos brasileiros falavam um francês perfeito naquela época! E fui percebendo que não era fácil apenas ser francês no Brasil, mas também belga, alemão,

italiano, árabe, japonês, espanhol, polonês. Também nos restaurantes, já era possível encontrar então comidas do mundo todo.

Logo conheci gente de teatro e os críticos Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi. E também uma porção de paulistas de 400 anos que, sinceramente, não aparentavam tanta idade. Muitos deles eram sócios do TBC. Conheci também seu presidente de honra, Ciccilo Matarazzo. Claro, sem esquecer todos os italianos – Adolfo Celi, Aldo Calvo, Luciano Salce, Gianni Ratto, Ruggero Jacobi, Flaminio Bollini, afora o polonês Zieminski – que lutavam por construir aqui um teatro nacional, à altura do que se realizava na Europa. Uma alternativa ao teatro de *boulevard*, no qual se representava num estilo ultrapassado.

95

O fundador do TBC voltou a sugerir uma nova montagem de *Barrabás* no Brasil, com atores brasileiros. De fato, a encenação belga da obra de Ghelderode abocanhara inúmeras distinções. Apenas o paulistano *Ronda de Ouro* de 1955 conferiu quatro premiações a essa montagem na categoria de temporadas estrangeiras: as de melhor drama, melhor espetáculo, melhor diretor de drama e melhor diretor do ano, além de uma menção especial ao ator Jean Nergal por seu desempenho no papel de Barrabás. E tudo isso num ano em que haviam se apresentado

no Brasil outras companhias estrangeiras, como a de Renzo Ricci com o teatro italiano. Ainda recentemente encontrei Antônio Abujamra que me disse, entusiasmado: “Maurice, você tem de montar um outro *Barrabás!*”. Mas nunca mais voltei a encená-la.

96

Zampari chegou a encomendar a tradução da peça de Ghelderode a Mário da Silva e Brutus Pedreira, conhecidos tradutores do teatro na época. Mas tivemos de fato dificuldade em encontrar um ator para o papel de Barrabás. Afinal, tratava-se de um personagem arrasador, da envergadura de um Otelo, até mesmo de um Édipo. Depois de incontáveis testes, cheguei a pensar que Zieminski se sairia bem como o personagem-título. Surgiram, entretanto, outros problemas técnicos. No TBC do Rio e no TBC de São Paulo, comecei a me acercar dos atores brasileiros. Frequentei outros grupos, inclusive de amadores. O teatro brasileiro então se ressentia de um mal típico de sua juventude: muitas companhias e poucos atores. Eram apenas 22 nos dois TBCs, em sua maioria muito jovens. Vários deles me fascinaram desde o início. Cacilda Becker, por exemplo, que eu viria a dirigir por várias vezes e de quem me tornaria amigo, me agradou de imediato, e admirei muito seu desempenho em *Maria Stuart*, de Schiller, encenada em 1955. Logo também

conheci Paulo Autran, Leonardo Villar, Walmor Chagas, Fernando Torres, Cleyde Yaconis, Nathalia Timberg. Afora Ziembinski, o nosso Zimba – e lembrei que *zimba* quer dizer *leão* em *swahili*, uma das línguas da África Equatorial. Na verdade, não faltavam talentos. Faltavam ainda em alguns jovens trabalho árduo, a consciência de que o teatro é um recomeço a cada nova peça, a cada nova récita. De que é preciso aprender a respirar, a falar, a andar, a se movimentar, antes de se considerar um verdadeiro ator. Idéias que, em parte, logo expus numa conferência que fiz na sede do TBC, na Major Diogo, na qual abordei, num português já razoavelmente fluente, minha longa experiência no teatro belga, tendo sido apresentado ao público por Ziembinski.

97

Uma das diferenças positivas que logo notei em relação ao teatro na Bélgica era o ambiente de maior improviso e espontaneidade.

Ao contrário dos atores de Bruxelas, que sob um contrato oficial por vezes se acomodavam e se comportavam como funcionários públicos, aqui essa quase ausência de planejamento era um elemento a mais de criatividade. Outra era o interesse enorme da imprensa não apenas quanto às estréias, mas também quanto ao desenvolvimento de cada etapa de uma montagem, desde os ensaios. Quase como numa novela em

capítulos. O que revelava ainda o suspense que cercava o trabalho teatral no Brasil, mais cheio de riscos, acasos e aventura do que na Europa. Um pouco como acontecia em Nova York, aqui cada estréia era uma verdadeira batalha. Quando fazia sucesso, uma peça podia ficar muito tempo em cartaz e viajar em turnê por todo o país, mas quando fracassava logo saía de cena, antes mesmo da programação inicial. Naquela época, a crítica, aí de maneira parecida com o que acontecia na Bélgica, era extremamente atuante e integrada por grandes nomes, como em São Paulo o de Décio de Almeida Prado e, logo depois, Sábato Magaldi.

98

Em dezembro de 1955, eu já havia escolhido a primeira peça que iria dirigir no Brasil: *Casa de Chá do luar de agosto*, do americano John Patrick, que eu já encenara em Bruxelas, em colaboração com Jacques Huisman, e recém-premiada em Nova York, inclusive com o Pulitzer. Peça que também desfazia alegremente o mito de eficiência total e absoluta dos Estados Unidos, o qual tinha começado a se espalhar pelo mundo no pós-guerra. Uma sátira à ocupação americana de Okinawa, uma fina comédia impregnada de fantasia e, também, um contraponto às obras pouco antes encenadas pelo TBC: *Maria Stuart* e *Volpone*, de Ben Jonson. Além de ajudar a formar atores, eu



a casa

de chá

do luar

de agosto

de JOHN PATRICK

TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

queria contribuir para a formação do público, o que implicava revezar peças clássicas com o teatro moderno, bem como dramas e comédias. Eram faces da mesma missão proposta pelo TBC: a de criar um verdadeiro teatro nacional, com a encenação de peças de brasileiros e de estrangeiros.

100 Começaram os ensaios. Meu português ainda era sofrível, embora eu já estivesse tomando aulas e estudando o idioma em livros. Poucos atores entendiam o francês, outros tantos o italiano ou o inglês. E eu ia me expressando nas três línguas e me servindo da mímica, que tanto havia estudado na Bélgica. Mas, quando tentava me arriscar no português ou mesmo em outra língua, por vezes ocorriam cenas mais cômicas do que as da própria comédia que estávamos ensaiando! Certa vez, pedi em italiano e em inglês para uma atriz relaxar o pescoço. Ela não entendeu. Tentei o francês: *"Ton cou est trop dur! Il faut relaxer le cou"*. Foi uma gargalhada geral. Logo os atores me ensinaram todos os palavrões da época.

Conseguimos formar um bom e grande elenco para *Casa de chá*, que estreou no dia 20 de fevereiro de 1956 no TBC da Rua Major Diogo, 315, em São Paulo. Ítalo Rossi no papel de Sakini (personagem interpretado por Marlon Brando no cinema), Mauro Mendonça, no do Sargento Gregovitch, além de Eugênio Kusnet, Sérgio

Brito, Fregolente, Fábio Sabag, Oscar Felipe, Célia Biar e da estreante Nathalia Timberg. Eram 32 personagens em cena, e a grande maioria dos atores estreava no TBC. Os cenários, executados nas oficinas do TBC, eram de Mauro Francini, os figurinos de Clara Heteny e a música de Enrico Simonetti.

A tradução, também muito elogiada, era assinada pela dupla Mário da Silva e Renato Alvim. Inspirei-me nas estampas japonesas de Utamaro



Elenco de *A casa de chá do luar de agosto*

para compor a personagem Flor de Lótus, interpretada por Maria Helena Dias, jovem e promissora atriz na época.

Aos poucos, fui introduzindo mudanças na rotina dos atores: eles começaram a receber aulas de ginástica rítmica – e propus a Franco Zampari a criação de uma escola de dança, que tempos depois passaria a funcionar no primeiro andar do prédio do TBC. Incumbi a professora Maria José de Carvalho de reforçar as aulas de voz e dicção – o que resultou em progressos logo reconhecidos pela crítica: “Pela primeira vez no TBC vemos os atores utilizarem a voz como um instrumento amplo e maleável”, escreveu Miroel Silveira depois de ver a peça. Propus ainda a transformação da antiga cabine de comando de luz, no fundo da platéia, em sala de controle dos diretores, para supervisionar o desenvolvimento dos espetáculos, o que foi prontamente atendido. Além disso, eu revia regularmente as récitas para as devidas correções ou remarcações. De fato, eu exigia concentração total dos atores, sob hipótese de retomar os ensaios gerais em plena temporada. Até a cabra requerida pelo texto da *Casa de Chá*, denominada Lady Astor, para ser aceita também passou por testes, e em recompensa pelo bom desempenho recebia refeições especiais preparadas no Nick Bar. Depois de 350 horas de trabalho, eu

estava feliz de estreiar no Brasil, e com uma peça alegre, que poderia fazer rir centenas ou milhares de pessoas. Afinal, costume lembrar, não é o riso o mais régio dos presentes que um ser humano pode oferecer a seus semelhantes?

Casa de Chá foi um sucesso estrondoso. De público, uma vez que teve um total de 457 récitas entre São Paulo e o Rio. E de crítica: logo depois da estréia, registrava *O Estado de S. Paulo* (26 de fevereiro de 1956): “Brilhantíssima a estréia de Maurice Vaneau no TBC. Nos oito anos de existência do teatro, ainda não tínhamos visto uma platéia tão alvoroçada, tão feliz como a (presente na estréia). E não se trata desta vez de alguma interpretação excepcional, mas isolada. O entusiasmo dirigia-se ao espetáculo como um todo, visando diretamente ao trabalho do encenador belga que em tão boa hora Franco Zampari trouxe para São Paulo. A ele, sentiu-o o público, deve-se tudo o que vimos de excelente no palco e, em primeiro lugar, essa leveza, essa graciosidade aparentemente fácil, esse ar contagiante de despreocupação e bom humor que é a nota característica da peça de John Patrick”. Minha peça de estréia também bateu o recorde de bilheteria do TBC, com cerca de 350.000 cruzeiros por semana, o que não era pouco para um teatro de 365 lugares. Eu ganharia também

TEATRO BRASILEIRO

A P R I L

A casa de chá

(The Trachonae)

COMÉDIA em 3 Actos

JOHN GARDNER

Tradução de Mário de Andrade

Personagens (Por ordem)

Sakini	ITALO ROSSI
Sargento Gregavitch	MAURO MENDONÇA
Coronel Purdy III	FREGOLENTE
Capitão Fisby	MILTON MORAES
A Velha	RENATO PAGLIARO
A Filha	NATHALIA TIMBERG
Os Filhos da Filha	VERA LUCIA ALCAZAR
	FRANCISCO CARLOS FERRO
	ROBERTO FERRO
Lady Astor	WASURETA
Velhote	FABIO SABAG
Hokaida	VICTOR JAMIL
Omuro	NELSON DUARTE

Figurinos
CLARA HETENY

Cenário
MAURO MENDONÇA

Ass. Direcção: ARQUIMEDES RIBEIRO

Direcção Geral: MARIO DE ANDRADE

Os figurinos foram executados por ODILON NOGUEIRA — Os cenários por ARQUIMEDES RIBEIRO — Eletroacústica por LEONTIJ TYMOŚCZENKO

Maquilagem: LEONTIJ TYMOŚCZENKO

Eletroacústica: — Sistema "Rad"

MEIRO DE COMÉDIA

SENTA

do luar de agosto

(of the August Moon)

atos e 10 quadros de

PATRICK

da Silva e Renato Alvim

dem de entrada em cena)

Sumata Filho	ANIBAL A. SANTOS
Sumata Pai	VICENTE ZIRPOLO
Seiko	OSCAR FELIPE
Higa-Jiga	CELIA BIAI
Ikeora	RUBENS FAZONI
Oshira	SERGIO BRITO
1.º Tabikiano	TEOTONIO P. DA SILVA
2.º Tabikiano	JOSÉ LUIS PEREIRA
Sras. da Liga Fem. de Ação Democrática	CARMEM GONZALES
	MARGUETH MAGO
	SHIRLEY BALAN
Fior de Lótus	MARIA HELENA
Capitão Mac Leon	EUGÊNIO KUSNET

ários
FRANCINI

MANDO PASCHOAL

MAURICE VANEAU

Música
SIMONETTI

foram executadas nas oficinas do T. B. C. — Maquinista chefe:
recista chefe: APARECIDO ANDRÉ

— Direção de Cena: SEBASTIÃO RIBEIRO

io Pza" — Ultra Fidelidade Sonora

O TEATRO
BRASILEIRO
DE COMÉDIA

tem o prazer de
anunciar a estréia de

"A CASA DE CHÁ DO
LUAR DE AGOSTO"
de JOHN PATRICK

na direção de MAURICE VANEAU

no dia 20 de Fevereiro
(La feira às 21 horas)

八月茶屋



A casa de chá...

o prêmio da APCT como melhor diretor de 1956, e a peça seria considerada o melhor espetáculo do ano. Enfim, eu tinha acabado de completar 30 anos de idade – comemorados numa animada festinha na sala de ensaios do TBC, com muitos atores – e me sentia um homem de teatro quase realizado! Iniciei então a pesquisa de autores brasileiros. Meu português tinha evoluído o suficiente para permitir isso. A idéia era encenar quanto antes um texto escrito aqui.

Mas a segunda peça que dirigi no TBC foi o drama *Gata em Teto de Zinco Quente*, de meu caro Tennessee Williams, texto que inspiraria um sucesso de Hollywood. Foi a primeira vez que dirigi Cacilda Becker (no papel de Maggie), que acabava de completar quinze anos de palco, oito dos quais no TBC, além de um bom elenco composto por Walmor Chagas (Brick), Célia Biar, Ziembinski, Dina Lisboa, Sadi Cabral, Jorge Chaia, Leonardo Villar, com alguns dos quais eu tinha trabalhado em *A casa de chá*. A peça estreou em São Paulo em 1956 e também foi encenada no Rio. Como outros do autor, o texto tinha como que o dom poético de *varar* uma parede para se comunicar com o mais íntimo de cada espectador, e chocou parte do público provinciano de então. Williams aludia a temas como o homossexualismo e a morte por câncer, e o uso de palavrões era farto. Nada além do que fazia, por exemplo, um Nelson Rodrigues. Mas alguém, em protesto, chegou a enviar ao TBC um caminhão cheio de rolos de papel higiênico. As bruxas pareciam mesmo soltas: a peça sofreu uma interrupção devido ao incêndio ocorrido no Teatro Ginástico, base das operações do TBC no Rio. Acabou sendo retomada no Municipal e depois no Maison de France. Desta vez, um crítico, parece que foi Paulo Francis, encontrou em meu trabalho algumas marcas



Cacilda Becker e Walmor Chagas em *Gata em Teto de Zinco Quente*

de Elia Kazan, de fato um dos diretores que eu mais admirava, ao lado de Peter Brook. Mas eu nem sequer vira aquela montagem! Segundo alguns, havia nessa crítica certo nacionalismo, uma rejeição aos diretores de fora que haviam sido chamados para dar impulso à renovação do teatro brasileiro. Seja como for, o êxito dessa encenação não foi equivalente ao de *A casa de chá do luar de agosto*.



Eu tinha decidido que a terceira peça sob minha direção no TBC teria de ser de um autor brasileiro. Fui tomando contato com obras de Abílio Pereira de Almeida, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Lourival Gomes Machado, Edgar da Rocha Miranda, entre outros. Cheguei a escolher o texto *A Casa Assassinada*, de Antonio Callado, que me propôs sua encenação, mas surgiram algumas dificuldades e ele foi apenas objeto de





Walmor Chagas e Zieminski em *Gata...*

uma leitura dramática no TBC. Curiosamente, demorou para que eu travasse contato com a obra de Nelson Rodrigues. A peça afinal escolhida e encenada foi *As Provas de Amor*, de João Bethencourt, bom comediógrafo, que pertencera ao Teatro do Estudante. Era ao mesmo tempo um texto inédito e de um jovem autor, como eu pretendia. Dirigi e fiz os cenários, procurando evocar o tom ingênuo e a ironia do texto, numa alusão ao processo de um Fernand Léger. No elenco, Walmor Chagas, Leonardo Villar, Ziembinski, Jorge Chaia, Fredi Kleeman e Elisabeth Henreid.

Antes que expirasse meu contrato de dois anos com o TBC, dirigi, ainda, em 1957, *A Rainha e os Rebeldes*, de Ugo Betti, então considerado o maior dramaturgo italiano, depois de Pirandello. Conforme registrou no programa Ruggero Jacobi, que traduziu o texto, a peça podia ser considerada um poema da dignidade humana em meio às trevas, um elogio da revolta. Mais uma vez escalei Ziembinski, Walmor Chagas, Cleyde Yaconis, Eugênio Kusnet e Dina Lisboa, além de dirigir então recém-estreados como Raul Cortez, enquanto Mauro Francini outra vez assinava os cenários. Depois dessas quatro peças, embora ainda cultivasse um projeto sobre o folclore brasileiro, tinha chegado a hora de me despedir

do TBC e do Brasil, ainda que provisoriamente, e de voltar a trabalhar em Bruxelas e, logo depois, Paris. Na Bélgica, além de minha mãe, que continuava morando na grande casa da Avenue Louise, e dos amigos, um outro Tennessee Williams me esperava: *Vinte e Sete Vagões de Algodão*, que dirigi para o *Rideau* de Bruxelas, para a qual também fiz o cenário. Ainda em 1959, montei para a mesma companhia a *fantasia cômica Picnic*, do americano William Inge, numa encenação considerada das mais originais do teatro belga nos últimos anos e reprisada dois anos depois e, em 1961, *Supplement au Voyage de Cook*, de Jean Giraudoux. No ano seguinte, participei do elenco de *La guerre de Troie n'aurait pas lieu* (*A Guerra de Tróia Não Ocorrerá*), do mesmo autor, em nova reprise do *Rideau*.

Voltei também a colaborar para o TNB, com o qual eu havia aportado no Brasil, dessa vez com a direção de *Jugement provisoire* (*Julgamento Provisório*), de Joseph van Hoeck, autor da Bélgica flamenga, considerado então um descendente de William Shakespeare.

Com atores que eu bem conhecia, como René Hainaux, Arlette Schreiber e Robert Lussac, a peça estreou no festival de verão do TNB de 1959, realizado no famoso balneário belga de Spa, evocado em obras de artistas e poetas, como





Cenas de *A Rainha e os Rebeldes*, com Walmor Chagas, Eugênio Kusnet, Ziembinski e Cleyde Yaconis





118

A Rainha e os Rebeldes, com Leonardo Villar, Cleyde Yaconis, Eugênio Kusnet, Ziembinski e Walmor Chagas

Ronsard. A montagem, apresentada no teatro do Cassino, versava sobre o caso do espião atômico Klaus Fuchs e nela utilizei recursos que lembravam os de um *thriller* cinematográfico.

Mas o triênio 1958/1961 passei principalmente entre Bruxelas e Paris. Na capital francesa, dirigi duas peças para o Théâtre Fontaine, fundado em 1951 por André Puglia. Morei na rua Perdonnet, no décimo *arrondissement*.

E me lembro que a proprietária sempre me cumprimentava por manter o pequeno apartamento impecável.

Nesse teatro, fui incumbido de montar *Visita a um Pequeno Planeta*, então recém-escrita pelo americano Gore Vidal, e a comédia *Rididine*, de Alexandre Breffort, co-autor do grande sucesso *Irma, la Douce*. Em *Rididine*, dirigi Renaud Mary, René Harvard, Hugette Hue e Bernard Musson, entre outros, e Gisèle Tanalias assinava o cenário. Foi nova e importante etapa de minha vida de homem de teatro.

Eu estava em Paris quando soube que a companhia de Maria Della Costa e Sandro Polloni tinha chegado para apresentar *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro Sarah Bernardt, durante o Festival das Nações. Logo me encontrei com eles, e acabei ajudando na montagem e na

119

PICNIC



Après *REVIENS, PETITE SHEBA* joué il y a plusieurs années sur cette scène, voici avec *PICNIC* la seconde pièce de William Inge créée en français par la troupe du Rideau de Bruxelles.

La première était une œuvre profondément émouvante, une de ces « tranches de vie » dans l'exposé desquelles le théâtre américain contemporain est passé maître.

Nous retrouvons avec *PICNIC* une autre œuvre caractéristique de ce théâtre significatif par son goût personnel pour la peinture de la misère insulaire des « petits gens » dont les ressources intellectuelles et morales particulièrement limitées sont désaccordées aux rêves de grandeur et à l'appétit d'évasion qui les consomment.

Certaines pièces comme *REVIENS, PETITE SHEBA* ont déjà exprimé avec une puissance dramatique tout à fait extraordinaire cet abîme effrayant.

C'est qui attire d'emblée l'attention dans *PICNIC* : ce sont avant tout les liens profonds qui rattachent la vérité psychologique de l'ouvrage à sa construction dramatique.

Maurice VANEAU
le metteur en scène



comunicação com os técnicos na língua local. Maria e Sandro acabaram me convidando para dirigir uma peça no Brasil. Foi assim que voltei a São Paulo, no final de 1961, para montar *O Marido Vai à Caça*, de Georges Feydeau, no Teatro Maria Della Costa.

Desta vez, eu não cheguei sozinho. Tinha deixado de ser um celibatário convicto, e estava acompanhado de Marie Claire van Vuchelen, que eu tinha conhecido no Teatro Nacional da Bélgica, em Bruxelas, onde ela trabalhava no departamento de publicidade. Marie Claire tinha interesse pelo teatro e, ao mesmo tempo, reunia muitas habilidades como figurinista. Afinal, também havia se formado na Academia de Belas Artes de Bruxelas e depois realizou estágios em cerâmica, cestaria, pintura e alta costura.

