

ALESSANDRA VANNUCCI

O baú dos artistas viajantes: memória autobiográfica e migração artística⁶⁴

Na trajetória de uma vida, o processo de narração autobiográfica se realiza como ajuste perpétuo entre projeto e fragmentos de subjetividade. A reelaboração da memória é função essencial na constituição da identidade social do indivíduo pois, amarrando trajetória pessoal e patrimônio convivido, fornece sentido a um passado histórico comum a narrador e ouvintes — passado que também é produtor das circunstâncias do presente. Mesmo quando solitário, este teatro da memória é um resgate estratégico de fatos pessoais organizados de forma épica para que deles possa emergir a peculiar missão (um projeto de vida) do indivíduo no seio de sua comunidade. No caso dos artistas, a dimensão essencialmente privada deste teatro da memória choca-se com uma versão pública, por vezes tão preponderante que escapa ao controle do próprio narrador. A história de vida de um artista mais do que qualquer outro — especialmente se for ator, por força do “dever ser vendável” imposto pelo ofício — é formulada com anseio de reconhecimento: surge desde o início como História para a posteridade. Qualquer nova versão é confeccionada com o cuidado de corroborar a versão-glamour consagrada pela mídia. Como sugere Tânia Brandão: “vida de artista, a história de vida se transmuda em versão de vida.” (BRANDÃO, 2009)

No entanto, a “versão para a fama” nem sempre dá conta, em seu anseio de objetividade, da idiosincrasia típica dos indivíduos. As verdadeiras razões, nem sempre confessáveis, ficam guardadas num

⁶⁴ O ensaio é resultado de pesquisa de Doutorado financiada pelo CNPq e foi apresentado no congresso “Escrever a vida. Novas abordagens de uma teoria da autobiografia” (USP, São Paulo, set/2005).

bizarro arquivo de dissonâncias sintomáticas ou seja, de “fatos pessoais” capazes de corrigir e até desmentir a versão pública dos mesmos episódios. Um pesquisador curioso deve, assim, suspeitar de todos os fatos narrados, inclusive os mais notórios, buscando o verdadeiro significado de sua representação em História — já que, ensina Georges Duby, qualquer representação é ideológica, isto é, qualquer “versão” de um fato, ao passo que o fixa e estabiliza, deforma-o. O contexto que aqui trataremos é o da primeira geração italiana de diretores teatrais formados profissionalmente no começo da década de 40. Entre eles, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Alberto D’Aversa e Gianni Ratto, sucessivamente emigrados para o Brasil. Sua formação em instituições financiadas pelo regime (fora Jacobbi e Ratto, autodidatas, todos os outros estudaram na Accademia de Arte Drammatica de Roma) provocou um contra-percurso crítico de resistência aos valores totalitários que alimentavam o vocabulário fascista, especialmente no que diz respeito ao ofício da *regia* (direção). Revelado por pequenas crises, brigas estéticas, fracassos e triunfos, e outros “fatos pessoais” que podem parecer insignificantes ao observador distraído, este contra-percurso foi narrado como autorrepresentação, inicialmente clandestina e divergente da versão oficial, em um diário coletivo (*L’educazione teatrale*, redigido por Vittorio Gassmann e Luciano Salce na década de 40, publicado só em 2004) que revela a ousada contracena destes jovens no cenário conformista da Itália em guerra. Foi uma resistência intelectual que acabou determinando uma radical inversão de tendência no pós-guerra e implementou o projeto do teatro moderno na Itália, com base na direção sim, mas “crítica e democrática”. Sob esta nova luz, os “fatos pessoais” ganharam sentido político. Sua narração fixou-se em mitologia épica: uma fenomenologia heróica, de formação, que orientou como uma bússola os diversos percursos profissionais destes artistas na passagem à fase adulta, indicando objetivos e recursos para alcançá-los. Virou a missão da geração,

