

# MÁRCIO AURÉLIO E A ENCENAÇÃO D'OS LUSÍADAS: UM NOVO CLÁSSICO NÃO TEATRAL NOS 500 ANOS DE BRASIL

## *MÁRCIO AURÉLIO AND THE STAGING OF THE LUSIADS: A NEW, NON THEATRICAL CLASSIC WORK IN 500 YEARS OF BRAZIL*

Gerson Praxedes Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo investiga aspectos do espetáculo Os Lusíadas, encenado por Márcio Aurélio e adaptado por Valdevez Cardoso Gomes sobre a obra homônima de Luís de Camões. A produção, que estreou em São Paulo no final do ano de 2001, foi de Ruth Escobar. Com proposta diferenciada das encenações anteriores do épico no Brasil – a primeira em 1972 e a segunda em março de 2001 –, a encenação pontuou as cumplicidades coletivas das poéticas teatrais e relegou a segundo plano o aspecto historicista, para ressaltar o embate e a transformação do conceito filosófico do homem histórico retratado pelo poeta português.

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

**Abstract:** The article investigates aspects of the play “Os Lusíadas”, directed by Márcio Aurélio and adapted by Valdevez Cardoso Gomes on the homonymous Luís de Camões’ work. Ruth Escobar produced this play and it was premiered in São Paulo at the end of 2001. With a distinct proposal, compared to the previous staging of this epic in Brazil, the first one in 1972 and the second in March 2001, the staging emphasized the collective collaboration of theatrical poetics and relegated to the background its historical aspect, in order to highlight the contention and the transformation of the philosophical concept of the historical man portrayed by the Portuguese poet.

**Keywords:** theatrical staging; contemporary dramaturgy. Brazilian theater.

<sup>1</sup> Doutor em Teatro. UDESC, Florianópolis, 2013. Mestre em Artes Cênicas- UNICAMP.

Pouco mais de um mês do encerramento da temporada d’Os Lusíadas sob direção de Iacov Hillel<sup>2</sup>, segunda adaptação teatral para os palcos brasileiros do épico de Camões, e quase trinta anos após a primeira adaptação do mesmo poema<sup>3</sup>, a produtora e empresária portuguesa Ruth Escobar procura novamente outra proposta de encenação para o clássico português no Brasil. O nome da obra é também mantido nesta nova versão do espetáculo. O espaço é outra vez modificado, agora por solicitação antecipada da produtora, premissa que influencia a concepção dramaturgica e espetacular.

Em 6 de setembro de 2001, o jornal *O Estado de São Paulo On Line* publicou artigo, sem denominar autoria, sob o título: “Ruth Escobar entra em guerra pelos ‘Lusíadas’”. A matéria mostra as deteriorações das relações entre a produtora, o diretor Iacov Hillel e o dramaturgo José Rubens Siqueira e aponta indícios de nova produção e montagem:

<sup>2</sup> Em março de 2001, graças às datas simbólicas dos 500 anos do Brasil e do início do Terceiro Milênio, o espetáculo *Os Lusíadas* reuniu, em princípio, o encenador Iacov Hillel e o dramaturgo José Rubens Siqueira para a concepção adaptada do poema original de Camões, logo a seguir expandido com as participações do cenógrafo Renato Theobaldo, o iluminador e assistente de direção Caetano Vilela, a composição musical de Magda Pucci e seu Grupo Mawaca e grande elenco, além da equipe técnica.

<sup>3</sup> Em 1972, em comemoração aos 400 anos da primeira edição d’ *Os Lusíadas* e aos 150 anos da Independência do Brasil, o espetáculo *A Viagem* reuniu em São Paulo o encenador Celso Nunes, o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, o cenógrafo e figurinista Hélio Eichbauer, a coreógrafa Marilena Ansaldí, o músico Paulo Herculano e os assistentes de direção Zecarlos de Andrade e Francisco Medeiros. Esse núcleo artístico, logo ampliado com a incorporação de um numeroso elenco de atores, atrizes e músicos, foi responsável pela concretização da montagem, marcada pelo período de forte repressão militar. Para aprofundamentos ver SILVA, Gerson Praxedes. *Celso Nunes e a encenação d’A Viagem: um clássico não teatral no Brasil dos anos de chumbo*. Artigo publicado pela Revista Cena – UFRGS, n. 12, 2012.

A nau de *Os Lusíadas* está à deriva. Pelo menos desde maio, quando o musical, em cartaz na Estação das Artes, perdeu a direção e sofreu intervenção direta da produtora Ruth Escobar. São dois os motivos alegados para a tempestade que sacudiu o espetáculo de R\$ 2 milhões. Ruth alega que a montagem é indigna de seu passado. Criticou a direção e o figurino, vai tirar a peça de cartaz e estreiar uma nova versão da epopeia de Camões em outubro. Na trincheira oposta se posicionam o diretor-geral, Iacov Hillel, e o adaptador e figurinista José Rubens Siqueira. Eles reivindicam pagamentos de direitos autorais de maio até agora. [...] Para Hillel, “Quando a Ruth viu a estreia, ela disse que estava ótima. Agora vai aos jornais e diz que a direção se perdeu. Não é possível aceitar críticas a posteriori”. Siqueira também argumenta que a produtora aprovou as 308 roupas desenhadas por ele. Além disso, de acordo com o diretor e o figurinista, o clima nos bastidores, envolvendo o elenco e a equipe, “está sob um nível de pressão insuportável. Há muitos atores que gostariam de não acompanhar a nova versão, mas por razões financeiras vão continuar”, afirma Siqueira. Segundo a advogada Luciana Rangel, especialista em direitos autorais, a falta de contrato legal entre produtores e equipe é muito comum. (OESP, 2001).