121

Em Paris, chegou a desenhar cenários para a remontagem de uma peça de Françoise Sagan, *Chateau en Suède (Castelo na Suécia)*, e, na Bélgica, ajudou a criar alguns figurinos de *Le voyage au supplement de cook* e *Jugement provisoire*, sob minha direção. Resultado: ela acabou se tornando uma colaboradora em várias peças que dirigi, e a primeira no Brasil foi *O Marido Vai à Caça*, para a qual criou os figurinos, ela mesma confeccionando os do elenco feminino. Depois, tornou-se também cenógrafa, realizando

THÉÂTRE FONTAINE

15, RUE COMAINE
TÉL. 781.74.42

direction *André Paglia*

METRO
BLANCHE-METRO

**RENAUD MARY
HUGUETTE HUE
RENÉ HAVARD**

dans

Rididine

œuvre de l'auteur "L'Éclair" (1934) et "L'Éclair" (1935) par le Théâtre Fontaine

COMÉDIE EN 3 ACTES

ALEXANDRE BREFFORT

Musique de MAURICE VANEAU

Décor de GISELE TANALIAS

**ROLANDE SÉGUR
BERNARD MUSSON + PIERRE FERVAL
PAUL PRÉBOIST**

tous les soirs à 21h (sauf mardi). Dimanche matinée à 15h

PARIS - 1954





Com Marie Claire e Peri, 1963

trabalhos inclusive para o grupo franco-brasileiro *Strapontin*, que atuou no teatro da Aliança Francesa de São Paulo na década de 60.

Marie Claire é a mãe de meu primeiro filho, o paulistano Peri – o nome já era um sinal das minhas descobertas das melhores coisas do Brasil. Ele nasceu em 11 de abril de 1963 na Maternidade São Paulo. Peri também viria a cursar artes plásticas, na Universidade de Liège, e hoje tem uma empresa de computação gráfica nessa

cidade belga, onde realiza trabalhos inclusive para a área artística, como programas de óperas. Na verdade, Peri estreou aos quatro meses, quando participou de uma das últimas récitas num trecho da peça *Os Ossos do Barão*, antes desempenhado por um boneco.

Marie Claire é também irmã de outra figurinista, Ninette van Vuchelen, cujo trabalho, sempre caracterizado por grande requinte, também



Zeloni, Cleyde Yaconis e Peri, em sua estréia

se tornaria conhecido e admirado no teatro do Brasil, para peças como *Hedda Gabler*, de Ibsen. Ninette casou com o cenógrafo e pintor Túlio Costa, que também foi meu amigo e faleceu na década de 90. Trabalhamos juntos e Túlio seria contemplado com o primeiro prêmio da Bienal de Teatro da V Bienal de São Paulo. Hoje, as duas irmãs van Vuchelen também vivem na Europa.

126 A escolha da peça de Feydeau para a montagem no Teatro Maria Della Costa se deveu à visão que tínhamos da obra do autor, diversa dos que a consideravam simplesmente como *vaudeville*. Mais do que um *amuseur*, eu o considerava um autor extraordinário, de personalidade, humor sagaz e invenção delirante. O texto também tinha um papel excelente para Maria, que antes o tinha interpretado com um diretor italiano, enfocando o adultério e um triângulo amoroso que, além da atriz, incluía Sebastião Campos e Fernando Balleroni. A produção era de Sandro Polloni e os ensaios, contando as interrupções, duraram seis meses. Eu ia recorrendo ao meu método, que em primeiro lugar procurava ser o mais fiel possível ao autor e ao texto. Mas não era e nunca foi um método com maiúscula, o que nos permitiu trabalhar em clima de diálogo e compreensão.



127

Cena de *O Marido Vai à Caça*, com Maria Della Costa



Cenário para *O Marido Vai à Caça*

128 A estréia ocorreu em 22 de agosto de 1962 no teatro da Rua Paim. Eu fiz também os cenários e Marie Claire, minha mulher na época, os figurinos. A tradução era de Mário da Silva. Maria, no papel de Leontina, foi muito aplaudida por público e crítica, assim como a minha direção, e a montagem ficou em cartaz por alguns meses, obtendo um grande sucesso comercial. Enquanto eu examinava uma proposta para dirigir *Casa de Chá* em Portugal, o que acabou não ocorrendo, fui então procurado por José Celso Martinez Corrêa para dirigir uma peça leve, numa transição do grupo Oficina para um novo projeto cultural. O texto escolhido foi *Quatro Num Quarto*, do autor soviético Valentin Kataiev, que eu tinha dirigido

na Bélgica sob o título *La Quadrature du Cercle*, e que se ajustava bem ao jovem e bom elenco do Oficina: Célia Helena, Rosa Maria Murtinho, Renato Borghi, Ronaldo Daniel. Depois Célia Helena seria substituída por Miriam Mehler. A tradução era de Eugênio Kusnet, os figurinos de Marie Claire e eu também assinava os cenários. Tratava-se de uma comédia escrita uma década depois da revolução, de uma sátira política ao puritanismo revolucionário e aos problemas da transição da sociedade russa para o regime socialista, e que vinha fazendo sucesso em várias partes do mundo, como Paris e Nova York, além de Moscou, onde se passa a ação. Foi mais um sucesso, também de bilheteria, desde a estréia, em dezembro de 1962, no teatro da Rua Jaceguai. A peça ficou meses em cartaz e foi considerada o maior êxito do Oficina até então. Um dos pontos altos foi considerado a coreografia das danças típicas russas, interpretadas pelos próprios atores.

129

Para isso, chamei o coreógrafo Paulo Zemeroff. Desde o início de minha vida no teatro, sempre considerei a dança e o movimento corporal aspectos da maior importância nas artes cênicas e, dessa vez, tínhamos a oportunidade de incluí-la sem rodeios.

Na verdade, ainda em São Paulo eu acompanhei essa montagem na condição de diretor geral do

TBC, para o qual tinha sido novamente chamado, dessa vez para tentar superar uma crise, a mais grave desde a sua fundação, quinze anos antes. Muitas companhias tinham surgido no país, como as de Cacilda Becker, Sandro e Maria Della Costa, Nydia Licia, a do Arena, de Augusto Boal, a do próprio Oficina, apenas em São Paulo. E cada uma com sua própria casa. Muitos dos melhores atores do TBC tinham migrado para as novas companhias.

130

Mas assistia-se a progressos na organização e no acabamento dos espetáculos, bem como no profissionalismo dos jovens diretores. Ia se consolidando também nova dramaturgia de qualidade, com autores como Dias Gomes, Jorge Andrade, que me fazia lembrar Tchecov, Gianfrancesco Guarnieri, Ariano Suassuna, que empregava o folclore do Nordeste de maneira similar à dos dramaturgos belgas em relação ao folclore flamengo, afora, claro, Nelson Rodrigues. Mas o TBC, ameaçado de fechar as portas, buscava então novo eixo, enquanto aguardava uma subvenção do governo para equilibrar o caixa.

Permaneci por dezenove meses na função de diretor geral do TBC, entre janeiro de 1963 e julho de 1964, e voltei com a decisão de encenar outra vez um texto de um autor brasileiro. Seria *Os Ossos do Barão*, fina comédia do paulista

Jorge Andrade, que dera ao TBC sucessos como *A Escada*, então um expoente da nova dramaturgia do país. A nova peça enfocava São Paulo, a imigração e a riqueza do café, a ascensão e queda de duas diferentes classes sociais, página que ainda estava sendo escrita naquele exato momento da história do Brasil. Estreou em março de 1963, e com grande elenco: Cleyde Yaconis, Lélia Abramo, Rubens de Falco, Dina Lisboa, Sílvio Zilber, Aracy Balabanian – que acabava de sair da Escola de Arte Dramática, a EAD – e Otelo Zelloni. Dessa vez, *Marie Claire*, que acabara de receber o prêmio da APCT como revelação de figurinista, assinava também o cenário, com preciosos móveis de época, além dos figurinos.

131

Para a ambientação, na companhia de Fernando Milan nós dois tínhamos visitado vários casarões dos Campos Elíseos, procurando captar a atmosfera das mansões das famílias tradicionais paulistas. Foi outro grande sucesso, na verdade o maior da história do TBC – e ficaria feliz em saber que eu tinha sido o diretor dos dois maiores êxitos dessa companhia: *A Casa de Chá* e *Os Ossos do Barão*. Esta última, em vários dias da semana com duas récitas, entrou pelo ano de 1964, ficou mais de quinze meses em cartaz e chegou a ser vista por mais de 120.000 espectadores! Para a sua divulgação, desenhei de próprio punho

inúmeras filipetas, muitas delas publicadas na imprensa, trabalho que voltaria a fazer para outras encenações. E recebi o troco pelo humor de meus desenhos para *Ossos*: um jornalista sugeriu que eu mudasse meu nome para Maurício Vanossos.

Outra peça que dirigi por essa época foi a comédia americana *Qualquer Quarta-feira*, de Muriel Resnik, um *vaudeville* climatizado que então fazia sucesso nos Estados Unidos, e que eu tinha visto na Broadway.



Ela estreou no Rio, no Teatro Copacabana, com um renomado elenco: Tonia Carrero, que foi quem escolheu o texto, Jardel Filho, Margarida Rey e Sérgio Viotti. Pude aceitar o convite no intervalo em que Antunes Filho dirigia *Vereda da Salvação* no TBC. Jardel achava que essa peça tinha a graça e o encanto do filme *Se Meu Apartamento Falasse*, de Billy Wilder. A produção foi de Oscar Ornstein, o cenário de Marie Claire e a tradução de Tati de Moraes, ex-mulher de Vinícius. Era a primeira vez que eu dirigia uma peça para estrear primeiro no Rio, antes de São Paulo ou da Europa.

Críticos como Van Jafa e Yan Michalski consideraram *Qualquer Quarta-feira*, portanto, a minha primeira direção carioca. Além do registro da competência artesanal da direção, houve muitos elogios aos atores, principalmente a Jardel e Tônia – atriz que eu voltaria a dirigir em 1967 no Rio, ao lado de Othon Bastos e Raul Cortez, em *Os Corruptos*, da americana Lilian Hellman.

Em 1965, uma remontagem de *Ossos do Barão* percorreu em turnê várias cidades do país, começando pelo Teatro Ginástico, no Rio. Esse trabalho foi também um de meus mais plenos sucessos de crítica, estendido a vários atores, como Otelo Zelsoni, Cleyde Yaconis, Lélia Abramo, entre outros, além de cenário, figurinos, sem deixar, claro, de



E agora meu amor... Que tal assistir
"OS OSSOS DO BARÃO" NO TBC



© 1984. Todos os direitos reservados por TBC.



Presente! No próximo dia que era melhor ficar
 em casa Paulo e assistir com você
"Os Ossos do Barão" no TBC.



A mania falsa que quando eu fizer
 14 anos eu também vou assistir
"OS OSSOS DO BARÃO" no TBC.

mencionar a excelência do texto. Até Alberto Sordi, então um dos maiores atores do cinema italiano, foi ver a peça no TBC quando veio filmar no Brasil, e elogiou muito o trabalho. Uma festa com esticada na *Baiúca* marcou todo esse êxito inédito, com uma *canja* de Zelsoni, no canto, Dina Lisboa dançando *can-can* e eu mostrando meus dotes na mímica. Afinal, tínhamos o que comemorar: podia-se dizer adeus àquela primeira grande crise do TBC! Durante a encenação de *Ossos do Barão*, o TBC comemorou quinze anos de fundação, com uma grande festa em torno do saudoso Franco Zampari, então homenageado por uma fala do poeta Guilherme de Almeida, que então presidia o teatro. Nesse período eu me

135



Tônia Carrero



Jardel Filho



136

tornei pai pela primeira vez e o Brasil assistiu ao golpe militar que introduziu a ditadura. Apesar de tudo, sobretudo a ditadura, que para alguém que tinha vivido o totalitarismo sangrento da última guerra era algo particularmente terrível, foi uma boa época. Havia muito trabalho no TBC e também iam se sucedendo convites para que eu dirigisse peças para outras companhias.

Com a família instalada em São Paulo, foi a primeira vez que pensei em permanecer definitivamente



no Brasil. De fato, em 1965 obtive o título de cidadão naturalizado brasileiro. Vivia-se um período de florescente nacionalismo e por vezes me incomodava quando se referiam a mim como “o belga Vaneau”. Nesse mesmo ano, abri uma firma de produtor, a Maurice Vaneau Produções Artísticas (MVPA), cuja meta era apresentar textos e montagens de altíssimo nível em São Paulo, Rio e outras cidades do país. Eu me sentia bem aqui, tanto do ponto de vista profissional e cultural, como ser humano. O sol, o povo acolhedor, a natureza, que, entretanto, já ia sendo devastada a olhos nus.

138 E lembro que tive um grande ímpeto de revolta ao ver, numa viagem, os madeireiros derrubando árvores da floresta amazônica, num prenúncio do que assistiríamos depois em escala muito maior! Aliás, como em toda parte. Na Europa, nos Estados Unidos, na Ásia, sempre a ação predadora do bicho homem! Com freqüência eu me pergunto: o que será de nosso planeta?? Como ele sobreviverá a tantos ataques predatórios?? Mas, apesar disso e do subdesenvolvimento, dos contrastes sociais tão fortes, mesmo chocantes, e da ditadura, eu tinha, como disse, me afeiçoado ao Brasil.

Também apresentada originalmente no Rio foi *O Preço de um Homem*, de Steve Passeur, monta-

da por encomenda da companhia de Cacilda Becker. A peça, como eu disse meio brincando aos atores, era um meio termo entre a tragédia grega e a telenovela, e pouco antes tivera ótima repercussão em Paris, na direção do dramaturgo Jean Anouilh. Com Cacilda Becker, em mais uma esplêndida atuação, Fregolente, Rofran Fernandes, Kleber Macedo, Adriano Reis, num grande desempenho, além de Jorge Chaia e ainda a encantadora estreante Leila Diniz, a peça estreou em outubro de 1964 no Teatro Mesbla e ficou em cartaz por vários meses. Os cenários eram de Júlio Senna; os figurinos, de Marie Claire; e a tradução, muito boa, de Nelson Seabra, que também produziu a montagem. Antes de voltar a dirigir Cacilda, atuei como cenógrafo na montagem que ela fez em seu teatro, em São Paulo, da comédia *O reco-reco*, de Charles Dyer, dessa vez sob direção de Walmor Chagas e com Cleyde Yaconis, Francisco Cuoco e Sebastião Campos.

139

Em fins de 1963, acompanhado de Marie-Claire e meu filho Peri, que seria apresentado à família em Bruxelas, voltei à Europa – Itália, França, Bélgica, Inglaterra – e passei por Nova York, onde também me atualizei com o repertório teatral da época. O que mais admirei então foi a montagem de *Galileu, Galilei*, de Brecht, dirigida por Giorgio

Strehler para o Pequeno Teatro de Milão, texto que o Oficina encenaria pouco depois em memorável montagem. Vi ainda *Hamlet*, sob a direção de Zefirelli, em Roma, o *Workshop Theatre*, de Joan Littlewood, que apresentava *Oh, Que Delícia de Guerra* em Londres e, em Bruxelas, a opereta *A Viúva Alegre*, numa polêmica montagem. E voltei renovado para o meu posto no Brasil.

140

Os Ossos do Barão ainda estava em turnê quando iniciei os preparativos para encenar uma das mais densas e apaixonantes peças que dirigi: o drama *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, do dramaturgo Edward Albee, grande revelação do teatro americano na época, autor de vanguarda que, ao mesmo tempo, arrastava multidões às salas de espetáculo. Logo eu comprei os direitos para a montagem do texto no Brasil, então encenado simultaneamente em mais de vinte capitais do mundo – de Nova York a Tóquio, de Londres e Praga a Paris.

Essa foi a primeira obra produzida pela minha recém-criada empresa, a MVPA. Afinal, com a peça eu estaria também comemorando dez anos de atividades no Brasil, e queria que fosse com um grande texto e nova direção de Cacilda Becker e Walmor Chagas, então meus amigos. A princípio, tinha pensado na encenação de uma peça nacional: *Bonitinha, Mas Ordinária*, de

Nelson Rodrigues, foi a primeira idéia. Mas ela havia sido montada no Rio onde, além do mais, Ziembinski estava encenando naquele momento *Toda Nudez Será Castigada*. Também pensei em *Senhora na Boca do Lixo*, de Jorge Andrade, mas o prazo de opção concedido pelo autor era excessivamente curto. Acabei optando pelo drama de Albee, autor de obras da maior importância para a literatura dramática moderna, como *The Zoo Story* e, sobretudo, *Virginia Woolf*.

Demorou um pouco até que eu encontrasse os outros dois atores para formar o quarteto de Albee, enfim composto com Lilian Lemmertz e

141

M V P A	
apresenta	
no TEATRO CACILDA BECKER	
QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF?	
de	
EDWARD ALBEE	
tradução de NICE RISSONE	
março	CACILDA BECKER
jorge	WALMOR CHAGAS
benedito	LILIAN LEMMERTZ
vick	FULVIO STEFANINI
	•
direção e produção	MAURICE VANEAU
cenário e figurinos	MARIE-CLAIRE
secretaria	ALVIM BARBOSA
	PEGGY CORREA
fotografia	MAUREEN BISILLIAT
maquinista-chefe	ARQUIMEDES EISEBO
eletricista-chefe	GIAN C. BORTOLOTTI
contra-regista	WALTER A. CELLI
	•
administrador do	
teatro cacilda becker	A. CAMPOS





Fulvio Stefanini. O texto exigia atores à altura de um dramaturgo disposto a explorar as emoções “até as raias do intolerável”, num verdadeiro *strip-tease* psicológico executado pelos dois casais de personagens numa noite de bebedeira, o qual punha a nu a solidão implacável do ser humano, o seu desespero cósmico, a sua impossibilidade de comunicar-se.

144

Os ensaios, em ritmo acelerado, começaram em abril de 1965. Fiz um longo trabalho de texto com os atores e procurei tornar a direção praticamente invisível, quase que apagando o meu papel de intermediário entre o autor e os intérpretes. Estudei a peça no sentido de lhe emprestar o maior realismo possível. O problema se resumia em tornar a obra o mais direta e simples. Nem foi preciso discutir com os atores que tudo estava ali, no texto. Buscávamos conjuntamente um desempenho despojado. Sempre fui também maníaco pela exatidão, pelo detalhe.

Mas alguns problemas colocados na peça eu preferi deixar no ar, numa dúvida *pirandelliana*, que afinal o próprio Albee emprega. Um exemplo, passos na escada, em lugar de uma escada.

Criaram-se um grande suspense e uma enorme expectativa – a imprensa ia soltando regularmente notas ou matérias sobre o andamento





Recebendo Cacilda Becker e Walmor Chagas no aeroporto, para o início dos ensaios



Foto com Cacilda Becker, Walmor Chagas e Marie Claire



148



Vanda Lacerda substitui Cacilda

da montagem. Duas semanas antes da estréia, o professor Anatol Ronsefeld e o crítico Sábato Magaldi fizeram um debate, no próprio teatro Cacilda Becker, sobre Albee e o texto que estávamos ensaiando. Às vésperas da estréia, Cacilda ficou totalmente afônica, também devido à dolorosa e desgastante intensidade do texto e à extensão da fala de sua tão absorvente personagem (Martha), o que nos obrigou a adiá-la por uma semana. Tudo contribuía para que a peça de Albee se tornasse a mais esperada daquela temporada que, entretanto, incluía Sófocles e Max Frisch em outros teatros paulistanos, afora os espetáculos *Opinião* e *Zumbi*. Só que dessa vez tínhamos, infelizmente, um elemento novo em cena: a truculência da censura.

149

Que, daquela vez, depois de ter visto quatro ensaios, até que foi relativamente civilizada, restringindo-se a poucos cortes, sobretudo de alguns dos generosos palavrões do texto.

Dois meses depois de iniciados os ensaios, estreamos no Teatro Cacilda Becker. Na montagem, a tradução, ótima, era de Nice Rissone, ex-repórter da *Tribuna da Imprensa*; os cenários e figurinos ficaram a cargo de Marie Claire, num trabalho também muito bem recebido. A quantidade de recortes de matérias, notas e críticas que a encenação mereceu da imprensa expressa, em parte,



150



o sucesso de público e de crítica que nossa montagem de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* obteve. Na verdade ela foi considerada o maior êxito do ano de 1965 no teatro paulista. O crítico Sábato Magaldi, por exemplo, assinalou que se tratava talvez da “mais perfeita montagem do teatro brasileiro” até então. Atores, diretores e críticos do Rio e de outras cidades se deslocavam para São Paulo para assistir à peça, entre os quais Ziembinski, Tônia Carrero, Jardel Filho, Bárbara Heliadora, então diretora do Serviço Nacional de Teatro, Van Jafa, do *Correio da Manhã*. Bárbara escreveria: “Quem viu *Virginia Woolf*, com Cacilda Becker e Walmor Chagas, não poderá jamais esquecer a segurança com que ia sendo exacerbado o conflito, com que controle exato a direção dominava o espetáculo e, ao mesmo tempo, tirava o maior rendimento dos atores”. Por sua vez, Yan Michalski, o respeitado crítico do *Jornal do Brasil*, escreveu que o espetáculo inaugural de minha companhia produtora honrava a “inteligência do teatro brasileiro” e percebia a minha direção como sóbria e “extremamente trabalhada nos menores detalhes e nas menores intenções do texto, com um senso de medida, um equilíbrio, um acerto na valorização de cada efeito”.