motivando fortemente aqueles que emigraram para o outro lado do oceano. Foi assim que o Brasil, fantasiado de “território virgem”, onde a “missão” poderia melhor se concretizar, pareceu-lhes desde o início mais um destino que uma destinação. E o Brasil os acolheu como uma segunda pátria onde projetar sua instância de refundação democrática do teatro, oferecendo-lhes grandes oportunidades para implantar as ideias trazidas da Itália. A “quinta coluna” da geração (assim foram chamados os que viajaram, pelos que lá ficaram) protagonizou na década de 50 a extraordinária aventura da renovação do teatro brasileiro: uma reforma radical da cena com base no ideário moderno europeu, especialmente nas teorias de Jacques Copeau e de Silvio D’Amico, mesmo que sua aplicação contrariasse hábitos e gostos fixados pela tradição teatral local. Uma tradição, deve-se dizer, de fato já bastante desqualificada no ambiente intelectual brasileiro da época. Com fonte na opinião de críticos referenciais, quais Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, nos depoimentos dos protagonistas e, ainda, de testemunhas, quais colegas, espectadores e alunos, fixou-se uma representação hegemônica da que passou a ser chamada de Renovação — ou seja, uma seleção de fatos tratados como eventos de relevo e apreciados, ao passo que outros eram minimizados ou desqualificados. Esta representação em caixa alta, altamente positiva, da contribuição dos diretores italianos ao teatro moderno brasileiro, influenciou, seja na recepção contemporânea aos fatos ou seja em sua estabilização histórica, pois, ao serem publicadas, tais fontes secundárias tornaram-se fontes primárias para futuras pesquisas. Uma das muitas versões tornou-se versão pública e só encontrou antagonistas na geração sucessiva que, mesmo informada pela reforma cênica, surgiu questionando a postura colonizadora da “missão” italiana e seu relativo desinteresse na realidade nacional.

Entretanto, no que diz respeito aos protagonistas, mais do que esta consagrada “versão para a fama”, foi a antiga mitologia de formação que forneceu significado à trajetória existencial, certa hora

até motivando a sensação do esgotamento da “missão”, que induziu alguns deles, mesmo no ápice do sucesso, a regressar para a Itália. A partida, inexplicável ao grande público e mesmo a observadores atentos, mas não íntimos, revelaria a necessidade de reformular novamente seu projeto de vida diante da acumulação sintomática de “fatos pessoais”. Afinal, a “missão”, além de uma viagem de ideias, tinha significado uma emigração física, com todas as implicações de adaptação necessárias a ambientes, hábitos e conteúdos reais em um mercado do espetáculo que, como acontecia então precocemente no Brasil, vinha se transformando em indústria. Assim, o teatro da memória — revelado por uma caterva de narrações em cartas, contos, roteiros e romances — traz leituras tão divergentes da “cena oficial” que chegam a pôr em crise a representação consagrada da “renovação”, justificando, agora sim, as aspas. Voltando a encenar os fatos como os vivenciaram intimamente, com variantes omitidas na versão pública, eles visam recolocá-los na perspectiva e até no vocabulário esotérico de sua geração, como provas de fidelidade na consciência de ter tido uma missão comum ou como álibis por tê-la traído. Redigidos por diversos protagonistas, em lugares distantes e tempos posteriores aos fatos, os textos expressam o desejo de prosseguir idealmente aquele primeiro diário da turma da Accademia (*L'educazione teatrale*), recompondo os fragmentos de memória em continuidade biográfica e recontextualizando a excepcional aventura brasileira em uma comunidade de ideias em que os fundamentos da reforma cênica italiana influem bem mais do que se esperaria. A viagem de um continente para outro reflete outra viagem, dentro da ideia de teatro de sua geração. Conservados cuidadosamente em baús e estantes, de forma bem mais obsessiva do que faziam os colegas que não viajaram, e tornando-se cada vez mais íntimos ao passo que os membros do antigo grupo iam se perdendo ou falecendo, tais arquivos teriam significado, após o retorno dos viajantes, a derradeira testemunha de sua vivência brasileira, cada vez mais distante no

tempo e no espaço. Pois, mesmo com toda a saudade, Salce, Bollini e Jacobbi (este último, afastado do Brasil em 1960 e de Lisboa em 1966, com suspeita de comunismo) não voltaram mais. Celi visitou o Rio de Janeiro cinco vezes, entre 1964 e 1980, por motivos ocasionais, quais dirigir óperas e filmar dois dos oitenta e oito filmes que ocuparam sua carreira de ator no cinema internacional. Gianni Ratto viveu em São Paulo até 2003, “com o amor de um italiano e o estilo de um brasileiro”, como declarava.

Devido ao fato de serem involuntárias e avulsas, estas fontes independem da representação consagrada e um tanto domesticada dos fatos que retratam. Sendo pautadas pelo cânone autobiográfico e destinadas à leitura íntima, elas revelam dissonâncias e indícios de outras pistas, por vezes desestabilizadoras. O epistolário Salce-Celi-Bollini-Gassmann-Squarzina revela sua competição juvenil, pontuada de apelos, duelos e desafios para a manutenção da “missão” de um e do outro lado do oceano, nos bastidores de opções artísticas sucessivas. Celi estreia sua carreira de diretor em São Paulo, montando pela terceira vez *Nick Bar* de Saroyan, título que já o havia consagrado como o mais talentoso de sua turma, em Roma e Milão, nos anos da guerra, contudo agora em chave poética, livre do pesadelo das bombas. Salce jubila pela coincidência de encontrar no palco do Teatro Brasileiro de Comédia a mesma peça que acabara de dirigir em Paris (*Fils d'Eduard*) e inaugura, nas segundas-feiras do TBC, um sonho engavetado pela turma da Accademia, o Teatro de Casa. O mesmo Salce redige, nos anos de sua frenética aventura paulista (1951-54), ampla narrativa na terceira pessoa, em italiano, com personagens reais ocultados sob pseudônimos e um enredo de ambições, suspeitas e intrigas pelo poder, muito dinheiro e pouca arte. Da alusão transparente aos fatos inspiradores emerge um panorama humano cujo franco julgamento não poderia ser comunicado publicamente por Salce, pessoa inclusive dotada de gentileza. O perfil de Celi expõe um sofrimento sintomático e certamente real: sob o nome de Alano,

é descrito como um “italiano, diretor de cinema, ama Lydia (Cacilda Becker), mas a deixa. Dirige o primeiro filme da Vera Cruz e é saudado como gênio, depois demolido. Anseio de entrar na sociedade. Complexo por assistir ao sucesso de (Gianni) Ratto. Muda-se de São Paulo, tenta o Rio. Lá, para consagrar-se, obrigado a aliar-se à imprensa, fazer concessões, escola de teatro. Perde tempo. Sente-se outro com no boxe. Tentado pela política e pelo panorama. Come de pé. Tira fotos artísticas”. E seu próprio perfil, sob o nome de Paolo, mais patético: “No fim, na *boite*, na festa de despedida, é injuriado com dureza na frente de todo mundo, assim: italiano ladrão estrangeiro filho da puta. Paolo entende e não reage”.

De Celi, há três documentos ficcionais escritos ao longo dos vinte anos que ele viveu às voltas com o Brasil, de teor cada vez mais alegórico e autobiográfico. Do primeiro roteiro para cinema, escrito em pleno clima neorrealista, para ser filmado na ilha de Capri e realizado na Ilhabela em 1951 (*Caiçara*), passa a redigir em 1958, em português, o plano para um romance autobiográfico com nomes de fantasia, até devolver toda sua vivência de viagem no episódio *Il ritorno* (A volta), do qual é também ator protagonista, para o filme *Álibi* codirigido em 1969 na Itália com Gassmann e Luciano Lucignani. No roteiro de *Caiçara*, um dos personagens espelha o percurso do diretor, enquanto a narração é metáfora de sua missão de viajante. Numa ilha mal-assombrada, uma órfã pobre mas bela, infelizmente casada com um pescador ciumento, salva-se graças ao amor de um marinheiro de passagem que se integra como líder dos *caiçaras* e agente de uma transformação social. A ilha parece ser alegoria do Brasil selvagem, em vias de transformar-se num Brasil moderno, graças à inteligência eficiente e cosmopolita de um estrangeiro. Mesmo fantasiado de melodrama, o roteiro apresenta a missão histórica que o próprio diretor sente como própria: colonizar a América, como diz Celi “o que aqui se traduz: plantando, dá”. (CELI, 1981 apud RABETTI, 1989, p. 364) Avançando o autor em sua