152



Foram também inexcusáveis os comentários favoráveis à atuação dos quatro atores, sobretudo de Cacilda e Walmor, nos quais a crítica viu as melhores atuações de suas carreiras até então, e também de Lilian Lemmert, então vivendo seu primeiro grande desafio no palco. Minha querida amiga Cacilda, lamentavelmente desaparecida tão cedo, disse à imprensa que trabalhar nesse papel sob minha direção foi uma das melhores e mais proveitosas experiências de sua vida teatral. Meu velho amigo Raymond Gérôme, do qual eu havia sido diretor assistente por dois anos em Bruxelas, e que representou o personagem George na encenação da peça em Paris sob a direção de Franco Zeffirelli, também foi ver nossa montagem no Teatro Cacilda Becker, quando em turnê pelo Brasil, aplaudindo em particular o desempenho de Walmor Chagas no mesmo papel, e comparou: “Enquanto Zeffirelli acrescenta milhões de marcações, gestos e *lazzis*, a versão brasileira é completamente despojada e, ao mesmo tempo, mais fiel ao texto. O diretor italiano tratou a obra como um drama barroco, enquanto Vaneau projetou a peça de Albee como uma tragédia clássica”. Em julho de 1965, o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, então editado por Décio de Almeida Prado, publicava, uma entrevista-debate de página inteira sobre Albee e *Virginia Woolf*, com Gérôme, Walmor,

os críticos Sábato Magaldi e Delmiro Gonçalves, além de mim. Tanto Gérôme, na França, quanto Walmor, no Brasil, receberam vários prêmios pela atuação no papel de George. Cacilda, Fúlvio Stefanini e Lilian Lemmertz, a tradutora e o espetáculo como um todo também foram premiados pela APCT. A montagem ainda ganhou cinco Sacis, nas categorias melhor espetáculo, diretor, atriz, ator e melhor coadjuvante feminina – e o júri era formado pelos maiores nomes da crítica: Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Delmiro Gonçalves – e três Molière, que foram para Cacilda e Walmor na primeira edição do prêmio em São Paulo, além de outro para mim próprio, o meu pela encenação carioca no ano seguinte. Os dois ainda receberam o prêmio Governador do Estado por essa atuação.

154

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? ficou em cartaz por mais de cinco meses em São Paulo, quase sempre com casa cheia, inclusive nas récitas duplas diárias programadas para os fins de semana, e depois seguiu para o Rio, onde estreou em janeiro de 1966 no teatro Maison de France. Foi nessa época que me aproximei, acho que por via da tradutora Nice Rissone, da fotógrafa Maureen Bisiliatt, que realizou um belo ensaio fotográfico sobre nossa montagem de Albee, e de seu marido, Jacques Bisiliatt, que se tornaria



Cacilda Becker e Walmor Chagas em *Virginia Woolf*

um de meus mais próximos amigos no Brasil, infelizmente já falecido.

Virginia Woolf ainda estava em cartaz em São Paulo quando fui convidado pelo grupo *Le Strapontin* para dirigir e ao mesmo tempo atuar como ator, produtor, cenógrafo e figurinista numa peça que lembrava os meus primeiros tempos no palco, ainda na Bélgica: *Voulez-vous*



156 Cenário para *Voulez-vous jouer avec moá?*

jouer avec moá? (*Quer Brincar Comigo?*), a farsa circense próxima da pantomima escrita pelo francês Marcel Achard. Apresentado em língua francesa, o espetáculo seria levado na Aliança Francesa de São Paulo e também no Rio, Manaus, Belém, Recife e Salvador. Texto que, em tradução para o português, tinha sido apresentado alguns anos antes no Teatro de Arena com Eva Wilma, John Herbert e José Renato. Como recusar? Seria, também, a terceira vez que eu pisaria o palco brasileiro como ator, desde *Barrabás*. Na segunda, com o mesmo grupo *Le Strapontin*, interpretei o papel de Jean em *La Grammaire*

(*A Gramática*), de Eugène Labiche e o de L’Huissier em *L’Apollon (O Apolo)*, de Jean Giraudoux. Dessa vez, as músicas originais – na primeira versão de autoria do poeta Max Jacob e na segunda de Georges van Parys – seriam interpretadas pelo pianista Paulo Herculano, incluindo no elenco o brasileiro Carlos Murтинho, o francês Bernard Diez e a suíça Maulde Coutau. Assim, viajei novamente ao Nordeste, para onde em 1962 eu tinha feito uma longa excursão a bordo de um jipe, e cheguei à Amazônia. E fiquei ainda mais fascinado pelo Brasil! Apesar da devastação dos rios e da floresta, o que me deixava, e até hoje me deixa, veementemente indignado.

157

Depois disso, examinei vários textos e propostas, como *Chat en poche (Saco de gatos)*, de Feydeau, e mesmo *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, convidado por Zé Celso. E a qual ele mesmo acabaria por dirigir num dos grandes saltos do Oficina, não é? Enquanto se resolvia o impasse, o qual afinal não se resolveu do meu lado, voltei a preparar a transferência de *Virginia Woolf* para a encenação no Rio. A estréia carioca foi em 6 de janeiro de 1966 e a crítica, como em São Paulo, reagiu com extraordinária receptividade à encenação. O poeta Carlos Drummond de Andrade dedicou-lhe toda uma crônica no *Correio da Manhã*, assinada com suas célebres iniciais,

C.D.A., logo depois da estréia: “É um espetáculo fascinante. Cacilda e Walmor travam essa luta sem quartel, com a ferocidade de lobos que se divertem em ser ferozes, utilizando o refinamento que a civilização deu à mente humana para o exercício da crueldade e também da autopunição. Vaneau armou sabiamente o jogo de luz e sombra. (...) Saí do espetáculo esmagado e feliz, com a minha visão do ser humano aprofundada”. Até mesmo o crítico Fausto Wolff, que até então sempre implicava com minhas montagens no Rio, daquela vez aplaudiu meu trabalho. E um júri de críticos cariocas, integrado por Wolff, concedeu o maior número de pontos ao espetáculo numa ampla listagem. Fico feliz em saber que até hoje a montagem de *Virginia Woolf* é considerada um dos maiores momentos da história teatral brasileira. E que estudiosos do porte de Jacó Guinsburg e Maria Thereza Vargas dedicaram um importante trabalho à interpretação de Cacilda e Walmor nessa peça.

Mas, dois meses e pouco depois da estréia no Rio, Cacilda Becker adoeceu gravemente e, após uma breve substituição com a atriz Vanda Lacerda, que realizou uma histórica proeza ao assumir o papel em poucos dias, os demais atores preferiram sair quando venceu seu contrato, no início de maio. Criou-se uma situação difícilíssima, pois

minha produtora, a MVPA, se comprometera com o arrendamento do teatro da Maison de France até o final do ano. Acabei fechando contrato com Sérgio Viotti para a produção nesse espaço da montagem de *Um Pouco de Loucura Não Faz Mal a Ninguém*, de Michel André, brilhante e rapidamente adaptada e dirigida pelo próprio Viotti, que ainda integrou o elenco.

A estréia aconteceu nessa sala em 1º de junho de 1966. De fato, o ano de 1966, embora extremamente produtivo, não seria dos mais fáceis para mim. Claro, a solução da repentina substituição de *Virginia Woolf* com Viotti e Vanda naquela adaptação na Maison de France foi a melhor possível e durou vários meses. E, pouco tempo depois, consegui remontar a peça de Albee, que reestreeou em fim de setembro no Teatro do Rio, no Catete, com novo elenco: Paulo Padilha, Souza Lima, Claudia Martins, além da própria Vanda Lacerda no difícil papel de Martha. Mas, depois de uma estimulante vinda ao Brasil de minha mãe, Jeanne Marie Geniets van den Bossche, que me acompanhou na mudança para o apartamento da Rua Sergipe em que moro até hoje, no bairro de Higienópolis em São Paulo, o estado de saúde de meu irmão Robert se agravou e logo ele acabaria morrendo. Minha mãe chegou a seguir do Brasil para o Zaire ainda para

vê-lo. Além disso, Marie Claire van Vuchelen e eu nos separamos definitivamente, depois de uma série de crises, em parte causadas por meu difícil temperamento.

160

Lembrei das palavras de Schopenhauer que haviam servido de epígrafe ao programa de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*: “Durante um áspero dia de inverno, apertam-se os porcos-espinhos uns contra os outros para se proporcionarem mútuo calor. Mas, ao fazê-lo, ferem-se reciprocamente com seus espinhos, de modo que terão de se separar devido à dor. Com o frio, voltam a se aproximar e depois a se ferir. E assim indefinidamente. Essas alternativas de aproximação e afastamento durarão até que lhes seja dado encontrar uma distância média em que ambos os males fiquem mitigados.” Esse é o drama de *Virginia Woolf* e de todos nós, pobre sociedade de porcos-espinhos. De bichos homens!

Foi para mim um grande golpe a partida de minha ex-mulher com meu filho para tão longe, na Bélgica, em fins de 1966. Mas tínhamos tentado sem sucesso uma reconciliação. Ainda trabalhamos juntos na montagem de *O Sistema Fabrizzi*, ela como figurinista e diretora de produção. Era uma peça de Albert Husson, autor francês de sucesso no pós-guerra, com situações



Débora Duarte e Leonardo Villar em *O Sistema Fabrizzi*

análogas ao contexto brasileiro da época e que foi encenada no Teatro Aliança Francesa. Para o elenco minha produtora, a MVPA, tinha conseguido a participação de Leonardo Villar, que acabara de atuar em *O Pagador de Promessas*, filme dirigido por Anselmo Duarte, premiado em Cannes. Eu considerava Villar um grande ator, e tinha-o dirigido no TBC em *Gata em Teto de Zinco Quente* e *As Provas de Amor*. Dessa vez, o cenário foi concebido pelo também premiado Túlio Costa e a tradução era de Luís de Lima. Depois de uma série de testes, escolhi a jovem recém-estreada Débora Duarte, então com

dezesseis anos, para o papel da protagonista Amélia. Riva Nimitz, Lea Surian, Zé Luiz Pinho, Luis d'Ávila, Ivan Mesquita, entre outros, participaram do elenco. A peça estreou em setembro de 1966. Ela representava a minha volta a São Paulo, depois de *Virginia Woolf*. Mas a estréia teve de ser adiada em razão de um repentino problema de saúde de Débora que, entretanto, acabou sendo considerada a atriz revelação da montagem pela APCT.

162

Mas o ano de 1966 ainda não tinha terminado. Com produção de Oscar Ornstein, tradução de Millôr Fernandes, cenário de Pernambuco de Oliveira e com Yoná Magalhães e Carlos Alberto no elenco, ainda dirigi no Rio *Um Amor Suspicaz*, comédia do americano Bill Manhoff que então fazia grande sucesso na Broadway. A peça estreou no fim de novembro no Teatro Copacabana, ficando por meses em cartaz. A récita de estréia teve a bilheteria destinada à campanha *Ajude uma Criança a Estudar*.

Afinal, quem duvida, e ainda hoje, de que um dos maiores problemas do Brasil é a educação? Assim, perto do fim de ano eu tinha duas peças dirigidas por mim no Rio – *Virginia Woolf* e *Um Amor Suspicaz* – além da produção de *Um Pouco de Loucura Não Faz Mal a Ninguém* e da direção de *O Sistema Fabrizzi*, esta em São Paulo.

Depois desses trabalhos, viajei à Europa em 1967 para rever meu filho, Peri, e me atualizar com o que se levava à cena, passando pelos Estados Unidos. Na verdade, por compromissos familiares e profissionais, passei um bom tempo numa espécie de *ponte aérea* entre o Brasil e a Europa, sempre com escalas nos Estados Unidos, principalmente Nova York, para me pôr a par com o que era levado no teatro. Nessas viagens triangulares, costumava ainda me deslocar para a Flórida para visitar meus irmãos, onde ficava por uma semana literalmente de papo pro ar, descansando. Voltei em junho de 1967 para uma série de compromissos no Rio, dando início aos ensaios de *O Olho Azul da Falecida (Loot)*, comédia recém-premiada em Londres, do inglês Joe Orton, que pouco antes tivera uma peça encenada por Maria Fernanda. Dirigi *Loot* para a Companhia Carioca de Comédia. No elenco, Rosita Tomás Lopes, Ítalo Rossi, Emílio di Biasi, Mário Brasini, Érico de Freitas. A tradução era de Bárbara Heliadora, cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire. Joe Orton, ainda jovem, faleceu quando nossa montagem ainda estava em cartaz.

E logo comecei os ensaios de novo texto, *O Assassinato da Irmã Geórgia*, de outro jovem autor da dramaturgia inglesa, Frank Markus, drama sobre a vida de uma estrela de TV. Com

tradução de Millôr Fernandes, cenários de Túlio Costa e figurinos de Ninette van Vuchelen, dirigida por Tereza Rachel, que também produziu a montagem, e ainda Iracema de Alencar, Lourdes Mayer e Vera Gertel, num elenco exclusivamente feminino e excelente. A peça, uma das primeiras a abordar o homossexualismo feminino, estreou em setembro no Teatro Gláucio Gil, antigo Teatro da Praça, no Rio. Antes mesmo dessa estréia, dirigi ainda a versão carioca do show *O Relatório Kinsey*, de Daversa com música de Rildo Hora, no Rui Bar Bossa, baseado na pesquisa sobre comportamento sexual do conhecido psicólogo americano, espetáculo afinal encenado depois de muita briga com a censura. No elenco, Ítalo Rossi, Leina Krespi, Gracindo Júnior. Foi minha primeira incursão pela área do show.

Sempre achei mais gostoso morar no Rio, cidade, porém, onde era mais difícil de trabalhar do que São Paulo – para onde voltei quase no fim de 1967 a fim de dirigir *Lisístrata*, de Aristóфанes, em mais uma ótima tradução de Millôr Fernandes e com música também admirável de Julio Medaglia. No elenco, Ruth Escobar no papel-título, em desempenho considerado pela crítica o melhor de sua carreira até então, mais Dina Lisboa, Assunta Peres, Cassaré, Elizabeth Hartman. Os figurinos foram criados por Ninete van

Vuchelen. O clima político no Brasil esquentava e aproveitei o texto engajado e pacifista do comediógrafo grego sobre o amor e a guerra para um protesto contra a ditadura, focada indiretamente na Grécia, daí a inclusão de uma grande foto da atriz militante Melina Mercouri no cenário, de Wladimir Cardoso.

A peça estreou em fins de 1967 no Teatro Galpão, causando certo *frisson* não apenas em decorrência da crueza do texto mas também do expediente de, em meio à greve do sexo proclamada pelas personagens femininas em protesto contra a guerra, se inserir uma pequena torneira no órgão sexual dos atores. E o fecho era uma festa à moda pacifista *hippie*.

Com a elevação da temperatura política, participei em junho de 1968 da manifestação de protesto dos artistas que resolveram devolver as estatuetas do prêmio Saci, concedido pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, por entenderem que um recente editorial defendia a censura federal e ao mesmo tempo atacava aqueles que tinham participado da *I Feira Paulista de Opinião*, cuja própria realização tinha sido ameaçada. Éramos um grupo grande nesse ato de devolução do Saci: Cacilda, Walmor, Fernanda Montenegro, Ety Fraser, Tônia, Maria Della Costa e Sandro,

Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Zé Celso, Paulo Autran, Flávio Império, Flávio Rangel e muitos outros. Naquele mesmo 1968, participei de várias passeatas de estudantes, intelectuais e artistas contra a ditadura e a censura, aderindo ao movimento de jovens que pretendiam mudar o Brasil por meio de reformas sociais e políticas, e também pela cultura. Juro que acreditei que daria certo! Meu espírito pacifista e libertário, tornado agudo pela minha vivência pessoal da guerra e do totalitarismo nazista, revoltava-se contra as novas ameaças às liberdades e aos direitos de artistas e cidadãos em geral. Ameaças que afinal se consolidariam com o fechamento do Congresso e com o AI-5 baixado no final daquele ano. Hoje se vê que a ditadura não teve um único aspecto positivo, ao contrário, só deixou o país mais pobre, também culturalmente. A maciça distribuição de diplomas revelaria forte queda no nível do ensino. Todas as emissoras de televisão davam apoio irrestrito ao regime militar. Tudo isso repercutiu dramaticamente também sobre o teatro.

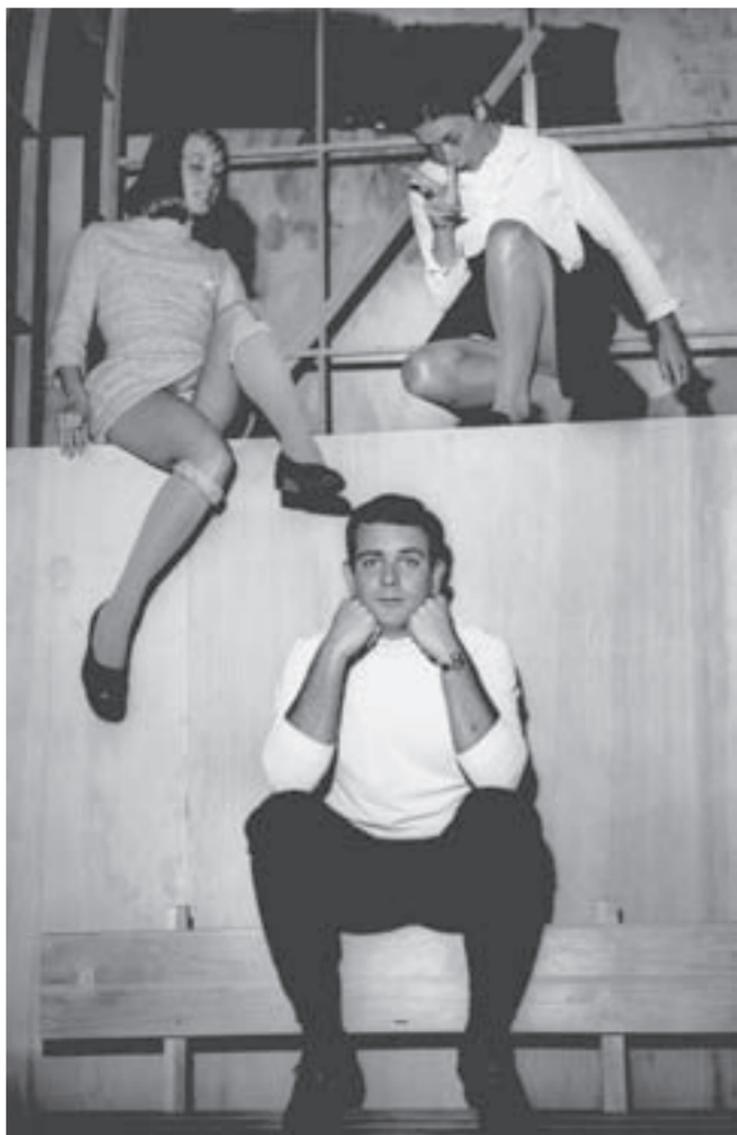
Logo ficou bem mais difícil trabalhar no Brasil, mas, afinal, tínhamos de continuar. Voltei em 1968 ao Rio para produzir e dirigir *Black Comedy*, peça em um ato do inglês Peter Shaffer, para a qual fiz também cenários e figurinos.

Mais uma vez, consegui reunir ótimo elenco: Dina Sfat, Helena Inês, Paulo Padilha, Beatriz Lyra, Napoleão Moniz Freire, José Augusto Branco. E eu mesmo assumi a tradução em parceria com Carlos de Moura. A peça estreou em outubro de 1968, permanecendo por uma curta temporada no Teatro Maison de France. Não foi muito bem recebida pela crítica, mas sua encenação foi uma forma de *conviver* com a truculência da censura, que ia fechando o círculo e encurralando as liberdades.

Em 1969, início dos *anos de chumbo*, tivemos ainda a grande perda de Cacilda Becker, não apenas uma grande e excepcional atriz, mas um verdadeiro *bicho do teatro*, alguém que se esforçava, se dedicava e se entregava a cada trabalho como poucos atores que conheci em minha longa vida de diretor. Como última homenagem, levei ao seu velório uma fita gravada com músicas de Bach e Beethoven, que foi acionada por alguém. Aquele foi mesmo um ano de grandes e dolorosas perdas: com 75 anos, minha mãe faleceu em Miami, onde se encontrava em visita ao meu irmão Raymond.

Ali essa mulher extraordinária, que tanto marcou minha vida e a de meus irmãos, foi enterrada.

Pouco depois voltei à Europa, para realizar filmes para a televisão e dirigir minha primeira ópera,



Helena Ignês, Dina Sfat e José Augusto Branco em *Black Comedy*

em Bruxelas: *Marouf*, com música de Henri Ra-
baud, com cerca de duzentos figurantes, inclusive
bailarinos. Ao regressar, dirigi Célia Helena em
São Paulo, então grande atriz, e Selma Carone-
zzi em *As Moças*, da então jovem dramaturga e
jornalista Isabel Câmara, que abordava justamen-
te as dificuldades de comunicação entre seres
marginalizados. Selma acabava de obter grande
sucesso por sua interpretação em *Cemitério de
Automóveis*, de Arrabal com direção de Victor
Garcia e produção de Ruth Escobar. Em *As Moças*,
assinei também a produção, a iluminação e o
cenário, dotado de recursos multimídia e efeitos
especiais de luz, que, assim como o trabalho das
atrizes, foram bem recebidos pela crítica. Mais
uma vez eu punha em cena a minha concepção
longamente estudada da iluminação, dessa vez
com projeções sobre o tute que compunha o
cenário.

169

Iluminar um espetáculo é uma operação equiva-
lente ao processo de claros e escuros na pintura.
Afinal, a maior ou menor intensidade da luz é
um dos fatores que criam a atmosfera numa
montagem. O texto foi-me indicado por Sábato
Magaldi e tive como assistente de direção
e produção Antonio Bivar. Com subvenção do
Conselho Estadual de Teatro, em importante
campanha para a encenação de novos autores,



MAURICE VANEAU (197)

TEATRO CACILDA BECKER

AV. BRIGADEIRO LUIS ANTONIO, 917 - TEL: 33-9527

ISABEL CAMARA:

AS MÔÇAS

COM

CELIA HELENA • SELMA CARONEZZIDIREÇÃO • PRODUÇÃO
MAURICE VANEAU

a montagem estreou em outubro, cumprindo temporada popular no Teatro Cacilda Becker.