aventura existencial, o teor autobiográfico fica mais explícito. No roteiro de *Álibi*, escrito com Gassmann e Lucignani em 1969, na primeira pessoa e com os protagonistas interpretados pelos próprios autores, há um acerto de contas entre velhos amigos (especialmente entre Celi e Gassmann) chegando aos cinquenta anos de idade. Trata-se de um testamento coletivo da geração dos diretores, encestando a “missão” — sua herança, derrotas, intenções frustradas e álibis — em diálogos, brigas, memórias juvenis e duelos esportivos. Agora Celi canta aos amigos a saudade épica de sua ilha selvagem, sobrevoando o eterno panorama do Rio invadido pela batucada dos morros: “Olhem: o Brasil é!”

Cruzando referências pessoais às suas duas pátrias, Celi visa agora atingir os espectadores dos dois países — mas ninguém viu o filme no Brasil na época, já que chegou no Rio somente em 2002⁶⁵ e poucos lhe deram atenção na Itália em 1969, o ano de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, em Veneza, e da febre italiana por Glauber Rocha, com *Antonio das Mortes*. Foi também o ano da Bossa Nova e da Seleção de Pelé e aquela visão um tanto bucólica e paternalista dos trópicos a serem colonizados — apesar do bom humor de Celi, que se retrata em veste de caçador na mata virgem, com capacete e fuzil — parecia inferior ao vigor do gigante. Está bem na frente da pantera quando recebe um telegrama de Gassmann, convidando-o a voltar para a Itália. Recusa, tingindo o lápis no sangue da fera. Outro telegrama do amigo o alcança na escadaria de uma igreja, enquanto interpreta o pai dos *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, angustiado pelo drama de sua família mambembe. De fato, na última fase de sua brilhante carreira de diretor no Brasil, Celi havia sido forçado a assumir um hábito tradicional que o aborrecia: o de mambembar no interior, com sua

⁶⁵ O filme chegou no Rio somente em 2000, por ocasião da homenagem a Adolfo Celi, no Festival Rio-BR de Cinema. Em seguida, foi exibido na mostra “Adolfo Celi e Gianni Amico”, Rio de Janeiro, 2007.

companhia, Tônia Carrero e Paulo Autran, diante da impossibilidade de manter-se no circuito Rio-São Paulo. Eis a cena descrita pelo próprio Celi no roteiro de *Alibi*:

Alguém me entrega uma carta de Vittorio: ‘Na Itália explosão total. Todo mundo tem mansões, carros de luxo, mulheres. Imbecil, o que você está fazendo aí? Volte antes que seja tarde demais.’ Me surpreendo com a carta na mão enquanto estou recitando. Observo o público: gente simples, que veio na praça para ver Pirandello, do mesmo jeito que se assiste a banda da cidade passar tocando. Crianças, velhos, jovens, velhas, mulheres e mendigos me olham com atenção e espanto. Um grande orgulho me invade, assim como uma grande pressensão. Sinto que estou cumprindo uma “missão”, que essas pessoas precisam de mim. Amasso a carta de Vittorio e a jogo fora. Esse é o meu destino: ficar nesse país. É como se eu fosse brasileiro. Falo a língua deles, me visto como eles. Sou como eles, ingenuamente otimista e eufórico. (CELI, 1981 apud GAMBETTI, 1969, p. 47)

O diálogo delicado com o condutor do bonde, interpretado por Grande Otelo, marca o começo da aventura neste tom “ingênuo, otimista e eufórico” que, para Celi, é presságio de um destino favorável.

- Bom dia! - Bom dia, respondo. - Quer subir? - Obrigado, respondo, prefiro ir a pé. - Mas é grátis!

- O senhor é muito gentil, respondo surpreso, estou mesmo com vontade de caminhar. Trabalhei a noite toda e quero esticar um pouco as pernas! Ele me acompanha, como um bom amigo.

- Onde é que o senhor trabalha? - Eu sou um diretor de teatro, grito eufórico. Vim para fazer teatro aqui. - Ah! Teatro! O senhor é de onde? Itália. Imaginei. Minha mãe também era italiana. Dá para notar? - Dá, sim. - Ela também era uma artista. Cantava ópera no Theatro Municipal. Uma vez cantou até no Coro da *Traviata*. - Que bom. Meus parabéns. - O teatro aqui é uma coisa muito importante. Todos nós adoramos o teatro. O senhor aqui vai ter muita sorte. O Brasil é o país do futuro.

- Muito obrigado, eu disse. Vou lembrar das suas palavras. Tínhamos chegado ao terminal numa pracinha. - Eu tenho que voltar. Seguindo em frente, o senhor encontra o centro da cidade. Não desanime. Tudo dará certo. Se não der certo hoje, vai dar amanhã. Deus é brasileiro! (CELI, 1981 apud GAMBETTI, 1969, p. 47)

Nestas narrativas emerge uma crise existencial diante da evolução do momento histórico. A perspectiva global, induzida pela própria condição de estrangeiros, revela a reversibilidade de todo processo de aculturação, principalmente em nossa época, quando a lógica da dependência se encaixa em um ciclo mais amplo em que suas hierarquias deixam de fazer sentido. O ciclo moderno — uma tradição de rupturas caracterizada pela perpétua inversão de valores quais velho/novo e centro/periferia. No caso da renovação, a inversão se dá em uma década. Se, inicialmente, ao fetiche do “velho mundo”, berço hegemônico da cultura, se opõe um Novo Mundo cheio de promessas, sonhado pelo velho, sucessivamente, quando o mercado do espetáculo torna-se uma indústria de massa, ameaçando a continuidade do artesanato teatral, a América esvazia suas promessas e aparece então claro que “aqui não é bem um lugar onde se possa fazer teatro.”⁶⁶

Há, contudo, exceções. Uma, muito mais recente, é a produção autobiográfica de Gianni Ratto, capturando fragmentos da longa vida deste genial artesão da cena, sempre em trânsito entre fronteiras, lugares, estilos, numa *mochila do mascate* (RATTO, 1996) flexível e infinda. O tempo permitiu elaborar o sentido de partidas, rupturas, crises até traumáticas, como a que provocou um ano de afastamento do teatro; a separação da turma dos colegas italianos — seja voluntária e seja em razão de sua definitiva permanência no Brasil — permitiu o caráter autárquico deste teatro da memória onde até os agentes biográficos são reinventados ao gosto do autor.

⁶⁶ Celi, carta do Rio para Salce, 1957.

Outra exceção diz respeito à imponente produção de Ruggero Jacobbi, como crítico, ensaísta, poeta, romancista e tradutor, durante sua jornada brasileira e já na Itália. Na selva de documentos que Jacobbi levou de volta, se destaca uma escandalosa militância como jornalista (para a *Folha da Noite*, *Estado de São Paulo*, *Última Hora* e *Correio do Povo* de Porto Alegre) na década da renovação.⁶⁷ Sua maior heresia — que lhe custou um certo isolamento no clima consensual da época e sua omissão na historiografia — é justamente tachá-la de “renovação” (entre aspas). Segundo Jacobbi, a “missão” cênica ítalo-paulista estaria esquecendo sua essencial tarefa democrática, ou seja, formação de plateia e inclusão social. Consequências disso, bagatelas como a exclusão do teatro épico, a inexistência de qualquer política cultural e o desinteresse dos artistas de teatro quanto à contemporânea formação de público massivo que acabou em poucos anos diante da televisão. Mas o que deixa realmente boquiaberto é sua gigantesca produção noturna: noite como tempo da alma habitada por uma “antológica insônia”, noite como babel das cidades em que este migrante radical viveu a viagem como única pátria da identidade: “Parto da qui, rimango qui / sono io stesso il Qui”. (JACOBBI, 1980)⁶⁸ Mesmo sendo ficcional, o romance inédito sobre as noites brasileiras (*Le notti di Copacabana*) traz uma apostila onde define os lugares da escrita, determinando as duas línguas de sua redação, entre 1957 e 1967, quando o autor passava de Porto Alegre para São Paulo, para Milão, Lisboa e Roma: “o livro, que conta a história de uma década, tem ele mesmo uma história de dez anos de escrita”. Organizado em grade que alude ao estruturalismo, cada capítulo, com narrador heterônimo e modo/tempo verbal específico (condicional, imperfeito, futuro etc.) encena uma