Em minha última viagem à Europa, fiquei sabendo do concurso promovido por Maurice Béjart, o criador do *Ballet du XXème Siècle*, aberto a jovens bailarinos do mundo todo, interessados em completar sua formação ao longo de três anos no Mudra – Centro Europeu de Aperfeiçoamento e Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo, que o coreógrafo estava abrindo em Bruxelas. Sempre fui apaixonado pela dança e pelas artes do corpo. Na verdade, se quando comecei Béjart já estivesse em Bruxelas, provavelmente eu teria me tornado bailarino em lugar de homem de teatro.

171

E, assim, apressei-me em divulgar a informação sobre o novo curso no Brasil, naturalmente sem saber que esse gesto logo acabaria por transformar minha vida pessoal e, tempos depois, por repercutir também em minha vida profissional.

Em meus tempos de TBC, tinha organizado apresentações, às segundas-feiras, de coreografias por alguns grupos, como o de Renée Gumiel, de quem me tornei amigo. Ainda naquele 1969, fui convidado por Renée para colaborar na montagem das coreografias *Crença em Quatro Formas* e *Fedra*, que seriam apresentadas por seu grupo de Dança Contemporânea Brasileira na segunda

edição de um festival organizado por Miroel Silveira no Teatro São Pedro, com patrocínio do Conselho Estadual e da Secretaria da Cultura, numa iniciativa de promoção da arte coreográfica. Fiz para esse espetáculo o cenário, a iluminação, os adereços e os figurinos. E ali conheci vários bailarinos, entre os quais a jovem Célia Gouvêa, então com menos de 20 anos, que também estudava Filosofia na USP e dava aulas de dança na academia de Renée Gumiel e em outras instituições. Uma das coreografias desse balé enfocava o candomblé, e nela Célia fazia um solo de lemanjá. Desde aí fiquei enfeitiçado. Mas a garota ainda namorava um estudante de arquitetura. Só nos reencontraríamos mais tarde.

172

Em 1970, dirigi *Os Rapazes da Banda*, do americano Mart Crowley, peça que aborda o homossexualismo masculino e o preconceito corrente não apenas quanto ao tema mas também relacionado a judeus e negros, às minorias em geral, com tradução de Millôr Fernandes, cenário de Cyro del Nero e detalhes decorativos de Carmélio Cruz. Lembro que Cyro costumava me chamar de “*o rei da ironia*”. O texto continha uma fina análise psicológica e também era um libelo contra os moralismos, e a peça fazia na época grande sucesso em Nova York. A produção foi de John Herbert e na assistência de produção e de direção contei com



Cena de Rapazes da Banda

a atriz Eva Wilma. Walmor Chagas, Paulo César Pereio, Raul Cortez, Jorge Dória, Otávio Augusto, Benedito Corsi, Denis Carvalho e o próprio John Herbert, entre outros, formaram o elenco em duas encenações que realizei. A peça foi apresentada primeiro no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, onde ficou por dez meses em cartaz, e depois foi para o Rio, onde enfrentou sérios problemas com a censura. Eram as contradições da mesma censura federal. Lutamos no Rio até conseguir liberá-la. Mas, enfim, valia mais correr esse tipo de risco do que praticar a autocensura. Afinal, sempre achei que a liberdade não é dada, é sempre alguma coisa a ser conquistada.

JOHN HERBERT apresenta

RAUL CORTEZ

PAULO CESAR PEREIRO / BENEDITO CORSI

DENIS CARVALHO / OTAVIO AUGUSTO

ROBERTO MAYA / GESIO AMADEU

PAULO ADARIO

e JOHN HERBERT



Os Rapazes da Banda

de MART CROWLEY
tradução MILLOR FERNANDES
direção MAURICE VANEAU
cenário CYRO DEL NERO

TEATRO MAISON DE FRANCE

Logo depois da estréia paulistana, em outubro, segui para a Europa a fim de dirigir *O Barbeiro de Sevilha* de Rossini para a Ópera Nacional, em Bruxelas. Na capital da Bélgica, onde tinha vivido por tantos anos e consolidado minha formação de homem de teatro, um encontro (ou reencontro) iria mudar a minha vida. E me ajudaria na crise da perda ainda recente de minha mãe.

Capítulo IV

E também dança, administração, óperas

Antes mesmo de chegar a Bruxelas, fiquei sabendo que Célia Gouvêa tinha sido uma das duas brasileiras selecionadas por Maurice Béjart para integrar a primeira turma dos cursos do Mudra, o centro experimental recém-aberto a bailarinos do mundo todo pelo diretor do *Ballet du XXème Siècle*. A outra era Juliana Carneiro da Cunha, hoje atriz no Théâtre du Soleil de Paris. Ambas foram escolhidas em meio a 400 candidatos de todos os continentes, numa turma inaugural de 24 jovens. Instalado numa antiga fábrica, em frente à famosa indústria de chocolates *Côte d'Or*, o Mudra (*gesto*, em sânscrito) propunha uma formação fascinante de atores-bailarinos-cantores-acrobatas, enfim, de criadores e intérpretes completos dos quais sempre achei que as artes cênicas tanto necessitam.

Em Bruxelas, telefonei ao Mudra para falar com Célia, e naquela mesma noite fomos ver juntos um espetáculo do mímico Marcel Marceau – por coincidência, no Palais des Beaux Arts, que, entre outras atividades, abrigava o *Rideau* de Bruxelas, onde estudei e trabalhei por tantos anos antes de viajar para o Brasil. Vimos também ali uma



Marcel Marceau

exposição de arte maia e depois fomos cumprimentar Marceau, que conhecia há anos. Fizemos então uma esticada à Grand Place, um dos ícones da capital da Bélgica. E não preciso dizer que foi uma paixão à primeira (ou segunda) vista. Aquele Natal de 1970 passamos juntos em Paris. Apesar da diferença de idade, eu tinha então 44 anos e Célia 20, estamos juntos até hoje, num *pas-de-deux* que já dura 35 anos. Célia, o grande amor de minha vida, é mãe de minhas duas filhas, Yara e Vânia, que hoje vivem e trabalham na Europa. Depois de cursar duas faculdades de artes no Brasil - numa das quais, a FAAP, ingressou em primeiro lugar - Yara estudou na École de Beaux Arts de Lyon e participou de exposições de jovens em Paris. Cursou alta culinária em Lyon, um dos principais centros gastronômicos da França, onde hoje trabalha em renomados restaurantes. Vânia, como a mãe, escolheu a dança.

Depois de obter o *baccalauréat* em Paris, foi selecionada pela escola PARTS (*Performing Arts Research and Training Studios*), herdeira do Mudra, em Bruxelas, dirigida pela coreógrafa Anne Theresa de Keersmaecker. Embora ainda muito jovem, excursionou por toda a Europa como intérprete da coreografia *Les porteuses des mauvaises nouvelles*, de Win Vandekeybus. Vânia e seu companheiro, o bailarino e coreógrafo

catalão Jordi Gali, foram convidados no final de 2005 para integrar a companhia da coreógrafa Maguy Marin, sediada em Lyon.

Assim, minhas duas filhas moram agora nessa mesma cidade francesa. Célia Gouvêa e eu viríamos a trabalhar e a criar juntos inúmeros espetáculos.

Juntos daríamos início, poucos anos depois, ao movimento do Teatro de Dança, em São Paulo, viabilizado por Marilena Ansaldi. Foi Célia quem me converteu definitivamente a essa outra antiga paixão, a dança, a mais antiga manifestação ritualística da humanidade, muitas vezes capaz

180



Com Célia e as filhas, São Paulo 1984

de expressar pensamentos e emoções melhor do que as palavras. Com Célia e meu filho Peri na Bélgica, passei a alternar mais regularmente trabalhos entre o Brasil e meu país natal. Assim, até certo ponto procede a observação de Maria Thereza Vargas de que, depois que me naturalizei brasileiro, fiquei por um período mais tempo na Europa do que no Brasil, sobretudo entre 1971 e 1974. Cheguei a pintar uma reprodução da floresta amazônica em toda uma grande parede da sala de minha casa da avenue Louise, para onde Célia se mudou. Era uma maneira simbólica de continuarmos *perto* do Brasil.

Nesse intervalo, dirigi algumas óperas e realizei filmes para a Rádio e Televisão da Bélgica, especialmente documentários e reportagens, os quais abordarei adiante. Claro, também voltei a atuar e a dirigir peças, entre elas *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que, sob o título *Le Testament du Chien*, obteve grande êxito tanto no Festival de Spa quanto no Teatro Nacional da Bélgica, responsável pela produção. A versão para o francês foi de Michel Simon e o elenco era formado por atores belgas como Bernard Detti (Chico), que acabava de atuar em *Fala Baixo*, *Senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção, na Bélgica, além de Raymond Avenièrre (João Grilo) e Liliane Vincent (Mulher do Padeiro). Encenei

o auto como uma festa de feira em pátio de igreja, onde alguns passistas dançavam capoeira, músicos tocavam sambas e melodias populares do Nordeste em instrumentos típicos que levei à Bélgica e coloquei em cena até mesmo um bumba-meu-boi. Para tudo isso, reuni um grupo de músicos brasileiros que moravam na Europa para tocar e cantar com um coral belga, todos em português.

Na verdade, identifiquei na obra de Suassuna um paralelismo com a comédia flamenga medieval. Admirava esse autor, assim como outros brasileiros que vinham produzindo obras com marcada visão social, entre eles Leilah Assumpção, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Millôr Fernandes, os quais ia citando e recomendando na Bélgica.

Nessa temporada na Europa, atuei pela primeira vez como dançarino, além de mímico, no espetáculo *Les mariés de la tour Eiffel (Os Noivos da Torre Eiffel)*, de Jean Cocteau, na programação *Cocteau et la Danse*, promovida pelo *Ballet du XXème Siècle*, ciclo no qual também dançaram Célia Gouvêa e Juliana Carneiro da Cunha. Na mesma época, dirigi peças como *A Megera Domada*, de Shakespeare, encenada no Théâtre du Parc; *Miséria e Nobreza*, de Edoardo Scarpetta, levada no Festival de Spa e reapresentada em



Cirque Royal de Bruxelles, Les mariés de la tour Eiffel (esq.)

184

Bruxelas, no Teatro Nacional; *Au Bal des Chiens* (*No Baile dos Cães*), de Remo Forlani, sobre o movimento de maio de 1968 na França, no *Rideau*; e apresentei no Teatro Nacional e depois transpus para a TV *A Fiaca* (*La flemme*), do argentino Ricardo Talesnik.

Todos esses trabalhos obtiveram sucesso e o crítico Jean Leirens publicou em *Le Phare*: “Desde que voltou do Brasil, Maurice Vaneau não pára de nos encantar”. Em 1974, recebi o prêmio Eve da União da Imprensa Teatral da Bélgica, pelo conjunto de minhas realizações teatrais naqueles três anos de trabalhos no país, sobretudo *O Auto*

da *Compadecida*, *A Megera Domada*, *No Baile dos Cães* e *A Fiaca*. Pela mesma época, tive minha segunda atuação num espetáculo de dança, como protagonista de *Eh, Johnny, Regarde!*, de Micha Van Hoecke, do *Ballet du XXème Siècle*, apresentado em 1973 na Ópera de Lyon. Já dois projetos no Brasil, de montar *Um Equilíbrio Delicado*, de Albee, com Walmor, Glauce Rocha, Nathalia Timberg, e a ópera *O Barbeiro de Sevilha* numa versão moderna e arrojada, acabaram não dando certo.

Assim fui ficando na Europa. Ao lado de Juliana Carneiro da Cunha, Célia Gouvêa foi um dos oito alunos que conseguiram concluir o curso multidisciplinar com Maurice Béjart. Depois de três anos

185



Cena de *A Megera Domada*



THEATRE NATIONAL
DE BELGIQUE

MISERE
ET
NOBLESSE

de uma rotina estafante, mas apaixonada desses jovens, a qual assisti de perto, foi emocionante assistir à apresentação final do grupo no Cirque Royal de Bruxelas. Célia, Juliana, Maguy Marin e outros egressos do Mudra fundaram então um grupo experimental, o *Chandra* – Théâtre de Recherche de Bruxelas, que, sob direção de Micha Van Hoecke, casado na época com Maguy Marin, e a participação de Dominique Bagouet, importante bailarino e coreógrafo desaparecido prematuramente, se apresentou em várias cidades da Europa ao longo de um ano, ao fim do qual os jovens artistas resolveram seguir cada qual o seu caminho. Em 1974, o pai de Célia, o Dr. Herculano Gouvêa Netto, advogado e pequeno industrial em Campinas, faleceu, depois de uma viagem com a família à Europa, na qual tinham nos visitado. Decidimos por essa época regressar ao Brasil e nos reinstalar na Rua Sergipe, em São Paulo. Antes, porém, fomos visitar em Praga o ateliê de cenários e figurinos do Teatro Nacional, dirigido pelo célebre Svoboda. Travamos então contato com outro conhecido cenógrafo checo, Ladislav Vyshodil, premiado nos anos 60 na Bienal de São Paulo e que nos hospedou em sua casa. Conhecemos seu acervo de maquetes de cenários, com uma experimentação fantástica de materiais que incluía da madeira ao tule, do metal e jornais à juta.

Cheguei ao Brasil em outubro de 1974 – Célia tinha vindo antes, ao saber da morte do pai. Ela, que viria a acumular ao longo dos anos prêmios e bolsas como os *Virtuose*, *Vitae*, da fundação Guggenheim, Governador do Estado, afora sete APCAs, trazia na bagagem o sonho de formar um grupo estável de dança no Brasil, e também o roteiro de uma coreografia, *Caminhada*. Tinha uma vontade enorme de realizar aqui um trabalho multidisciplinar na área da dança contemporânea, de transmitir e apresentar em seu país tudo o que aprendera em seu longo estágio no Mudra. Soubemos então por Marilena Ansaldi que a Comissão de Dança da Secretaria de Estado da Cultura havia alugado o Teatro Galpão, no conjunto Ruth Escobar, na Rua dos Ingleses, disponibilizando o espaço a grupos de dança, embora houvesse ali muitos problemas técnicos, como goteiras durante as chuvas e defeitos no piso.

Fomos juntos até o Galpão e, apesar dos problemas encontrados, decidimos instalar ali nosso próprio núcleo de pesquisas, impulsionando o ainda embrionário Teatro de Dança, cuja virtual fundadora foi Marilena Ansaldi, com apoio do então secretário estadual da Cultura, Pedro de Magalhães Padilha.

Nessa volta ao Brasil, de fato preferi me introduzir com Célia nessas novas experiências de lingua-

gem, numa fusão de diferentes técnicas, a montar, como tantas vezes antes, um novo sucesso de Paris, Londres ou Nova York. Considerava que o teatro de texto estava gasto pela comercialização intensa, pela reprodução em série de um sucesso até o seu esvaziamento total, encontrando-se, enfim, numa verdadeira encruzilhada. Pensava então que, voltando às suas origens, à dança, o teatro poderia encontrar uma fonte renovada de criatividade, aproveitando também a vertente tão enraizada na Bélgica flamenga de trazer à tona o inconsciente, certa libertação da lógica e do realismo estreito. Estava disposto, enfim, a investir tempo e dinheiro nesse laboratório, nessas pesquisas e pensei que a melhor maneira de voltar à cena aqui seria, com a Celinha, reunir e trabalhar com um grupo de bailarinos-atores jovens e entusiastas, permitindo ao público brasileiro receber um pouco dessa tentativa de um teatro aberto, fundamentado no espaço e no corpo, um teatro espelho das angústias e aspirações do homem contemporâneo.

Estreamos o Teatro de Dança, ainda em caráter extra-oficial, em 5 de dezembro de 1974 com *Caminhada*, concebido e coreografado por Célia Gouvêa e dirigido por mim, espetáculo com dança, música, canto, expressão corporal e grande plasticidade. A coreografia abria com

solos de Célia e, em outras partes, contava com a participação de um elenco de doze intérpretes formados por Ruth Rachou – ela mesma sua integrante – entre os quais Júlio Villan, Debby Growald, Rui Frati, Mara Borba, Daniela Stasi e Thales Pan Chacon. Eu mesmo aparecia em cena com um bigode verde enquanto Célia tocava piano. A terceira parte era repleta de alusões políticas e de críticas ao ambiente repressivo, num momento em que a *abertura* dos militares ainda nem começara.

190

As inovações dessa criação foram comentadas pelo crítico Sábado Magaldi: “Caminhada é um espetáculo perfeito e, ainda mais do que isto, um novo caminho e uma nova linguagem”. A peça teria sessenta apresentações, fato inédito na época para um espetáculo do gênero. Outro incentivo foi o prêmio de melhor coreografia teatral e menção especial da APCA de 1974.

Caminhada iria “dar o tom do Galpão como Teatro de Dança”, observou Lineu Dias, com suas experiências de linguagem bastante avançadas para a época. Lineu chamaria esse espaço de “um santuário da criatividade e da inteligência, uma ponta de lança vanguardista em meio à renúncia quase geral às experiências”. Também se apresentaram no Teatro de Dança grupos e companhias como Ballet Stagium, de Marika

Gidali e Décio Otero; Marilena Ansaldi, que ali apresentou um espetáculo inesquecível, *Ou Isso ou Aquilo*; Andança; e os de J.C. Violla, com acabamento de Naum Alves de Souza; Clarisse Abujamra; Sônia Mota; Ruth Rachou e Francisco Medeiros, além do próprio Corpo de Baile Municipal, hoje Balé da Cidade de São Paulo.

Ao longo de 1975, quando eu comemorava vinte anos de Brasil, Célia, eu e também Iracity e Antônio Carlos Cardoso demos vários cursos ali, respectivamente de expressão corporal, interpretação, balé clássico e dança moderna. O objetivo era a formação de intérpretes completos, uma abertura para o ator que só usava a voz, para o bailarino que ia pouco além da técnica da dança. Enfim, a abertura do intérprete a todas as potências de seu corpo. Levamos ainda ao Teatro de Dança professores convidados, inclusive estrangeiros, entre eles o mimo argentino Benito Gutmacher e o diretor e coreógrafo americano Alwin Nikolais, que deram ali workshops memoráveis. Organizamos ainda atividades paralelas, como projeção de filmes sobre dança e teatro gestual. Patrocinadas pela Secretaria Estadual de Cultura, então sob a gestão do culto, sensível e empreendedor José Mindlin, as aulas eram gratuitas. Houve grande afluência de interessados e, tendo em vista as limitações do espaço, tivemos de fazer

uma seleção. Entre os alunos, estavam o ator Antônio Pitanga e muitos estreates que logo se tornariam verdadeiros profissionais, como Ismael Ivo, Denise Stoklos, Rosi Campos, João Maurício. Ivo logo passaria a desenvolver uma prestigiada carreira em Viena, Denise também se firmou nacional e internacionalmente como mímica e *show-woman* e João Maurício seria admitido na The Paul Taylor Dance Company, então uma das mais conhecidas dos Estados Unidos.

192

O Teatro de Dança tornou-se nossa segunda casa. Quase todos os dias, íamos para lá de manhã cedo e saíamos à meia-noite. Ali reapresentamos *Caminhada* e, em agosto e setembro daquele ano, *Allegro ma non troppo*, espetáculo que criei, interpretei, dirigi, produzi e para o qual desenhei também cenário e figurinos, em que fazia duo com Célia Gouvêa. Era minha estréia numa experiência autoral no palco, quando encontrava um prazer semelhante ao de criar filmes para a televisão, e que resultaria em outros espetáculos como *Para Governador* ou *A Tigresa*, este inspirado em texto de Dario Fo, em que penso ter atingido a plenitude do trabalho de ator total.

Luiz Damasceno, Dolores Fernandes e Aron Aron completavam o elenco de atores-dançarinos em *Allegro ma non troppo*. O espetáculo consistia num conjunto de oito seqüências tragicômicas



Allegro ma non troppo



TEATRO DA DANÇA (GALPÃO)

RUA DOS INGLEZES, 209 - SÃO PAULO - TEL. 289-2358

MVPA APRESENTA

ALLEGRO ma non troppo

de MAURICE VANEAU

uma maneira diferente de fazer teatro





196 Com Célia e Dolores em *Allegro...*

que utilizavam a pantomima como linguagem, além da dança, do canto e da mímica, e também um texto bastante econômico. O tema tratava da poluição em suas várias formas, desde a visual à ambiental e à mental, com ironia e humor corrosivo: o lixo das cidades, a violência nas ruas, a destruição de áreas verdes, congestionamentos do trânsito, o consumismo, a alienação e o papel hipnótico da televisão no imaginário das pessoas. Enfim, coisas que infelizmente permanecem tão atuais! Chamei *Allegro* de um *espetáculo ecológico*. Afinal, a ecologia sempre foi uma das minhas preocupações ao longo de toda a vida.

A peça ainda aludia à recente proibição pela censura da peça *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos – um dos intérpretes atravessava silenciosamente o palco tendo nas mãos um abajur dessa cor. A crítica não poupou elogios, como os de “um dos mais inteligentes espetáculos cênicos do ano”, “a melhor experimentação de 1975, que vai da fúria criativa do circo à delicadeza da caixinha de música rococó”, “Maurice Vaneau e Célia Gouvêa tecem uma tapeçaria nobre, generosa e abrangente”, etc.

Nossa *caminhada* por essa área limítrofe entre a dança e o teatro aberto, ainda que quase sempre deficitária para a minha produtora, a MVPA, prosseguiu por muitos anos, mesmo quando eu me ocupava de outras atividades. Em setembro daquele 1975, fui convidado pelo então secretário municipal de Cultura, Sábato Magaldi, a dirigir o Departamento de Teatros da Prefeitura.