⁶⁷ Em parte recolhida pelo próprio autor, nos volumes *A expressão dramática* (1956), Goethe, Schiller, Gonçalves Dias (1958) e *O espectador apaixonado* (1961), a produção crítica de Jacobbi foi recentemente por mim republicada (VANNUCCI, 2004).

⁶⁸ “Parto daqui, fico aqui, eu mesmo sou o Aqui”.

noite do ano no Rio. Um sintomático “*io*” (eu, entre aspas) encarrega-se de criar nexos e desencadear crises entre as diversas representações noturnas do Brasil.⁶⁹ Ainda mais noturno, o infindo arquivo poético⁷⁰ apresenta-se como diário íntimo, redigido em português, italiano e francês, entre 1950 e 60, e titulado pelo autor *Quaderno dell'insonnia*. A natureza, naturalmente autobiográfica (mesmo que através de diversos “eus”) e livremente associativa da poesia, alia-se ao segredo da escrita noturna e revela a complexidade deste homem de palco e de poesia, de público e de solidão. Dois textos declaradamente autobiográficos selam, finalmente, seu projeto de vida como uma “longa viagem para dentro do teatro”: um com este título, em italiano e português, logo no ano de sua chegada no Rio de Janeiro (1948); outro com o título *Immagine del Brasile*, redigido em italiano, no ano em que regressou (1960), como texto para o programa da peça *Gimba*, da Cia. Maria Della Costa e sucessivamente incluído no volume *Teatro in Brasile*. (JACOBBI, 1961) A coincidência das datas revela tão somente a urgência da testemunha: narrar sua jornada lançando mão da total diversidade de sua experiência no outro lugar. O testemunho de 1948 narra sua formação intelectual na Itália destroçada pela guerra e se pergunta o que deve fazer, como literato humanista e homem de teatro; o testemunho de

⁶⁹ O Arquivo Jacobbi, no Gabinetto Viessieux (Firenze), é uma oficina de literato: contos, projetos, ideias generativas e variantes de roteiros confluídos neste e em outro romance de argumento brasileiro, não finalizado, com título *Le notti di São Paulo*. Pista autobiográfica deste último: um elenco de 80 personagens indicados pelos nomes reais, muitos dos quais reconhecíveis, como Trigueirinho, Nydia [Lycia], Saudade [Cortêsão], Cló [Prado], Miroel [Silveira], Dinah [Lisboa], Guastini, Cavalcanti, Calvo, Kleber [Macedo], Nicette e Leonor [Bruno], Paulo G. [Goulart], Vera N. [Nunez], [Benedito] Corsi, [Eduardo] Guarnieri. Último, aparece aqui também o sintomático “*io*”.