O que não me impediu de fazer uma proposição na primeira parte de *Pulsações*, coreografia e direção de Célia Gouvêa, apresentada em novembro no Teatro de Dança, com Ismael Ivo, Debby Growald, Henri Michel, Zina Filler, Ana Michaela, George Otto e outros alunos de nossos cursos na Rua dos Ingleses. O espetáculo foi agraciado com o prêmio Governador do Estado, um



198

Entrevista com Sábato Magaldi e o maestro Davi Machado, como diretor do Departamento de Teatros da Prefeitura

dos mais importantes da época, e depois seria reapresentado pelo Corpo de Baile Municipal.

Assumi o Departamento de Teatros da Prefeitura, Municipal incluído, com muitos planos. Seria uma nova e ampliada experiência na função de administrador, antes exercida no TBC. Mas valia o desafio de procurar intervir mais diretamente no desenvolvimento cultural da cidade. Assumi também vários problemas: a suspensão das temporadas líricas, o prédio do Teatro Municipal, para onde me transferi, estava atacado por cupins, exíguo espaço para a área administrativa, neces-

sário aumento do número de músicos da Sinfônica Municipal, de cantores do Coral Paulistano, fundado por Mário de Andrade, e de bailarinos do corpo de baile. Reivindiquei também a criação de um calçadão em toda a volta do Municipal, como meio de evitar os terríveis ruídos do trânsito, e o que seria apenas parcialmente atendido muitos anos depois. Outro problema que me deixava indignado era o cabide de empregos em que a administração do teatro se apoiava! Logo conseguimos, porém, aumentar o número anual de espetáculos e o de espectadores. Promovemos o Festival Internacional de Teatro, produzido por Ruth Escobar, o qual revelou aqui o genial encenador americano Bob Wilson, e com grande variedade de culturas e de gêneros apresentados; e o Festival Internacional de Música e Dança, com a mostra de 40 espetáculos no período de um mês, além dos concertos em comemoração ao centenário de Manuel de Falla. E mais o *Música Brasileira Hoje*, talvez a mais importante realização do Municipal em 1976 que, sob o comando do maestro David Machado, apresentou a um grande público a importante e incompreendida obra de compositores contemporâneos, muitos deles ainda pouco conhecidos então, num total de 71 peças de 37 autores vivos, entre os quais H.J. Koellreutter, Almeida Prado, Guerra Peixe, Ricardo Tacuchian, Kilza Setti, Gilberto Mendes,

Ernst Mahle, Mário Ficarelli, Marlos Nobre, Ernst Widmer. A temporada lírica foi retomada e teve lotações esgotadas, inclusive com obras nacionais, como *O Chalaça*, de Francisco Mignone – um de nossos objetivos era contribuir para a criação de um mercado nacional também nessa área, para o cantor, o diretor, o cenógrafo, o maquinista. E, quando possível, o compositor. Organizamos até um minifestival de teatro infantil. Um de meus objetivos era atrair ao Municipal também gente que nunca ousara entrar nele. Eu mesmo fiz uma pesquisa e constatei, por exemplo, que as crianças e motoristas de táxi da região conheciam bem o *Mappin*, a loja de departamentos que ficava em frente, mas não o Teatro Municipal do outro lado da rua. E uma parte deles passou a freqüentá-lo. Criamos a Sessão Coruja, da meia-noite, cuja programação diversificada surpreendentemente interessou a muita gente, sobretudo jovens – afinal, os problemas de segurança não eram os de hoje – e a sessão Vermouth no saguão, com os ciclos de Beethoven interpretados pelo Quarteto de Cordas do Teatro às 18h30, para quem saía do trabalho no centro. E ainda o Natal no Municipal, que proporcionava a um grande público uma opção cultural entre uma compra e outra – as atrações abriam-se às 15 horas e se prolongavam em regime *non stop* até a meia-noite. Grande parte dessa programação toda a preços

populares. Graças a uma “direção inventiva”, o Teatro Municipal de São Paulo deixara de “viver como um museu” e “abria-se ao povo”, diziam alguns artigos na imprensa. Era, sem dúvida, o nosso propósito. Afinal, não havia ele abrigado a Semana de Arte Moderna de 1922?

Houve também muitas pedras no caminho. E a maior delas aconteceu durante a *1ª Feira de Poesia e Arte* que o Municipal promoveu em novembro de 1976, a qual contou com a participação de escritores conceituados como Lívio Xavier, Almeida Salles, Renata Palottini, Dora Ferreira da Silva, Cláudio Willer, entre outros, incluindo concertos de música erudita e uma coreografia do Ballet Stagium. Houve também performances de dança no saguão e nas escadarias do teatro, a cargo de Célia Gouvêa com o grupo do Teatro de Dança. A lotação se esgotava a cada noite. No entanto, numa das récitas um dos participantes subiu ao palco e nele urinou, num aparente ato de infantil exibicionismo. A repercussão negativa do episódio, sobretudo nos meios mais conservadores, foi enorme. Sábato Magaldi e eu chegamos a pensar em infiltração de um agente interessado em sabotar nosso trabalho e pusemos nossos cargos à disposição. Mas o então prefeito Olavo Setúbal entendeu que deveríamos continuar. Amigos e admiradores da gestão promoveram

um jantar de desagravo a Sábato. Mas em janeiro de 1977 resolvi me demitir, também em razão dos insuperáveis entraves burocráticos postos diante do projeto de uma gestão efetivamente renovadora. E recebi inúmeras manifestações de solidariedade. Na carta em que aceitou meu pedido de exoneração, Sábato Magaldi sublinhou: “Competência, zelo, defesa intransigente dos dinheiros públicos, trabalho além do tempo normal são algumas das virtudes que admirei em você. Tenho certeza de que dificilmente outro diretor reunirá as mesmas qualidades por você demonstradas”.

202 Antes que eu retomasse projetos que permaneciam em *stand by*, recebi novo convite para administrar um teatro oficial, o Castro Alves, em Salvador, feito por Vicente Calderón e Dulce Aquino. Pensando que talvez pudesse afinal botar em prática idéias que não pude executar no Departamento de Teatros de São Paulo, aceitei o novo desafio e me transferi para a Bahia, em meados daquele 1977. Paralelamente, fui convidado a dar um curso na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Em pouco tempo, consegui introduzir no Castro Alves uma atividade constante e diversificada, atendendo a vários gêneros de público, como um recital do violonista Pedro Soler, em parceria

ARIANO SUASSUNA **AUTO DA**
COMPADECIDA



direção: maurice vaneau



TEATRO

CASTRO

ALVES

JANEIRO '78

com a Aliança Francesa; outro do mimo americano Adam Darius, além de festivais de dança e de música. Um dos frutos dessa temporada foi a montagem, sob minha direção, da nova versão do *Auto da Compadecida*, de Suassuna, uma superprodução em parâmetros da Bahia, com um elenco local formado por Armindo J. Bião, Aydil Linhares, Mário Gadelha, Wilson Melo, Milton Gaúcho, entre outros.

204

Mas bastaram poucos meses para me ver vencido pela burocracia kafkiana, pela falta de verbas, de condições técnicas e de apoio logístico. E, outra vez, pedi demissão. Adeus planos de manter um vivo intercâmbio com artistas, intelectuais e universitários; de fazer uma pesquisa do que existia em termos artísticos também no interior da Bahia; de transformar o Castro Alves num verdadeiro centro de produção. Como se dizia então, lamentavelmente aquele enorme teatro havia se transformado num elefante branco!

Fui então ao encontro de Célia Gouvêa, que, depois de dirigir um elogiado trabalho como artista residente na Universidade de Illinois, realizava um segundo estágio com o Alwin Nikolais Dance and Theatre em Nova York. Célia sonhava em ter um filho. E eu lhe telefonei dizendo que, se ela me esperasse com uma torta de *myrtilles*, minha fruta preferida e que tanto

lembra minha infância, eu me casaria com ela. Conforme, aliás, tinha expressamente recomendado meu falecido sogro quando nos visitou em Bruxelas! Passei meu 52º aniversário com Célia, em Nova York, em janeiro de 1978. Moramos por um tempo num *flat* do West Side, Rua 79. Foi uma das fases mais felizes de minha vida. Ali também reencontrei meu velho amigo Jacques Danois, colega dos primeiros tempos no *Rideau* de Bruxelas. Ele então chefiava o departamento de TV do Unicef e, a seu convite, realizamos um programa para crianças, *A Child's Dream (Um Sonho de Criança)*, eu como diretor, Célia como bailarina. Numa das gravações, encontramos Pelé nos estúdios da ONU; ele também participou da série, chamada *As Crianças do Mundo*. Fiz também outros vídeos para o Unicef e ainda a iluminação para a peça *Dances and Paper Pieces*, que Célia criou em parceria com a artista plástica Henrietta Bagley, apresentada no Cubiculo's Theatre, num projeto dirigido para a inovação das artes cênicas.

205

De Nova York seguimos para a Flórida, onde então viviam meus dois irmãos, Raymond e Leona. E foi lá, e com meus dois irmãos por testemunhas, que Célia e eu nos casamos. Afinal, ela tinha me esperado com a torta de *myrtilles!* Então visitamos juntos o túmulo de minha mãe, na



206



Com Pelé, na gravação do programa *As Crianças do Mundo* e, à direita, no casamento com Célia, em Miami, 1978



Flórida, como que a pedir sua bênção. Por certo Jeanne Marie teria gostado muito dessa sua nora brasileira. Em nossa volta a São Paulo, em 1978, Célia e eu criamos juntos o espetáculo *Isadora, Ventos e Vagas*, em comemoração ao centenário de Isadora Duncan, com patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura, cuja Comissão de Dança era então dirigida por Casimiro Xavier de Mendonça. Célia concebeu e coreografou o espetáculo, eu o produzi e o dirigi e Ninette van Vuchelen fez os figurinos. *Isadora* foi apresentado no Teatro Cultura Artística. Além de Célia – que dançou até dois dias antes de dar à luz, no dia 14 de novembro de 1978, à nossa filha Yara Alexandra, a cujo parto na Clínica Tobias eu assisti – o elenco



O nascimento de Yara

era formado só por mulheres, todas talentosas bailarinas: Juliana Carneiro da Cunha, Ruth Rachou, Júlia Ziviani, Vivien Buckup, Ana Michaela, Marília de Andrade, filha de Oswald de Andrade, que conhecera Isadora quando ela se apresentou no Brasil em 1916.

Marília dançava com suas três filhinhas. O único homem em cena era o violinista João Antônio Nogueira, que atravessava o palco interpretando peças de Beethoven e Debussy, conforme a sonoplastia de Flávia Calabi. *Isadora* foi um dos momentos mais altos da produção coreográfica de Célia Gouvêa, que incorporou nesse trabalho as pesquisas sobre a dança natural da revolucionária bailarina e coreógrafa, seu espírito de entrega e paixão. Também montamos no saguão do teatro uma exposição de fotos e documentos de época de Isadora Duncan, inclusive sobre sua passagem pelo Brasil, em homenagem ao centenário de seu nascimento.

Nossa filha Yara ainda era um bebezinho quando, em 1979, Célia criou a coreografia *Trem Fantasma e Outras Danças*, que dirigi e para a qual fiz a programação visual, apresentada no Teatro Municipal e depois levada ao Rio de Janeiro. Além de Célia, compunham o elenco Mazé Crescenti, bailarina que lamento ter falecido prematuramente, Luciana Gandolpho, Lúcia

TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

BLUMENAU, RIO DE JANEIRO

TEATRO DE DANÇA DE SÃO PAULO

DE 21 DE SETEMBRO A 14 DE OUTUBRO DE 1979
DE 4.ª A SÁBADO ÀS 21,30 HS - DOMINGO ÀS 18 E 21,30 HS.

COM

LUCIANO GARCIA (PAI), EMILIA LUTZ (MULHER), MARCIA GOMES,
MIRIAM NEVES, MAURO STAVALE, MAÍZ CRIVELLO, RENZO MARTINI,
SELYN RODRIGUES

COM PLUIM, CELIA GOUVÊA

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL

RENÉE GUMIEL

CONCEPÇÃO E COREOGRAFIA
CELIA GOUVÊA
PRODUÇÃO, DIREÇÃO E PROGRAMAÇÃO VISUAL
MAURICE VANEAU



PATROCÍNIO DA SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO
COLABORAÇÃO  E CAIXAS DE PAPELÃO ANDRADE S.A.

Merlino, Soraya Sabino, Sílvia Rosembaum, Zina Filler, entre outros.

A coreografia ainda teve uma memorável participação da veterana Renée Gumiel. Apesar de todas as dificuldades em montar espetáculos de dança, continuávamos recebendo inúmeros estímulos da crítica: “*Trem Fantasma* arrasta a platéia para um mundo de sonho e magia em que as imagens oníricas se sucedem como uma colagem em movimento, para a qual colaboram outras formas de expressão artística como a palavra poética, o circo, o teatro”, resumiu, por exemplo, a crítica Corina Figueiredo. Também Sérgio Viotti e Acácio Vallim Jr., espetáculo após espetáculo, não nos regateavam elogios, registrando sempre uma leitura penetrante e sensível desse nosso trabalho.

212

Nossa pesquisa de novas linguagens para o palco, sempre com coreografias criadas por Célia Gouvêa, prosseguiu com *Contrastes para Três*, com música de Bela Bartók, interpretada por Célia, José Maurício e Mazé Crescenti e, depois, J.C. Violla e Zélia Monteiro, e *Promenade*, com danças de Célia, Rose Akras e Mazé, ambas de 1980; *Expediente*, a dança urbana de um homúnculo, um herói kafkiano segundo Viotti, perseguido na metrópole, com música de Luciano Berio, que segundo a crítica apresentou o melhor momento de Violla desde sua estréia; *Quatro Corpos, Dois*

Estranhos, com figurinos de Ninette, e *Urugungo*, desta vez com o nosso grupo do Teatro de Dança e música de Nana de Vasconcelos, de 1981. Outro sucesso desse período foi *De Pernas para o Ar*, para o qual fiz direção e cenários. Dessa vez, Célia se inspirou em *Alice no País das Maravilhas*, de Carroll, criando um espetáculo no qual personagens circulavam por mundos abstratos e oníricos, como os do tempo, do vazio, do amor, com fusão de todas essas experiências, e também inseriu versos de Hilda Hilst, ditos em gravação especial feita por Irene Ravache. Era o fruto de uma sua pesquisa sobre o gesto e a fala que, depois de três meses de intensivos ensaios, levou ao palco treze intérpretes, entre os quais Rose Akras e Zélia Monteiro, além da própria Célia.

213

Mas o ponto culminante dessa safra foi a coreografia de Célia *Assim Seja?*, que estreou no Teatro Cultura Artística, com música de Pierre Henry e Keith Jarret, para a qual fiz a direção e a programação visual, inclusive a iluminação, também muito aplaudida pela crítica. A partir de palavras da Bíblia, Célia criou uma missa profana, um ritual vivido por um povo oprimido, no qual se fundiam as tradições ritualísticas católica, africana e esotérica, num retorno da dança e do teatro à sua origem, ao rito, aliando a dança à mímica, a sons e ruídos. O elenco, além de Célia,

era formado por Gabriela Rodella, João Senna, Brazília Botelho, Rose Akras, Mônica Monteiro, Zé Índio, entre outros. Helena Katz viu nesse espetáculo “frases que são verdadeiras aulas de composição, tal a justeza com que misturam música, espaço, corpo em ação e iluminação”. De fato, a excelência desse trabalho nos levou a reencená-lo várias vezes, inclusive em Portugal, onde foi apresentado em 1988 com grande sucesso de público e crítica na Mostra de Dança Contemporânea Brasileira, ao lado de outros quatro espetáculos, de Ismael Ivo, Sônia Mota e Zeca Nunes, Mara Borba e do grupo mineiro *Trans-forma*. O patrocínio da turnê foi da Fundação Calouste Gulbenkian e do Minc.

Além da direção, eu contribuía com todo o comovente esforço de Célia para, com muito sacrifício, manter viva a chama desse teatro de dança, desenhando cartazes e filipetas, assumindo a iluminação, além de trabalhos recorrentes de cenários e figurinos. Vários desses espetáculos encerraram a temporada com algumas récitas no Teatro Municipal, o que me permitia lhes dar enfim um “perfeito acabamento” visual nesse espaço privilegiado, conforme escreveu Sérgio Viotti. Na verdade, desde que Célia concluiu seu curso com Maurice Béjart em Bruxelas, fomos sempre colaboradores um do outro. Ela fazendo

a parte de criação coreográfica e eu a direção cênica, o trabalho de palco. Além disso, suas pesquisas vinham ao encontro do que eu há muito buscava: a criação cênica multidisciplinar. Incluo-me entre os admiradores de seu trabalho, que, independentemente dos laços que nos unem, considero da maneira mais isenta possível um dos melhores, mais criativos, ousados e pessoais dentre os já realizados na história da coreografia brasileira.

Por essa época, outro espetáculo que criei integralmente, desde o texto, foi a sátira *Para Governador*, que estreou em julho de 1981 no Teatro Maria Della Costa, no qual também atuei como *one-man show* nas funções de ator, narrador, mímico e bailarino, vestido numa das cenas com roupa de bailarina clássica, com tutu, sapatilhas de ponta e maquiagem, no melhor estilo da *Commedia dell'Arte* que tanto marcou minha formação teatral. Era uma espécie de *ratatouille* de nosso tempo, de um quebra-cabeça que se montava a cada noite a partir da reação da plateia, em que eu também aproveitava elementos do gênero quase esquecido do cabaré-teatro. Principalmente quando se serve do improvisado, o teatro é exatamente o avesso do “pronto para uso e consumo” que caracteriza a indústria cultural dos enlatados, das telenovelas, etc., e pude

aí explorar à vontade esse filão do estreitamento do contato ator-platéia. A palavra-de-ordem era sacudir o tédio, inclusive pela via do humor grotesco. “Com uma simples observação ou um gesto, Vaneau leva a platéia ao riso aberto”, observou Sábato Magaldi.

216

Foi, enfim, uma época de grande fertilidade criativa, tanto minha como de Célia, e que coincidiu com o nascimento de nossa segunda filha, Vânia Luana, no dia 28 de abril de 1982, hoje seguindo os caminhos da dança na Europa. Afinal, ela já tinha dançado muito na barriga de sua mãe. Foi nesse ano que cheguei à conclusão de que eu tinha de *começar de novo* no teatro de texto. Então dirigi, co-produzi e fiz cenário, iluminação e a própria coreografia para a comédia *As Malandrags de Escapino*, de Molière, mais uma incursão minha pelo legado da *Commedia dell’Arte* e a pantomima, enfim pela tradição mais pura do teatro. A tradução era de ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade, na verdade feita a meu pedido no início da década de 60, quando eu pretendia encenar o texto no TBC, mas realizei uma montagem experimental com alunos da EAD, quando ali dei um curso. Cheguei a trocar nessa época breve correspondência com o grande poeta. “Que pena! Como eu previa, não será possível estar presente à estréia

do Scapino. Minha mulher não está em condições de viajar e eu tenho de fazer-lhe companhia em casa. Espero que o espetáculo esteja alcançando o merecido sucesso, no belo tratamento cênico que, sem dúvida, V. deu a Molière”, escreveu-me ele no dia 27 de junho de 1982. Com figurinos de Ninette van Vuchelen, direção de produção de Elizabeth Ribeiro, minha colaboradora desde os tempos do TBC, e um elenco de jovens atores, vários deles ainda estudantes da EAD, entre os quais Flávio Colatrello no papel de Escapino, a peça foi apresentada no Teatro Sérgio Cardoso numa produção de minha MVPA e patrocínio da Rhodia.

217

Por essa mesma época, criei e dirigi o espetáculo *A História do Soldado*, baseado na obra de Stravinski com libreto de Ramuz, apresentado no Festival de Inverno de Campos do Jordão. Foi dançado por Célia Gouvêa e J.C. Violla, e nele fiz o papel do diabo, que eu já tinha desempenhado muitos anos antes em Bruxelas. Pouco tempo depois, Célia faria a coreografia de *Petruchka*, também inspirada no compositor russo, para J.C. Violla, primeira de uma série de colaborações com esse extraordinário bailarino e dessa vez sob direção de Naum Alves de Souza, e no ano seguinte ela voltava à cena com o duplo *divertissement Volte para Casa, Sente-se ao Piano e*



Para Governador, 1981



Toque um Tango Argentino, inspirado no poema *Pneumotórax*, de Manuel Bandeira, e *Gente feliz*, em duo com Lis de Carvalho, espetáculo para o qual fiz a iluminação.

Porém, mesmo nesse longo período quando me dediquei quase que em prioridade à dança, realizei outros trabalhos no teatro, antes e depois de *Escapino*, quase sempre atendendo a convites insistentes de atores ou produtores amigos. Dois anos antes, tinha dirigido *A Calça – Cada Qual no seu Lugar*, do alemão Carl Sternheim, em tradução e adaptação de meu amigo Millôr Fernandes, que ambientou o texto na classe média carioca de início do século 20. Com Oswaldo Loureiro,

220



Cenário para *Escapino*



As Molandrogas de Escapino

Projeto de Teatro desenvolvido em parceria com o Instituto Português de Teatro e Dança

Projeto Cultural



Teatro Sérgio Godinho

que a produziu, mais Bete Mendes, Ítalo Rossi, Ricardo Petraglia e outros, a peça ficou em cartaz por 11 meses no Teatro Princesa Isabel, no Rio e depois foi reapresentada com novo elenco no Teatro FAAP, em São Paulo. E no final de 1983, a convite de John Herbert, dirigiu o *vaudeville Toalhas Quentes*, de Marc Camoletti, com adaptação de Bibi Ferreira e elenco formado por Jonas Mello, Arlete Montenegro, Joana Mello, Ivete Bonfá, Zélia Martins e o próprio Herbert. Tratava-se de um entretenimento leve e simpático, que foi levado no Teatro Zaccaro.

222



Oh La La! Belle Epoque!, com Nathalia Timberg e Riva Nimitz





Minha volta ao teatro se consolidaria naquele 1983, quando aluguei o Teatro da Aliança Francesa, na Rua General Jardim, em São Paulo, com muitos planos de inovações cênicas. O primeiro espetáculo que montei ali nessa época foi *Oh la la! Belle époque*, um divertimento inspirado em Georges Feydeau com minha *cumplicidade* e a de Millôr Fernandes, autor da tradução. Comigo estavam no elenco Nathalia Timberg, que também cuidou da produção executiva, Riva Nimitz, Eleu Salvador e outros. A direção musical era de Paulo Herculano, a coreografia de Célia Gouvêa e eu também me incumbi da produção, direção, cenário, figurinos, além de ter desenhado e editado o programa e as filipetas.

Era um divertimento em duas partes, *Cabaré Paris 1900* e *A Finada Senhora sua Mãe*, mais um *grand final* com *O Cancan das Gulosas* com toda a companhia. A crítica não foi muito favorável. Mas eu estava completando meus 35 anos de teatro e a melhor forma de comemorá-los, pensei, seria um espetáculo no qual eu voltasse a atuar como homem de teatro completo.

Também produzi vários espetáculos nessa fase no Aliança Francesa. Um dos mais importantes foi o oratório *Romanceiro da Inconfidência*, inspirado na obra-prima de Cecília Meireles, com direção, seleção de poemas e montagem de textos da atriz

MAURICE VANEAU APRESENTA

**CECÍLIA
MEIRELES**

MARIA FERNANDA

TEATRO ALIANÇA FRANCESA

RUA GENERAL JARDIM, 182 S.P. TEL: 269-8479

RUBENS DE FALCO

**ROMANCEIRO DA
INCONFIDÊNCIA**

MUSICA EDINO KRIEGER

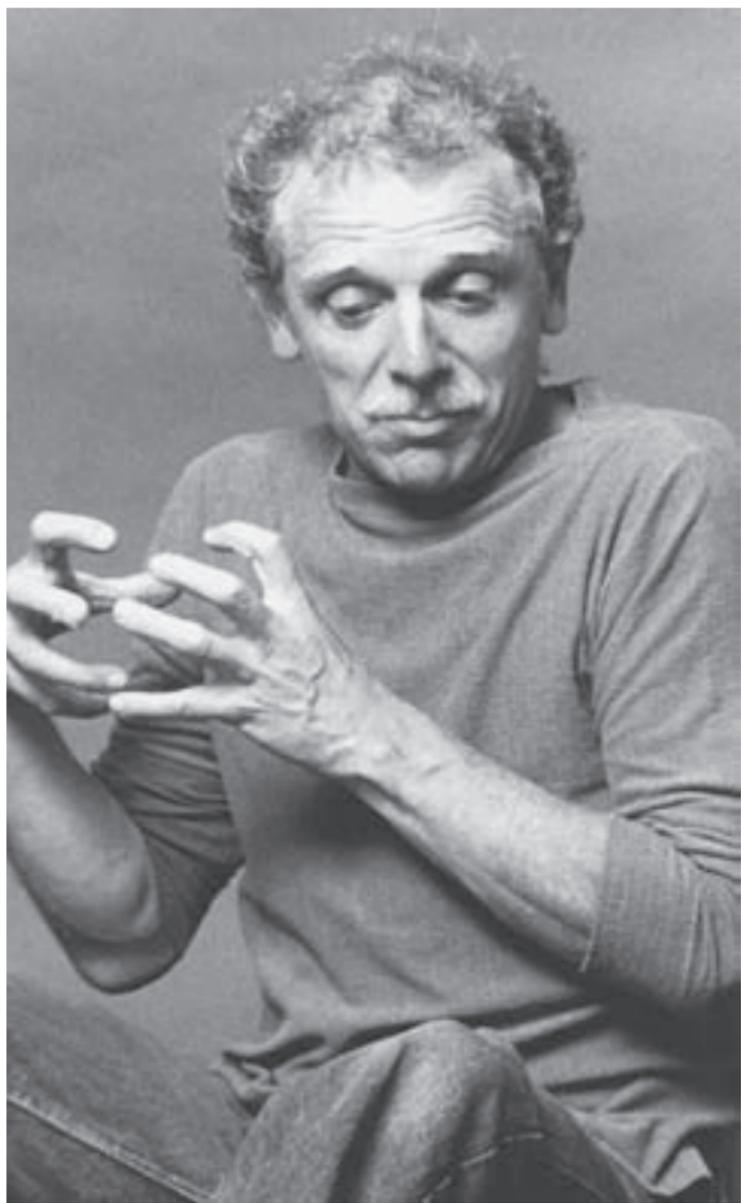
DE 9 A 27 DE MARÇO DE 1983

DE 4 A 6: 21,30 - SÁBADOS 20 E 27: 21H - DOMINGOS 18,30 E 21H

Maria Fernanda, filha da poetisa, que atuou ao lado de Rubens de Falco e Oswaldo Neiva, com a música de Edino Krieger interpretada por Luiz Fernando Gallon, filho da atriz e neto de Cecília. Era também uma maneira de homenagear a grande escritora que até hoje sinto não ter conhecido pessoalmente quando, nos anos 50, passei tanto tempo no Rio. Ainda produzi ali um *show* de Patrício Bisso e a comédia *Belas Figuras*, de Ziraldo, com Nathalia Timberg e Jorge Dória, sob direção de Wolf Maia.

Voltei ao palco como *one man show* em 1985 com *A Tigresa e Outras Histórias*, conjunto de três breves fábulas de Dario Fo, com tradução





MAURICE VANEAU/A
AGORA NO TEATRO SÉRGIO CAR



A TIGRESA/DARIO FO

DOSO SOMENTE ATÉ 12 DE MAIO



de Millôr, para o qual mais uma vez desenhei cartazes e filipetas. O texto me havia sido sugerido por Sábato Magaldi e imediatamente me fascinou. Afinal, Fo, gênio do teatro que viria a receber o Nobel de Literatura, é um grande herdeiro da *Commedia dell'Arte*, o teatro puro com inspiração e tradição cômica popular, onde a mímica, a magia e a expressão corporal se fazem tão essenciais quanto as palavras.

232

Nessa peça, em que me autodirigi e apresentei sem cenário nem figurinos, só um tablado forrado de vermelho e com luz, gestos e voz, contei com Célia Gouvêa e João Senna como uma espécie de preparadores, de maneira a procurar explorar todos os recursos físicos e faciais, enfim, a própria poesia do corpo. O espetáculo estreou em março no Teatro Cultura Artística e depois foi levado ao Sérgio Cardoso e ao Centro Cultural São Paulo. Dediquei-o à memória de Ziembinski e a todos os atores que pelo mundo afora representam numa língua que não é a materna. Era uma forma de me redimir de meu renitente, embora já declinante, sotaque francês! "O espetáculo de Maurice Vaneau é, certamente, a versão mais madura de uma obra de Dario Fo encenada entre nós", assinalou Sábato Magaldi. Por sua vez, Fausto Fuser considerou que com *Tigresa* a palavra e o gesto teatrais reencontravam "uma

vida que há tempos havia desaparecido”. Esta era afinal a missão a que eu vinha me propondo nos últimos anos, em busca de recuperar a essência do teatro por meio do jogo do intérprete total.

Encenei *Tigresa* já em pleno ensaio de outra peça de meu antigo amigo Tennessee Williams, sua obra-prima *Um Bonde Chamado Desejo*, com a qual Tereza Rachel reestreada o teatro que levava seu nome, no Rio de Janeiro. Era um desafio dirigi-la no papel de Blanche Dubois, anos antes interpretado entre nós por outra grande atriz, Maria Fernanda. Mas foi uma boa montagem. Além da direção, incumbi-me da iluminação e da trilha sonora, os cenários foram de Marcos Flaksman, os figurinos de Rosa Magalhães, e compuseram o elenco Luiz Guilherme, Louise Cardoso e Osmar Prado, entre outros.

233

Em 1986, quando completei 60 anos, voltei a me dividir entre o teatro, um cargo administrativo, dessa vez na Secretaria de Estado da Cultura, e a dança. Primeiro, a convite de Fulvio Stefanini, dirigi *Grita Paixão*, de Walcir Carrasco, com o próprio Fulvio e Cléo Ventura no papel dos protagonistas Fernando e Talita. O cenário foi de Cyro del Nero, os figurinos de Suely Cecini e eu me incumbi também da iluminação. Em maio daquele ano, organizei em São Paulo o *Festival Nacional de Dança – Dos Pés à Cabeça*, coordenado por

Célia Gouvêa e inaugurado com os extraordinários balés *Prelúdios* e *Bachiana* do grupo Corpo, dirigido por Rodrigo Pederneiras. Ao longo de dois meses, 18 dos mais representativos grupos do país desfilaram suas coreografias pelo palco dos teatros Galpão e Sérgio Cardoso, transformados numa grande vitrine da melhor dança contemporânea brasileira. Paralelamente, organizamos palestras, debates, projeção de filmes e *workshops*, que enfocavam as pesquisas desenvolvidas e discutiam a organização desses profissionais, no esboço de um grande balanço do que se vinha fazendo nos últimos 15 anos, quando a dança conheceu um grande *essort* no Brasil, com o surgimento de dezenas de novos grupos, entre os quais o Stagium, o Cisne Negro, o próprio grupo Corpo e o nosso Teatro de Dança, que apresentou um conjunto de quatro coreografias criadas por Célia Gouvêa, para as quais fiz figurinos e iluminação, além da direção: *Assim seja?*, *Ciclos de Vidro*, *Expediente* e *Alhos e Bugalhos*. Quando perguntado por um jornalista sobre a enorme diferença entre o orçamento da passagem pelo Brasil do Balé Bolshoi, naquele mesmo ano, e o de nosso festival, lembrei que éramos movidos por toneladas de boa vontade e de paixão pela dança, combustíveis que nos faziam continuar. E que nos permitiriam criar, na gestão do secretário de Cultura Jorge Cunha

Lima, um espaço também para a dança nas Oficinas Culturais Oswald de Andrade, no bairro do Bom Retiro, onde no final da década de 80 levei Maurice Béjart para fazer uma palestra. A idéia desse festival já vinha sendo heroicamente posta em prática na Bahia por minha amiga Dulce Aquino e, no ano seguinte, fui convidado a dar um curso na Oficina Nacional de Dança Contemporânea em Salvador, organizada por ela. Dois anos depois, Debby Growald assumiu a direção do Balé do Teatro Castro Alves, de Salvador, e Célia foi convidada a criar uma coreografia para o grupo, assim nascendo *Pé de valsa*, pesquisa da junção erudita e popular na dança, para a qual fiz cenografia, iluminação e figurinos.

235

E assim continuei pulando no palco entre o teatro e a dança. Em 1987, a convite de John Herbert, que a produziu, dirigi e fiz iluminação e figurinos para uma nova versão de *Black Out*, de Frederick Knott, a conhecida peça de suspense que havia sido dirigida 20 anos antes por Antunes Filho, dessa vez com tradução de Millôr e apresentada no Teatro Hilton. Os cenários foram feitos por Cyro del Nero a partir da planta da montagem original na Broadway, e reunimos outra vez ótimo elenco: Lúcia Veríssimo, no papel de Suzy, a protagonista cega que enfrenta e acaba vencendo um grupo de bandidos – e para se preparar,

Lúcia foi observar durante semanas o comportamento de deficientes visuais numa instituição de São Paulo – Sérgio Mamberti, Mayara Magri, Jacques Lagoa, Márcio de Luca e o próprio John Herbert, entre outros. Pouco depois, fui chamado por meu amigo Walmor Chagas para dirigir algumas peças no Teatro Ziembski, no Rio. Numa admirável iniciativa ele tinha criado esse espaço para a apresentação de um repertório exclusivo de autores brasileiros, produzido por sua própria empresa.

236

Ali dirigi ? – só um ponto de interrogação, mesmo – de Millôr Fernandes, com cenografia de Hélio Eichbauer, e um elenco composto por Débora Figueiredo, Clara Becker, Paulo Villaça, o próprio Walmor e outros; e também *Deu Ladrão*, de Herbert Daniel, ex-médico e ex-guerrilheiro, novamente com cenário de Hélio Eichbauer e figurinos de Diana Eichbauer, e elenco formado por Ana Rosa, Tarcísio Ortiz, Sílvia Aderne, Paulo Villaça, Rider Santos. Data mais ou menos dessa época minha direção do espetáculo *Festarola*, com coreografia de Célia Gouvêa e apresentado no Teatro Sérgio Cardoso, resultado de uma longa pesquisa que ela desenvolveu sobre a identidade e o gestual da dança brasileira com uma bolsa do CNPq. Conforme indicou a crítica e bailarina Ana Michaela, tratava-se de uma reinvenção do

JOHN HERBERT PRODUÇÕES ARTÍSTICAS APRESENTA

LUCIA VERISSIMO

BLACK-OUT

DE FREDERICK KNIGHT

TRADUÇÃO MILLOR FERNANDES



SERGIO MAMBERTI JACQUES LAGÔA
MAYARA MAGRI
MARCIO DE LUCA E JOHN HERBERT

DIREÇÃO
MAURICE VANEAU

APOIO CULTURAL

RÁDIO CIDADE
104,9 MHz

SÃO PAULO
HILTON

MERIDIONAL

TEATRO HILTON

TEATRO SERGIO CARLOS

854 RUA BARROSA 157 FONE: 280-0134

A SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

APRESENTA

1988 SEXTA DIA 9 SABADO DIA 10 - 21^h e DOMINGO DIA 11 - 19^h e SEGUNDA DIA 12 - 21^h 1988
DEZEMBRO DEZEMBRO

FESTAROLA

CONCEPÇÃO E COREOGRAFIA

CELIACOUVÊA

DIREÇÃO GERAL

MAURICE VANEAU



ALBERTO LIMA - MARCIA GONCALVES - MELINA BASTOS - FERREIRO CELIA - TELMA CAVALLINI -
LILIANA COITO - IVANI CARTANA - ZUÍ - ANDRÉ AZEVEDO - ALONSO AVIZ - CLAUDIO CEZARIO - CILELI GONCALVES - VERA ALVES

PROJETO "A IDENTIDADE DA BANCA NACIONAL"

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA / INSTITUTO DE BANCA FUNDACEN M.C.

folclore nacional, de um painel alegórico e crítico da realidade do país, em que os bailarinos (Helena Bastos, Alberi Lima, Aloísio Avaz, Cláudio Crespo, Eliana Couto e outros) oscilavam entre movimentos apolíneos e dionisíacos, numa releitura da tradição que ia de reminiscências da vindima grega ao nosso carnaval.

Em 1989, dirigi outra coreografia de Célia, *Sapatos Fenólicos*, apresentada no Centro Cultural São Paulo, a qual, segundo Helena Katz, reunia "com alta competência as marcas da pós-modernidade". Dessa vez, Célia contracenava com nossas duas filhas ainda pequenas, Yara, então com dez anos, e Vânia, com sete. Mas essa não

239



Célia, com Vânia e Yara, em *Sapatos Fenólicos*

foi a primeira experiência de Yara sob os refletores: com apenas cinco anos, ela atuou, após concorridos testes de seleção, no filme de John Boorman *A Floresta de Esmeraldas*, rodado em 1985 na Amazônia, quando eu a acompanhei durante as filmagens e acabei fazendo uma ponta como ator.

Contudo, nas artes plásticas ou na culinária, Yara iria preferir atuar longe das câmeras e do palco, enquanto Vânia, vista por Boorman rindo e rodopiando na sala dos testes, e com apenas dois anos considerada por ele uma *futura estrela*, seguiria, como disse antes, o caminho da dança.

240

A década de 90 começou bem para mim e, mais uma vez, com muito trabalho. Um dos primeiros foi o projeto de instalação de um cenário de contos de fadas para a seção infantil da Livraria da Vila.

Em 1991, dirigi e produzi *Trasgo*, trabalho de dança-teatro de Célia, resultado de pesquisas realizadas dessa vez com uma bolsa Vitae de Artes, para o qual mais uma vez fiz também cenário, iluminação e figurinos. O título aludia ao *trickster*, o espírito travesso e moleque, tão encontrado no povo brasileiro. Com textos de Jorge Luis Borges e Herculano Villas-Boas, poeta e filósofo irmão de Célia, e apresentado no Teatro





TEATRO SÉRGIO CARDOSO
Rua dos Barbones, 93 - Fone 254-0208
de 6 a 17 Março de 1991

O novo espetáculo de Grupo Teatro de
CELIA GONÇALVES e MAURICE VANER

Apólio Democrático do Estado de Curitiba
Secretaria Municipal de Cultura

Sérgio Cardoso, o trabalho teve um elenco de oito bailarinos, entre os quais Emilie Sugai, Kika Antunes, Francisco Rider e Ricardo Fornara.

Em 1991, Célia tinha sido convidada a criar uma coreografia para o Ballet Teatro Guaíra, de Curitiba, e escolheu a música *A Bela Moleira*, de Schubert, para esse trabalho. Fiz cenários e figurinos. Foi um dos pontos mais altos do universo poético de sua linguagem coreográfica, no qual a protagonista se agarrava à roda de um moinho e girava em seu eixo. E em 1992 recebi o título de cidadão paulistano – afinal, além de sempre ter gostado muito de viver e trabalhar nesta cidade, nasci no mesmo dia que ela. E, ao mesmo tempo, fui contemplado com uma bolsa Vitae de Artes para desenvolver o projeto de memória visual de meus principais trabalhos cênicos.

243

Pouco depois, eu seria convidado a dirigir a ópera *Colombo*, criada um século antes por Carlos Gomes com libreto do italiano Albino Falanca, no Centro Cultural Teatro Guaíra, de Curitiba, sob a regência do maestro Roberto Duarte à frente da Orquestra Sinfônica do Paraná e do Coral Teatro Guaíra. Criei também os cenários e deleguei a coreografia a Célia Gouvêa. A montagem foi um êxito e, logo em seguida, fui chamado a assumir a direção artística do Guaíra e, ao mesmo tempo, a ali dirigir outra ópera: *Aída*, de Verdi. Na

verdade, eu já acumulava então considerável experiência na montagem e direção de espetáculos líricos, iniciada ainda no final dos anos 60 com a Ópera Nacional da Bélgica, no Théâtre Royal de la Monnaie, em Bruxelas, quando dirigi *Marouf, Sapateiro do Cairo*, do francês Henri Rabaud, inspirada num conto das *Mil e Uma Noites*.

Cerca de 15 bailarinos do *Ballet du XXème. Siècle* dançaram então a coreografia criada por Paolo Bortoluzzi e a cenografia foi de Yves Bosquet. Pouco depois, no final de 1970, dirigi para a mesma companhia *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini,

244



Cenário para *Aída*

para a qual viria a fazer cenografia e figurinos quando de sua montagem no Municipal de São Paulo, sob regência do maestro Isaac Karab-tchevsky, em 1995. A ópera, segundo penso, é uma modalidade de teatro multidisciplinar ou total, à medida que os cenários possibilitam a criação plástica, além de reunir música, canto e representação.

Com essa experiência com a música, eu me consolei um pouquinho de uma das poucas frustrações de minha vida profissional: a de não ter aprendido a tocar um instrumento.

Aída foi levada ao palco do Guaíra em março de 1993, em comemoração aos 300 anos de Curitiba, e nessa encenação, além da direção geral, me incumbi da cenografia. O regente da Sinfônica do Paraná era Roberto Duarte e o dos coros, Emmanuel Martinez, enquanto a soprano Luiza de Moura fez *Aída* e o tenor Eduardo Álvares, *Radamés*. Entusiasmado com os resultados de *Colombo*, voltei a escalar Célia Gouvêa para a coreografia da ópera de Verdi, interpretada pelo Ballet do Teatro Guaíra e uma vez mais muito aplaudida, e os figurinos, em parte emprestados a uma montagem realizada no Rio de Janeiro, ficaram a cargo de Dada Salagieri. Além de dirigir uma equipe de perto de 300 pessoas, coloquei, em minha reconstituição do Egito, animais em



246



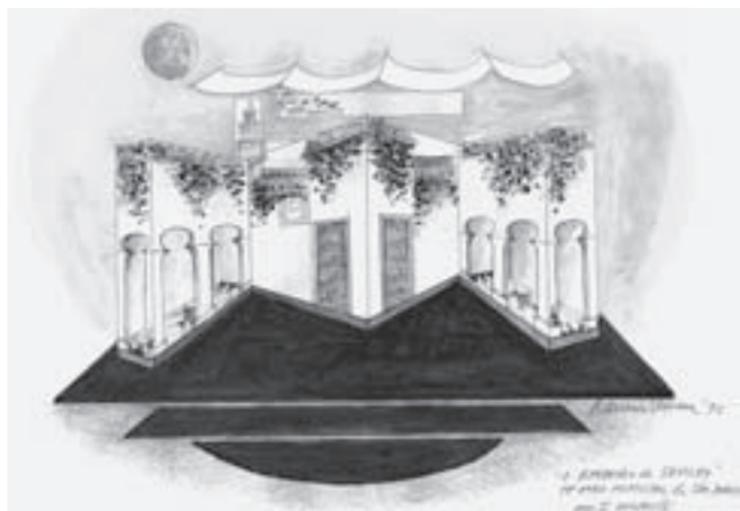
Cenas de *Aída*



carne e osso no palco: a fêmea de elefante *Mila*, um camelo e um cavalo. A montagem foi considerada pela crítica uma das melhores produções até então realizadas pelo Guáira, enquanto alguns se excederam ao classificar minha direção como *genial*. Seja como for, críticos do eixo Rio-São Paulo se deslocaram a Curitiba para assistir à nossa *Aída*, e entre eles Luiz Paulo Horta destacou, além do trabalho de intérpretes, a direção, os cenários e a coreografia. "É extremamente bela a reconstituição do Templo de Vulcano na cerimônia em que Ramfis entrega a Radamés a espada sagrada", assinalou, por exemplo, elogiando a "imaginação cenográfica" da montagem. Em agosto daquele ano, com variações, *Aída* foi encenada no Teatro Municipal de São Paulo,

248





numa produção que aproveitou meus cenários e a elogiada coreografia de Célia.