⁷⁰ As coletâneas publicadas pelo autor são: *Poemi senza data* (Porto Alegre, 1955, em italiano), *Angra* (Gela: 1973); *Novecento letto&terario* (Roma, 1975), *Despedidas* (Pisa, 1976, em port. e it.), *Le immagini del mondo* (Veneza, 1978), *E dove e quando e come* (Veneza, 1980), *Privato minimo* (Roma, 1980). Muitos poemas escritos nos anos brasileiros foram publicados em revistas italianas. Sob o título *Exilado em Copacabana* (Rio de Janeiro, 1946-49) há 22 poemas em port., na revista *Habitat*, São Paulo, n. 12, abril 1954. Ainda, há cinco livros inéditos de poesia no Fundo Jacobbi do Gabinetto Viessieux: *La pietà misteriosa* (1936-66), *Sole della nascita* (1945-64), *La grazia e lo sgomento* [19-?], *Aroldo in Lusitania* (1962-69, em it. e port.), *Autos* (s/d, em it. franc. e port.). Uma bibliografia brasileira completa de Jacobbi saiu, sob os meus cuidados, In: *DOLFI*, 2003, p. 343-376.

1960 descortina o panorama pós-moderno, convertendo o pânico do ocaso do Ocidente em anúncio de novas configurações que poderão ter como matrizes as contraculturas periféricas e sua estética híbrida. Em ambos, o eu autobiográfico do viajante — sujeito fragmentado e em trânsito — vira palanque: Jacobbi mostra perceber que sua experiência de migrante, bem-aventurado num processo de hibridação entre velho e novo continente, deve vir a ser mais regra do que exceção em um futuro não distante.

Há uma sintomatologia comum no nascente destas escritas. Mesmo consagrados publicamente, os artistas viajantes carregam sua singularidade irreduzível, de estrangeiros e desenraizados, como uma fronteira interna visível. Nem a familiaridade adquirida por uma longa permanência elimina esta fratura antropológica (quase uma patologia) entre duas partes (dois corações, duas memórias, duas linguagens, duas pátrias) que eles buscam somar numa única linha biográfica e comunicar para quem nunca passou da fronteira. A encenação obsessiva da memória, assim como a acumulação de provas de sua vida no outro lugar, são muito mais que simples externalizações nostálgicas: são táticas para o migrante dominar seu desajuste. No caso dos nossos diretores, a militância em que talvez se expressariam suas inquietações, se eles tivessem ficado presos ao seu território, uma vez passada a fronteira, alimenta um super-investimento em si mesmos e por vezes uma excessiva retórica. Por um lado, a exaltação do fato de ser estranho e diferente, por outro, um nacionalismo específico do imigrante “italo-brasileiro”, grato por ser acolhido no sonho da América. Entretanto, a urgência compulsiva das narrativas autobiográficas, destinadas aos amigos da época da formação, configura quase uma necessidade de confissão íntima, nos mínimos detalhes, de sua crise. Finalmente, a conquista da estabilidade profissional de cada um provoca o tempo inevitável das incompreensões e da desagregação que faz com que, mesmo com o grupo reconstituído no mesmo lugar, eles permaneçam descentralizados, entre-lugares e

fronteiriços, incapazes de voltar inteiramente àquele lugar que um dia lhes pertenceu. Então, seja após a partida (na segunda pátria), ou seja, após o seu regresso, a voz autobiográfica dos artistas viajantes produz dissonâncias significativas e instigantes, já que escapam às definições hegemônicas, mostrando o seu avesso. O estatuto ficcional das narrativas que analisamos, muito menos condicionado à coerência e ao consenso do que, por exemplo, um depoimento, permite capturar o sujeito em intervalos de inconsciente sinceridade, vislumbrar sua fragmentada geografia interior e colher o nexo de contradições que compõem sua imagem pública.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, T. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Persepectiva, 2009.
- DOLFI, A. (Org.). *L'eclettico Jacobbi*. Roma: Bulzoni, 2003.
- GAMBETTI, G. (Org.). *Alibi*. Trad. D. Carreras. Roma: Lerici, 1969.
- GASSMANN, V.; SALCE, L. *L'educazione teatrale*. Roma: Gremese, 2004.
- JACOBBI, R. *E dove e quando e come*. Veneza: Rebellato, 1980.
- _____. *Immagini del Brasile*. Bologna: Cappelli, 1961.
- RABETTI, M. de L. Giannella. *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. 1989. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo. Mimeo grafado.
- RATTO, G. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- VANNUCCI, A. (Org.). *Crítica da razão teatral: o teatro brasileiro visto por Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2004.