250

Na mesma época, dirigi e fiz cenários e iluminação para *Tosca*, de Giacomo Puccini, apresentada na abertura da temporada lírica do Municipal paulistano e cuja gravação foi exibida pela TV Cultura. Regência e direção musical foram do maestro Tullio Colacioppo e com um elenco ítalo-brasileiro nessa montagem, com Silvia Mosca (*Tosca*), Alberto Cupido (*Cavaradossi*) e Alberto Noli (*Scarpia*) nos papéis principais. Mas eu tinha sido *emprestado* pelo Teatro Guaíra de Curitiba, para onde voltei para completar a extensa programação que havia planejado, tais como a montagem de *A Viúva Alegre*, a opereta de Franz Lehár, em 1994, dessa vez sob direção geral de Oswaldo Loureiro, direção musical do maestro David Machado, com tradução de Milôr Fernandes, cenário e iluminação de Carlos Kur e coreografia de Célia Gouvêa. No elenco, Celine Imbert no papel título, Paulo Fortes como o Barão Zeta e Eduardo Álvares como o Conde Danilo. No Guaíra ainda programei *As Canções de Wesendock*, de Richard Wagner, e *A Sagração da Primavera*, de Stravinski, entre muitos outros espetáculos.

Foi muito frutífera essa temporada à frente do Guaíra em Curitiba, onde permaneci até fins

de 1994. Outros trabalhos me esperavam na minha volta a São Paulo. Contudo, em meados da década de 90, recém-septuagenário, minha saúde iria me pregar uma peça. Mas, enfim, não posso reclamar dela. Desde os tempos de menino, quando tomava xarope para sarar da tosse, seria a primeira verdadeira doença numa vida bastante animada.

Capítulo V

Televisão. E as despedidas do palco.

Fui sempre crítico ferrenho da televisão, da maneira como ela tende em geral a nivelar por baixo, procurando e conseguindo anestesiar a mente de centenas de milhões de pessoas em todo o mundo, quase sempre passando ao largo das verdadeiras manifestações culturais e artísticas. Mas, apesar de todo o meu espírito crítico, cheguei a fazer trabalhos para a telinha, alguns poucos na frente, mas os mais numerosos e interessantes deles atrás das câmeras.

253

Participei, como ator, em apenas duas telenovelas da televisão brasileira: *Carmem*, de Glória Perez e direção de José Wilker, levada ao ar pela antiga rede Manchete entre 1987 e 1988, com Lucélia Santos no papel principal e Paulo Betti, Beatriz Segall, Rosita Tomaz Lopes, José Dumont, minha amiga Juliana Carneiro da Cunha e o próprio Wilker no elenco, entre outros, além de mim. Fiz o papel do Dr. Junot, empresário duro e poderoso, que acabava nas mãos de um mau-caráter, Ciro, interpretado por Paulo Betti.

Um dos poucos méritos dessa novela era enfocar, já na época, o problema da aids. Minha segunda



Cenas de *Carmem*, na TV Manchete

experiência no gênero foi no papel de Richilieu, em *Brasileiras e Brasileiros*, de Carlos Alberto Soffredini e Walter Avancini, com direção deste, que foi quem me convidou a integrar o elenco. Essa foi apresentada no SBT entre 1990 e 1991 e o título aludia à fala de José Sarney, que quando presidente se dirigia ao povo com aquela expressão, possivelmente inspirado em presidentes franceses. O elenco também era muito bom, formado por atores como Edson Celulari, Fulvio Stefanini, Carla Camurati, Rubens de Falco, Ney Latorraca. Mas essa novela teve pouca audiência, e uma das explicações, para meu espanto, era o fato de ser ambientada na camada pobre da sociedade. Teria mesmo razão Joãozinho Trinta, quando dizia que pobre gosta de luxo e quem gosta de pobreza é intelectual? Porém, minha estréia na TV brasileira foi na minissérie *A Máfia no Brasil*, inspirada em texto de Mário Prata, levada ao ar em 1984 na Rede Globo sob direção de Roberto Farias, com apenas 20 capítulos.

255

Além de inúmeros programas de dança e teatro para crianças, realizados em estúdio na TV belga, dos quais participei na década de 50, do que gostei mesmo de fazer nessa área foram os telefilmes, reportagens e documentários para a Rádio e Televisão da Bélgica (na época INR/RTB, hoje RTBF), com um dos quais recebi o prêmio

de Montecarlo em 1964. Transmitidos em programas como *Neuf Millions* e *Faits divers*, neles exerci uma interessante experiência autoral que me levou a várias partes do mundo, do Brasil à Índia, da então União Soviética a países da Europa Ocidental. Na volta a Bruxelas, eu me incumbia da montagem e da edição dos filmes. Com uma pequena equipe, em geral composta por Pierre Manuel, o câmera Manu Bonmariage e Albert Rupf, nosso objetivo era valorizar a imagem e o som, a palavra e o gesto. Fazíamos um tipo de cinema-verdade que nos punha em contato com pessoas e ambientes os mais diversos: tranqüilos, alegres, violentos, cruéis, poéticos, etc. Também por isso, acredito que essa experiência enriqueceu meu trabalho no palco.

Creio que fiz o primeiro desses filmes quando voltei à Europa no final dos anos 50, depois de minha primeira temporada no Brasil. Um dos que obtiveram grande audiência na televisão belga foi uma entrevista feita, se bem me lembro em Roma, com o geógrafo e sociólogo pernambucano Josué de Castro, autor de importantes trabalhos científicos sobre o problema da fome no mundo, como *Geografia da Fome*, quando era presidente do conselho da FAO, o órgão da ONU para alimentação e agricultura. Aliás, Josué teve os direitos cassados pelo regime militar brasileiro,

quando foi demitido dos cargos internacionais que ocupava, então se transferindo para Paris, onde foi professor universitário e morreu. Um de seus livros, destinado à alimentação de crianças, teve co-autoria de Cecília Meireles, que o pôs em versos.

Vários desses documentários rodei no Brasil. Um deles foi sobre a Bahia de Todos os Santos e de 360 Igrejas e a Capoeira de Origem Africana. Outro, numa co-produção belgo-alemã, sobre o Nordeste, enfocando temas como o analfabetismo, os mocambos, a miséria, crianças se drogando com cola.

257

Um terceiro consistia de entrevistas com líderes políticos, como Carlos Lacerda, comunista que passou à extrema direita, sobre os motivos pelos quais ele acabou se opondo à ditadura, e com intelectuais, como o escritor Antonio Callado, sobre a natureza do regime militar. No Texas, filmei uma penitenciária modelo, prisioneiros que se banhavam e se barbeavam, dispunham de um bom refeitório, faziam parte até de um grupo vocal e instrumental e, no corredor dos condenados à morte, os dedos de dois homens que jogavam dominó por trás das grades e que, no dia seguinte, iriam para a cadeira elétrica.

Ainda nos Estados Unidos, mostrei um dia na vida de Mr. Lafayette Hunt, então o homem mais rico do mundo, que içava ele próprio a bandeira americana todas as manhãs em seu jardim; e, em *Fahrenheit*, filmado no Arizona, enfoquei o fabricante de cápsulas destinadas a homens e mulheres doentes que recomendavam seu congelamento em cilindros metálicos até o dia em que pudessem ser *curados*, ou se tornar belos como Marilyn Monroe, no caso das mulheres.

258



Penitenciária no Texas

Em 1967, fui à Índia filmar cenas de rua, as vacas sagradas, e de repente, um pai aparece diante da câmera dando algumas palmadas em seu filho que, aparentemente, não era sagrado. Alguns filmes rodamos na França, como o cotidiano de dois padres nos *subúrbios vermelhos* de Paris, e muitos outros na própria Bélgica, um dos quais, em 1972, tematizou a vida e os rituais da comunidade cigana e, outro em 1974, *Roman-photo (fotonovela)*, que enfocava a produção de um desses trabalhos, baseado em *A Cidadela*, de Cronin, e tinha como tema o desprendimento do cotidiano, o sonho de vivenciar uma outra realidade e de alcançar certa notoriedade. Documentários como esses, alguns dos quais também transmitidos pela TV francesa e suíça, foram a melhor forma de acertar os ponteiros com o projeto de fazer cinema, que tanto alimentei na adolescência.

259

O período que sucedeu à minha estada no Guaíra, em Curitiba, foi ainda rico de realizações e projetos sobretudo na área da dança, com uma última incursão no teatro. Mal regressei a São Paulo, em 1994, mergulhei na criação do cenário e da iluminação para um conjunto de coreografias com que Célia Gouvêa comemorava seus vinte anos de dança contemporânea: *Pedra no Caminho*, inspirada no célebre poema de Carlos Drummond de Andrade; *Romance de D. Mariana*,

com música tradicional portuguesa; *A Morte e a Donzela*, inspirada na obra de Schubert e *Periódico*, com trilha de Hermeto Paschoal. Inseri nessa série um número de improvisação, que eu mesmo interpretei, *Andares*. Afinal, Célia e eu também comemorávamos vinte anos de *pas de deux* no palco, iniciado no Teatro Galpão com *Caminhada*. "Gouvêa e Vaneau marcaram essas duas décadas de carreira com a persistência dos obstinados, sempre protestando contra a orfanidade em que as políticas culturais locais mantêm seus artistas. Graças a esse empenho pessoal, doaram à dança brasileira uma coleção de obras importantes", escreveu Helena Katz na época. Sem dúvida, essa obstinação pela construção de uma dança contemporânea brasileira foi um ato de resistência!

Essa série foi apresentada primeiro no Centro Cultural São Paulo e, em seguida, no teatro do Sesc-Anchieta, e teve, além da própria Célia, a participação dos intérpretes Ricardo Fornara, Rosa Primo, Marisa Godoy e Francisco Rider, além de minha filha Vânia Vaneau em *A Morte e a Donzela*. Minha participação no trabalho era também, como escrevi no programa, uma maneira de homenagear o empenho de Célia em conquistar condições materiais mínimas, indispensáveis à consolidação de um longo e belo trabalho

realizado – no qual sempre lidou com imagens, *como um poeta*, reconheceria Sérgio Viotti – no sentido de criar uma dança contemporânea em seu país, como as que existem na Alemanha, na França, nos Estados Unidos. Causa pela qual ela sempre lutou como poucos no Brasil. E, no ano seguinte, além do trabalho de cenografia e figurinos para a montagem da ópera *O Barbeiro de Sevilha* na montagem do Teatro Municipal de São Paulo, eu voltaria a criar cenários e iluminação para outro espetáculo de Célia, *Abrigo*, dançado por ela e Ricardo Fornara, e apresentado no Sesc-Pompéia e no Sesc-Ipiranga.

Completei 70 anos de vida no dia 25 de janeiro de 1996. Fiz então, com Célia e minhas duas filhas, uma viagem sentimental à Europa. Chegamos a Portugal e depois seguimos de carro até Nice, onde reencontrei meu querido amigo Jacques Danois. Em seguida tomamos o rumo da França e da Bélgica, onde realizei um sonho: reunir novamente meus três filhos, Peri, Yara e Vânia, então respectivamente com 33, 17 e 14 anos. Todos paulistanos. O encontro aconteceu em Liège, onde ainda hoje vive Peri. Foi uma grande emoção! Voltei a São Paulo com minhas filhas, e Célia permaneceu em Portugal a fim de realizar trabalhos na Companhia de Dança de Lisboa.

Na volta a São Paulo, fui convidado por Mauro Chaves para dirigir sua peça *Beethoven*, sobre o genial compositor alemão, neto de um bom músico belga. A montagem, apresentada no Teatro Sérgio Cardoso, estreou em março de 1997 com um elenco formado por Stênio Garcia, Ester Góes, Gustavo Engracia, Luiz Serra, Ricardo Fornara, entre outros. A trilha sonora com a música de Beethoven era do próprio autor do texto, grande conhecedor da música do compositor, que também assumiu a produção, e Célia Gouvêa incumbiu-se da preparação corporal e da coreografia dos atores. Esta seria minha última incursão no teatro de texto. Seria também

262



Com Mauro Chaves e Stênio Garcia

a despedida do trabalho de *diretor total*, isto é, aquele que concebe o espetáculo como um todo, criando todo o universo cênico, da direção e da cenografia aos figurinos e à iluminação, os quais uma vez mais também realizei. Enfim, um gênero de trabalho que marcou toda uma geração de diretores, aqui, nos Estados Unidos, na Europa.

No final daquele ano, fiz a supervisão cênica e a iluminação para uma nova coreografia de Célia, *Ladeira da Misericórdia*, espetáculo que, segundo nossa proposta de décadas, unia dança, teatro, música e artes circenses. Seus personagens eram andarilhos, viajantes sem destino, recolhendo materiais toscos encontrados pelas ruas e colocando as eternas questões do ser humano: de onde viemos, para onde vamos? Eram os excluídos, os descartáveis, os que ficam com os restos, com as embalagens, enquanto os privilegiados ficam com os produtos.

Os breves textos inseridos por Célia provinham de depoimentos desses marginalizados recolhidos por Miriam Chnaiderman e Regina Hallack e havia também frases de José Saramago. Os intérpretes foram Gabriela Rodella, Dario Bruno, Helena Bastos, Márcio Moraes, Ricardo Fornara e Lara Dau (ex-Pinheiro), encarregada nessa versão também de cenários e figurinos. Essa montagem



Stênio Garcia como *Beethoven*

foi apresentada em 1997 na 2ª *Mostra Nacional Comfort em Dança* no Teatro Sérgio Cardoso.

Foi durante os ensaios de *Ladeira da Misericórdia* que me senti mal. Pensei que era uma crise de garganta, mas logo foi diagnosticado um problema cardíaco. A causa: uma artéria entupida. Consultei o cardiologista Joaquim Brilhante e fui parar no Einstein, o primeiro hospital em que me internei na vida desde aquele acidente em Bruxelas, nos anos 50. Estava então com 71 anos. Foi esse o começo do declínio de uma saúde verdadeiramente de ferro! Mas não me dei por vencido e continuei a trabalhar, embora em ritmo mais brando. Mais tarde, Célia e eu até nos serviríamos de um dos exames cardiológicos que fiz, a cinecoronariografia, para criar um outro espetáculo.

265

Comemorei meus cinqüenta anos de teatro, em 1998, colaborando em uma nova montagem de *Ladeira da Misericórdia*, dessa vez apresentada como parte do projeto *O Realismo Mágico na Dança*, com apoio do Fundo Nacional de Cultura, do Minc. A nova versão foi levada no Memorial da América Latina, onde se promoveu um coquetel em homenagem ao meu meio século de vida no palco. Criei os cenários para essa apresentação, procurando explorar as sutilezas do submundo dos marginalizados, ambiente que

oscila da violência à doçura, da poesia à alegria, de maneira mais radical do que acontece com todos nós.

Pouco depois, Célia partiria com Vânia, nossa filha mais nova, para a França, para realizar novas

266



O Bosque das Artes Cênicas

pesquisas, dessa vez no Centre Choréographique National de Rillieux-la-Pape, de Maguy Marin, nos arredores de Lyon, graças a uma bolsa Virtuose que recebeu do Ministério da Cultura. Fiquei em São Paulo com Yara, nossa filha mais velha. E, metido num macacão, me pus a trabalhar dia e



noite, colaborando na montagem da exposição comemorativa da reinauguração do TBC que, já cinqüentenário, reabriu suas portas em 1999 depois de reformas. Fiz uma instalação para a mostra, na forma de uma nuvem com fotos de atores que trabalharam na casa criada por Franco Zampari, que centralizava a *nuvem* ao lado de Cacilda, Walmor, Leonardo Villar, Cleyde Yaconis, Fernanda Montenegro, Ziembinski, Elisabeth Henreid, Eugenio Kusnet, entre tantos outros, e a ela dei o título de *Bosque das Artes Cênicas*.

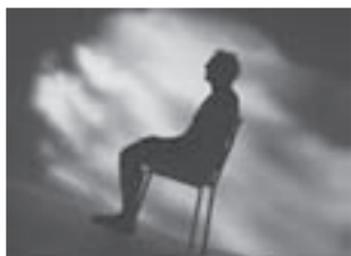
268

Mas fiquei por pouco tempo em São Paulo. Em 1999, segui para Paris, onde minha mulher e filha então residiam, a fim de colaborar e fazer a iluminação para uma nova coreografia de Célia, *Mãe tzé-tzá*, dançada por ela e por nossa filha bailarina, Vânia Vaneau. O trabalho foi apresentado em dezembro daquele ano na sala de ensaios da Cartoucherie de Vincennes, sede do famoso Théâtre du Soleil de Arianne Minouchkine, e depois seria levado a Lyon e a Bruxelas. "É a uma demonstração de riqueza das possibilidades da dança contemporânea ao que nos convida esse canteiro coreográfico: passos clássicos, ritmos africanos, expressividade teatral, reflexão irônica, sempre preservando a emoção simples de uma carícia", compreendeu a crítica da revista parisiense *Les Saisons de la Danse*.

E, no ano seguinte, novamente em Paris, voltei a colaborar com Célia na criação de outro trabalho, *Cinecoronariografia*, que tomou como ponto de partida aqueles meus exames cardiológicos, na verdade um filme que registrava uma espécie de viagem profunda e invasiva pelo interior do corpo humano.

O meu próprio corpo. Nele atuei como criador-intérprete, ao lado de Célia e dos bailarinos Alex Roccoli e Agnès Denis. Essa coreografia foi apresentada em fevereiro de 2001 no mesmo espaço de Vincennes, com trilha sonora especialmente composta por Carlos Bernardo, músico brasileiro que trabalhou no Théâtre du Soleil, intercalada por fragmentos de textos médicos escolhidos por Célia. No programa, dessa vez, um desenho de nossa filha mais velha, Yara, que então já se transferira para a França. Meu projeto de desenvolver *Um Balanço do Século 20* me permitiu então receber uma bolsa da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, em 2001.

Viajei a Nova York e, na volta a São Paulo, iniciei o roteiro, do qual minha atuação como criador-intérprete em *Cinecoronariografia* em Paris já consistira uma primeira parte. Outra foi o vídeo desse trabalho, realizado em São Paulo por Leonardo Crescenti, do qual, como no registro cênico, fui o protagonista. Já o projeto de criar em



São Paulo uma escola de formação do intérprete total, nos moldes do Mudra de Maurice Béjart, o qual cheguei a encaminhar ao então ministro da Cultura, Francisco Weffort, infelizmente não se concretizou.

Depois disso, fiz ainda a iluminação, em 2002, para a apresentação de *Mãe tzé-tzá*, de Célia, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo. Uma nova versão, em que ela novamente dançava com nossa filha Vânia e ambas eram acompanhadas ao piano por sua mãe e avó, Odete Villas-Boas Gouvêa, minha sogra, que foi professora do instrumento na juventude. Três gerações no palco, um espetáculo mágico e tocante. Mas as luzes já começavam a se apagar para mim.

271

Minha intenção, com a bolsa Guggenheim, além de protagonizar *Cinecoronariografia*, era criar um novo espetáculo, que reunisse de maneira singular, numa verdadeira e última síntese, todas as artes cênicas – teatro, dança, pantomima, cenografia, figurinos, música, iluminação, etc. Com texto falado, cantado, cantarolado, com música moderna e popular, brasileira e de outros países. Os artistas cênicos, todos, teriam de dominar o teatro, a dança, a pantomima, o canto. O texto, que comecei a escrever, devia ser supersatírico, mesmo um tanto herético. Ele partia de uma constatação: minha turnê terminou. Agora, para

onde vou? Para o céu, para o inferno? Mas esse roteiro ainda hoje permanece inconcluso. Outro projeto, o de eu mesmo escrever minhas memórias, também não avançou. É que minha própria memória começou a embaralhar. No começo, era até cômico: eu passava de uma língua a outra sem me dar conta. Mas foi duro perceber que, na verdade, eu não conseguia mais me expressar, achar as palavras, nem em francês, nem em português, inglês, alemão ou italiano.

Línguas que eu falava tão bem! Dizem que isso é normal para alguém já perto dos oitenta anos. Mas estarei mesmo condenado ao silêncio?

272

Depois de ter atuado, cenografado, iluminado e dirigido mais de cem peças e espetáculos, no Brasil e na Europa, de receber cerca de vinte prêmios, dentre os mais importantes do Brasil e da Bélgica, de realizar incontáveis filmes, de escrever alguns roteiros, de produzir tantas encenações, de administrar teatros, de desenhar cartazes, programas, filipetas, de acolher aplausos, exegeses e também críticas, algumas vezes duras, de ter viajado tanto por este nosso tão agredido planeta. Depois disso tudo, não posso deixar de estranhar esse repentino silêncio, de estranhar a mim mesmo. Esse meu novo e indefinido papel, esse silencioso cenário. Mas, às vezes, apesar de tudo, acho que a vida é boa mesmo na velhice.

Célia me leva a passear no parque; observo as árvores, as folhas, os pássaros, o céu, o sol. Célia me dá os remédios, me leva ao médico, ao barbeiro, cuida de mim como se eu fosse uma criança! Dizem que fiquei mais doce, mais calmo, embora ainda tenha minhas explosões! Ainda rego as plantas de nosso apartamento, dia sim, dia não. Não temos mais uma pequena *floresta* exuberante, como no passado. Mas restaram gerânios, samambaias, avencas, dos quais sou o pequeno *jardineiro*, e que atraem passarinhos em meu terraço. Nas refeições, ainda tomo meu vinho. Nenhum dos tintos que eu tanto conhecia e apreciava. Um vinho mais fraco e adocicado, que tomo gelado e que me dá prazer. Minhas filhas virão nos visitar em São Paulo. Então estarei com o meu trio, minhas três graças. Célia, Yara e Vânia. Além de minha mãe, ainda tão presente dentro de mim, são elas o que tenho de mais precioso na vida.

273

Estou no caminho da morte, e gostaria que ela ocorresse de maneira calma, em paz. Não me surpreende que o homem tenha inventado Deus. E me sinto contente de ter feito e visto tantas coisas!



Cronologia

Televisão

1984

- *A Máfia no Brasil* (Minissérie Rede Globo – Dir.: Roberto Farias)

1987/88

- *Carmen* (Novela de Glória Perez - TV Manchete) Intérprete: papel do empresário Jean-Pierre Junot

1990/92

- *Brasileiros e Brasileiras* (Novela de C.A. Sofredini e Walter Avancini - SBT) Intérprete: papel de Richilieu

Teatro no Brasil

Direção (e outras atribuições simultâneas)

1955

• **Barrabás** (Michel de Ghelderode) Equipe do Théâtre National de Belgique, Teatro Municipal-RJ e Teatro Santana-SP

1956

• *A casa de chá do luar de agosto* (John Patrick) Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)-SP e Teatro Ginástico-RJ

276 • *Gata em Teto de Zinco Quente* (Tennessee Williams) TBC-SP e Teatro Maison de France-RJ

1957

• *As Provas de Amor* (João Bethencourt) TBC-SP

• *A Rainha e os Rebeldes* (Ugo Betti) TBC-SP

1962

• *O Marido Vai à Caça* (Georges Feydeau) Teatro Maria Della Costa-SP

• *Quatro Num Quarto* (Valentin Kataiev) Teatro Oficina-SP

1963

• *Os Ossos do Barão* (Jorge Andrade) TBC-SP

1964

- *Qualquer Quarta-feira* (Muriel Resnik) Teatro Copacabana-RJ
- *O Preço de um Homem* (Steve Passeur) Teatro Mesbla-RJ

1965

- *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (Edward Albee) Teatro Cacilda Becker-SP
- *Voulez-vous jouer avec moá?* (Marcel Achard) Teatro Aliança Francesa-SP e depois Rio, Manaus, Belém, Recife e Salvador

1966

- *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (Edward Albee) Teatro Maison de France-RJ
- *O Sistema Fabrizzi* (Albert Husson) Teatro Aliança Francesa
- *Um Amor Suspicaz* (Bill Manhoff) Teatro Copacabana-RJ

1967

- *O Olho Azul da Falecida* (Joe Orton) Teatro Ginástico-RJ
- *Os corruptos* (Lilian Hellman) Teatro Ginástico-RJ

• *O Assassinato de Irmã Geórgia* (Frank Markus) Teatro Gláucio Gil-RJ

• *Lisístrata* (Aristófanes) Teatro Galpão-SP

1968

• *Black Comedy* (Peter Schaffer) Teatro Maison de France-RJ

1969

• *As Moças* (Isabel Câmara) Teatro Cacilda Becker-SP

1970

• *Os Rapazes da Banda* (Mart Crowley) Teatro Cacilda Becker-SP e Teatro Maison de France-RJ

278

1975

• *Allegro ma non troppo* (Maurice Vaneau) Teatro de Dança (Galpão)-SP

1979

• *A Calça – Cada Qual no Seu Lugar* (Carl Sternheim) Teatro Princesa Isabel-RJ e Teatro Faap-SP

1981

• *Para Governador* (Maurice Vaneau) Teatro Maria Della Costa-SP

1982

• *As Malandragens de Escapino* (Molière) Teatro Sérgio Cardoso-SP

1983

- *Toalhas Quentes* (Marc Camoletti) Teatro Zaccaro-SP
- *Oh la la! Belle époque* (Georges Feydeau, adap. Maurice Vaneau e Millôr Fernandes) Teatro da Aliança Francesa-SP

1985

- *A Tigresa e Outras Histórias* (Dario Fo) Teatro Cultura Artística, Teatro Sérgio Cardoso e Centro Cultural São Paulo
- *Um Bonde Chamado Desejo* (Tennessee Williams) Teatro Tereza Rachel-RJ

1986

- *Grita Paixão* (Walcir Carrasco) Teatro Cultura Artística-SP

1987

- *Black Out* (Frederick Knott) Teatro Hilton-SP

1988

- ? (Millôr Fernandes) Teatro Ziembinski-RJ
- *Deu Ladrão* (Herbert Daniel) Teatro Ziembinski-RJ

1997

- *Beethoven* (Mauro Chaves) Teatro Sérgio Cardoso

Outros trabalhos

1963

- *O reco-reco* (Charles Dyer) cenário - Teatro Cacilda Becker-SP

- *L'Apollon* (Jean Giraudoux) e *La Grammaire* (Eugène Labiche) intérprete - Teatro Aliança Francesa-SP Grupo Le Strapontin

1966

- *Um Pouco de Loucura Não Faz Mal a Ninguém* (Michel André) produção - Teatro Maison de France

280

1975

- Benito Gutmacher - produção - Teatro Galpão

1982

- *Riou&Pouchain* - produção - Teatro Cultura Artística

1983

- *Romanceiro da Inconfidência* (Cecília Meireles) produção - Teatro Aliança Francesa-SP

- *Belas Figuras* (Ziraldo) produção - Teatro Aliança Francesa-SP

- *Patrício Bisso* (show) produção - Teatro Aliança Francesa-SP

Direção e administração de teatros

1956-57

Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

1963-64

Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

1975-76

Theatro Municipal e Departamento de Teatros da Prefeitura de São Paulo

1977

Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia

1992-94

Centro Cultural Teatro Guaíra, Curitiba, Paraná

281

Óperas

1969

• *Marouf, Sapateiro do Cairo* (Henri Rabaud) direção - Opéra Nationale de Belgique, Bruxelas

1970

• *O Barbeiro de Sevilha* (Gioacchino Rossini) direção - Opéra National de Belgique, Bruxelas

1992

• *Colombo* (Carlos Gomes) direção e cenografia - Teatro Guaíra, Curitiba

1993

- *Aída* (Giuseppe Verdi) direção e cenografia - Teatro Guaíra, Curitiba

1994

- *Tosca* (Giacomo Puccini) direção, iluminação, cenografia - Theatro Municipal-SP

1995

- *O Barbeiro de Sevilha* (Gioacchino Rossini): cenografia e figurinos - Theatro Municipal-SP

Dança

282

1969

- *Fedra* (Companhia Renée Gumiel) cenário, iluminação, figurinos - Teatro São Pedro-SP

1973

- *Eh, Johnny, regarde!* (coreografia de Micha Van Hoেকে) intérprete protagonista - Opéra de Lyon
- *Les mariés de la tour Eiffel* (Jean Cocteau) interpretação e mímica - Ballet du XXème Siècle, Bruxelas

1974

- *Caminhada* (coreografia de Célia Gouvêa) direção - Teatro de Dança de São Paulo (Galpão)

1978

- *Dances and Paper Pieces* (coreografia de Célia Gouvêa e Henrietta Bagley) iluminação - Cubiculo's Theater, Nova York, EUA
- *Isadora, Ventos e Vagas* (coreografia de Célia Gouvêa) direção - Teatro Cultura Artística-SP

1979

- *Trem Fantasma e Outras Danças* (coreografia de Célia Gouvêa) direção e programação visual - Theatro Municipal-SP

1980

- *Lenda e Contrastes para Três* (coreografias de Célia Gouvêa) cenários, figurinos e iluminação - Teatro de Dança de São Paulo, Galpão e Theatro Municipal

283

1981

- *Quatro Corpos, Dois Estranhos e Urugungo* (coreografias de Célia Gouvêa) direção - Teatro de Dança de São Paulo, Galpão

1982

- *De Pernas para o Ar* (coreografia de Célia Gouvêa) direção - Teatro de Dança de São Paulo, Galpão
- *Assim Seja?* (coreografia de Célia Gouvêa) direção, iluminação, programação visual - Teatro

de Dança de São Paulo, Galpão, e Mostra de Dança Contemporânea Brasileira (Lisboa, Portugal 1988)

- *A História do Soldado* (sobre música de Stravinski) criação, direção e intérprete - Festival de Inverno de Campos do Jordão

1988

- *Festarola* (coreografia de Célia Gouvêa): direção, cenário e iluminação

1989

- *Pé de Valsa* (coreografia de Célia Gouvêa) cenário, iluminação, figurinos - Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia

- *Sapatas Fenólicas* (coreografia de Célia Gouvêa) direção - Centro Cultural São Paulo

1991

- *Trasgo* (coreografia de Célia Gouvêa) direção e produção

- *A Bela Moleira* (música de Franz Schubert; coreografia de Célia Gouvêa) cenários, figurinos, iluminação - Teatro Guaíra, Curitiba

1994

- *Pedra no Caminho, Romance de D. Mariana, Periódico, Andares, A Morte e a Donzela* (coreo-

grafias de Célia Gouvêa) cenário e iluminação
- Centro Cultural São Paulo e Sesc-Anchieta-SP

1995

- *Abrigo* (coreografia de Célia Gouvêa) cenários e iluminação - Sescs Pompéia e Ipiranga-SP

1997 e 1998

- *Ladeira da Misericórdia* (coreografia de Célia Gouvêa) supervisão cênica e iluminação - Teatro Sérgio Cardoso e Memorial da América Latina-SP

1999

- *Mãe tzé-tza* (coreografia de Célia Gouvêa) iluminação e supervisão cênica - Cartoucherie de Vincennes, Paris

285

2001

- *Cinecoronariografia* (coreografia de Célia Gouvêa) criador-intérprete - Cartoucherie de Vincennes, Paris

2002

- *Mãe tzé-tzá* (coreografia de Célia Gouvêa) iluminação - Centro Cultural Banco do Brasil-SP

Filmes e documentários

A partir da década de 60 – realizações para a Rádio e Televisão da Bélgica

- *Entrevista com o geógrafo e sociólogo brasileiro Josué de Castro*

- *Entrevistas com Antônio Callado e Carlos Lacerda sobre o golpe militar de 1964*

- *Alagados na Bahia e Nordeste* – Brasil

- *Fahrenheit* – EUA

- *Penitenciária Modelo* – EUA

- *O Homem Mais Rico do Mundo* – EUA

- *Roman-photo* - Bélgica

- *Cenas de Rua* – Índia

286 • *Subúrbios Vermelhos* – Paris

(e muitos outros)

Teatro na Europa

Rideau de Bruxelas

1948-50

- *Les Nuits de la colère* (Armand Salacrou) intérprete

- *Les incendiaires* (Maurice Clavel) intérprete

- *Le bon vin de Monsieur Nuche* (Paul Willems) intérprete

- *Les gueux au paradis* (G.M. Martens) intérprete
- *A dama da madrugada* (Alejandro Casona) intérprete
- *Os amores de dom Perlimplin* (García Lorca) contra-regra
- *Lamentable Julie* (Paul Willems) cenário e figurinos
- *Beaucoup de bruit pour rien/Muito Barulho por Nada* (William Shakespeare) intérprete
- *Amphytrion 38* (Jean Giraudoux) intérprete e contra-regra
- *La farce du cuvier* (anônimo) intérprete
- *Les fourberies de Scapin/As Malandragens de Escapino* (Molière) intérprete
- *Mon père avait raison* - cenário e figurinos
- *Voulez-vous jouer avec moá ?* (Marcel Achard) intérprete e figurinos
- *La double inconstance e Le jeu d'amour et du hasard* (Pierre Marivaux) figurinos
- *Les Plaideurs* (Jean Racine) cenário e figurinos

- *Time of Your Life* (William Saroyan) intérprete
- *L'ombre de la ravine* (John M. Synge) direção e intérprete
- *Voulez-vous jouer avec moá ?* (Marcel Achard) cenário, figurinos e direção
- *Le bal des voleurs* (Jean Anouilh) intérprete
- *La comédie du monde* (Hugo von Hofmansthal) intérprete
- *La ménagerie de verre / À margem da vida* (Tennessee Williams) contra-regra
- *Une demande de mariage / Um pedido de casamento* (A. Tchecov) intérprete

288

1951-74

- *Le médecin malgré lui* (Molière) cenário e direção
- *Cette dame n'est pas pour le bûcher* (Christopher Fry) intérprete
- *La Rose Tatouée / A rosa tatuada* (Tennessee Williams) direção
- *L'avare / O avaro* (Molière) intérprete

- *O Barbeiro de Sevilha* (Beaumarchais) intérprete
 - *La quadrature du cercle / Quatro Num Quarto* (Valentin Kataiev) cenário e direção
 - *Air barbare et tendre* (Paul Willems) co-direção (com Claude Étienne) e intérprete
 - *A Prova de Fogo* (Herman Closson) intérprete
 - *Juliette ou la clé des songes* (Georges Neveux) intérprete
 - *L'inconnue d'Arras* (Armand Salacrou) intérprete
 - *Jean de la lune* (Marcel Achard) cenário
 - *Um pedido de casamento* (Tchecov) intérprete
- L'omelette fantastique* (Duvert e Boyer): cenário e intérprete
- *Street Scene* (Elmer Rice) cenário e direção
 - *Quintette* (Tennessee Williams) cenário e direção
 - *Reviens, petite Sheba / É preciso viver* (William Inge) direção
 - *Zamore* (Georges Neveux) intérprete

- *Vingt-sept wagons de cotons / Vinte e Sete Vagões de algodão* (Tennessee Williams) cenário e direção
- *Picnic* (William Inge) direção
- *Supplement au voyage de cook* (Jean Giraudoux) direção
- *La guerre de Troie n'auras pas lieu* (Jean Giraudoux) intérprete
- *Au bal des chiens* (Remo Forlani) direção

Théâtre National de Belgique

290

1953

- *L'amour des quatre colonels* (Peter Ustinov) direção
- *Malborough s'en va-t-en guerre* (Marcel Achard) direção
- *Lotus et Bulldozer / A casa de chá do luar de agosto* (John Patrick): co-direção com Jacques Huisman

1954

- *Barrabás* (Michel de Ghelderode) direção, posteriormente levada à Bienal de Veneza e ao Brasil, Uruguai e Argentina

1959/60

- *Jugement provisoire* (Joseph van Hoeck) direção

1971/1972

- *La flemme / A fiaca* (Ricardo Talesnik) direção
- *La megère apprivoisée / A megera domada* (William Shakespeare)

1972/73

- *Le testament du chien / O auto da compadecida* (Ariano Suassuna) direção

1973/74

- *Misère et noblesse / Miséria e nobreza* (Edoardo Scarpetta) direção

291

3. Théâtre Fontaine, Paris

1958-59

- *Visite à une petite planète* (Gore Vidal) direção
- *Rididine* (Alexandre Breffort) direção

4. Théâtre Royal du Parc

1972

- *A Megera Domada* (William Shakespeare) direção

Prêmios

Teatro

1948

1º Prêmio com distinção como intérprete do teatro clássico e moderno da École d'Art Théâtral du *Rideau* de Bruxelas, Bélgica

1955

Ronda de Ouro: Melhor Drama, Melhor Espetáculo, Melhor Diretor, Melhor Diretor de Drama na categoria de espetáculos estrangeiros, por *Barrabás*

292

1956

APCT: Melhor Diretor e Melhor Espetáculo por *A casa de chá do luar de agosto*

1957

Saci: Melhor artista do ano pela direção de *A casa de chá do luar de agosto*

1965

Sacis: Melhor Diretor e Melhor Espetáculo, por *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*

1966

Molière: Melhor Diretor, por *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*

1974

Eve (União da Imprensa Teatral da Bélgica):
Melhor Diretor pelo conjunto das realizações
teatrais nos três anos anteriores

1982

Inacen: Melhor Espetáculo, por *As Malandragens
de Escapino*

1984

Governador do Estado: Melhor Figurinista – *Oh
la la belle époque*

Dança

1975

APCA: Melhor coreografia em espetáculo teatral,
por *Caminhada*

1976

Melhor coreografia em espetáculo teatral, por
Allegro ma non troppo

1980

APCA: Melhor direção de espetáculo, por *Trem
Fantasma*

1989

APCA: Melhor programação visual por *Sapatas
Fenólicas*

Televisão

1964

Prêmio Montecarlo, Mônaco, por documentários e telerreportagens

Artes plásticas

1946

1º Prêmio com distinção em pintura ornamental:
Académie des Beaux Arts de Belgique

Bolsas

1952/53

294 Fullbright e Smith-Mundt Award para cursar arte
dramática na Universidade de Yale, EUA

1992

Vitae de Artes Cênicas

2001

John Simon Guggenheim Memorial Foundation

Sumário

Apresentação - Hubert Alquéres	5
Um protagonista do moderno teatro brasileiro - Sábato Magaldi	11
Introdução - Leila V. B. Gouvêa	15
Como Tudo Começou	23
Primeiro tempo no palco	61
Brasil, o novo cenário	87
E também dança, administração, óperas.	177
Televisão. E as despedidas do palco.	253
Cronologia	275

Créditos das fotografias

Fotos e desenhos: acervo de Maurice Vaneau

Maureen Bisiliatt 148, 150, 152, 155

Marcelo Pestana 266, 267

Coleção Aplauso

Perfil

Anselmo Duarte - O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Aracy Balabanian - Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Bete Mendes - O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Carla Camurati - Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Carlos Coimbra - Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach -

O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

Cleyde Yaconis - Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso - Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Djalma Limongi Batista - Livre Pensador

Marcel Nadale

Etty Fraser - Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Gianfrancesco Guarnieri - Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Helvécio Ratton - O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

Ilka Soares - A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache - Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

*João Batista de Andrade -
Alguma Solidão e Muitas Histórias*

Maria do Rosário Caetano

John Herbert - Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

José Dumont - Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Niza de Castro Tank - Niza Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti - Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo Goulart e Nicette Bruno - Tudo Em Família

Elaine Guerrini

Paulo José - Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Reginaldo Faria - O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

298

Renata Fronzi - Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Consorte - Contestador por Índole

Eliana Pace

Rodolfo Nanni - Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Rolando Boldrin - Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho - Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco - Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Ruth de Souza - Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst - Um Ator de Cinema

Maximo Barro

Sérgio Viotti - O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Sonia Oiticica - Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Ugo Giorgetti - O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Walderez de Barros - Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Especial

Dina Sfat - Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

***Gloria in Excelsior - Ascensão, Apogeu e Queda do
Maior Sucesso da Televisão Brasileira***

Álvaro Moya

Maria Della Costa - Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca - Uma Celebração

Tania Carvalho

Sérgio Cardoso - Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

299

Cinema Brasil

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores

Carlos Reichenbach e Daniel Chaia

Cabra-Cega

Roteiro de DiMoretti, comentado por Toni Venturi
e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Vittorio Capellaro comentado por Maximo Barro

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Luís Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet

Como Fazer um Filme de Amor

José Roberto Torero

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Dois Córregos

Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade por Ariane Abdallah e Newton Cannito

Narradores de Javé

Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

300

Teatro Brasil

Alcides Nogueira - Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta e o Circo Teatro

Danielle Pimenta

Luís Alberto de Abreu - Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

***Trilogia Alcides Nogueira - ÓperaJoyce -
Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso -
Pólvora e Poesia***

Alcides Nogueira

Ciência e Tecnologia

Cinema Digital

Luiz Gonzaga Assis de Luca

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Gouvêa, Leila V.B.

Maurice Vaneau : artista múltiplo / por Leila V.B. Gouvêa. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

304p. : il. – (Coleção aplauso. Série teatro Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 85-7060-233-2 (Obra completa) (Imprensa Oficial)

ISBN 85-7060-461-0 (Imprensa Oficial)

1. Teatro – Produtores e diretores 2. Teatro – Brasil – História e crítica 3. Vaneau, Maurice - Biografia I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD – 792.023 3

Índices para catálogo sistemático:

1. Diretores e produtores de teatro : Brasil 792.023 098 1
2. Teatro : Brasil : historia e crítica 792. 015 098 1

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 1.825, de 20/12/1907).

Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1921 - Mooca
03103-902 - São Paulo - SP - Brasil

Tel.: 11 6099-9800

Fax: 11 6099-9674

www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual

e-mail: livros@imprensaoficial.com.br

SAC 0800-0123401

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual

ctp, impressão e acabamento

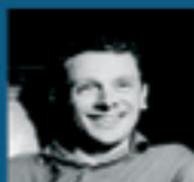
imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 6099-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

Artista Múltiplo: é assim que se qualifica este grande belgo-brasileiro, que se tornou uma das maiores figuras de nossas artes. Belga de Antuérpia, Maurice Vaneau veio para o Brasil em 1955, aos 29 anos, depois de estudar em Yale e Nova York. Foi convidado a trabalhar no Brasil, no TBC, por Franco Zampari, onde começou com dois enormes sucessos: *Casa de Chá do Luar de Agosto*, com Ítalo Rossi e *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams, com Cacilda Becker.

Hoje brasileiro naturalizado, realizou aqui a maior parte de seus trabalhos. Ocasionalmente ator (em novelas como *Brasileiros e Brasileiras* ou a minissérie *Máfia no Brasil*), diretor de documentários e teatro, iluminador e cenógrafo de óperas, e também espetáculos de dança, foi no teatro, porém, que ele teve sua consagração maior.

São inúmeros os espetáculos memoráveis que encenou, seja como produtor ou diretor, como *Um Bonde Chamado Desejo*, com Maria Fernanda, *Oh La La Belle Époque*, de Feydeau, *Toalhas Quentes*, de Marc Camoletti, *As Malandragens de Escapino*, de Molière, *A Tigresa e Outras Histórias*, de Dario Fo (que também foi estrelado por ele, numa espécie de *one-man-show*). Vaneau é casado com a bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa, com quem trabalhou várias vezes, e sua cunhada, Leila Gouvêa, é a autora dessa biografia, que faz parte da **Coleção Aplauso**, da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**.



15299 85-7060-461-0



9788537640463