Duas questões para além das montagens deixam rastros na matéria: a primeira se refere aos baixos rendimentos de grande maioria dos atores brasileiros. A segunda aponta para a ausência de contratos de encenadores, dramaturgos e profissionais da cena em parte considerável das produções nacionais. Em novembro do mesmo ano, é publicada entrevista de Ruth Escobar, pelo mesmo jornal OESP (2001). A produtora procura dar ênfase à nova versão do poema, mas o tom polêmico dos desacordos ainda quentes no período com a produção anterior continua a persistir nas entrelinhas.

As críticas dividem-se entre o assunto e as propostas artísticas do novo espetáculo de Márcio Aurélio. As informações muito diferenciadas a respeito das verbas de produção destinadas e às questões artísticas são frequentes nas matérias divulgadas por diferentes órgãos de imprensa. A entrevista citada acima anuncia: “Segundo dados, aleatoriamente divulgados pela empresária, foram investidos mais de R\$ 750 mil na segunda leva, cerca de



R\$ 1 milhão a menos do que na montagem do primeiro semestre.” Escobar defende o novo desafio:

“Essa peça vai abalar as estruturas do teatro português”, referindo-se à temporada portuguesa de *Os Lusíadas*, que tem início em 17 de janeiro de 2002. [...] Na temporada inicial, 57 mil estudantes dos ensinos fundamental e médio, das redes pública e particular, assistiram ao espetáculo, devido a um acordo com a Secretaria Estadual de Educação. O arranjo será mantido nessa nova etapa. [...] A empresária preferiu não revelar qual o público total que prestigiou o espetáculo até agora. Os figurinos e cenários da montagem de Hillel, inclusive a Caravela símbolo, estão com Ruth, que pensa em emprestar as roupas para grupos amadores e doar a Caravela para o SESC. As negociações para que a embarcação seja exposta na unidade Interlagos estão adiantadas. (OESP, 2001).

Para a nova montagem, com direção de Márcio Aurélio e adaptação de Valderez Cardoso Gomes, outra vez ocorre uma transição de parte do elenco do espetáculo anterior e um curto tempo de ensaios para a empreitada<sup>4</sup>. Aurélio, em entrevista, esclarece que obteve total liberdade de seleção do elenco para o novo espetáculo por parte de Ruth Escobar. Com a possibilidade de escolhas, o encenador encontrou-se com o elenco anterior e expôs o trabalho a ser feito, uma nova montagem, com outra dramaturgia e que buscava soluções e objetivos distintos daquela que estava em cartaz. As portas estavam abertas aos interessados, com a clara ressalva de não trazer nada de espetáculos anteriores para esse, “porque a organização da narrativa da peça se dava de outra forma, e para isso eu precisava de pessoas que estivessem de cabeças abertas, para poder em um mês e meio montar um espetáculo desse porte.” (AURÉLIO, 2011).

Márcio Aurélio, prestigiado diretor brasileiro, também cenógrafo e figurinista, havia acabado de realizar, na Alemanha, *Tristão e Isolda*, protagonizado pelo bailarino brasileiro Ismael Ivo. Para a

encenação do poema, o diretor tinha *Os Lusíadas* como material de formação escolar, sobre o qual se estudava análise sintática. Os atores, segundo ele, tinham atenção e dedicação impressionantes. O trabalho com os atores, em relação ao texto, foi o de buscar em cada frase o sujeito, o verbo, o predicado, porque falavam no afã de ter que decorar em um mês e meio um texto tão complexo. Fazê-los articular um texto como esse em pouco tempo, somente com muita dificuldade e trabalho.

Para o trabalho dramaturgico do épico foi convidada Valderez Cardoso Gomes, dramaturga e poeta, também de longa e respeitada carreira no teatro, tendo iniciado o CPT com Antunes Filho. A dramaturgia d’*Os Lusíadas* de Gomes enfatiza o herói coletivo, centrado no povo português, e propõe inversões da narrativa camoniana. Convidada pelo encenador e pela produtora para adaptar o poema de Camões, ela explica, em entrevista concedida, que três condições ou premissas de Ruth Escobar nortearam a concepção dramaturgica: Era preciso, primeiramente, que a adaptação tornasse a história clara, fácil de ser compreendida pelo público estudantil, destinada às escolas do Estado de São Paulo. A segunda condição se referia ao espaço. O espetáculo devia ser realizado em palco italiano, porque se destinava futuramente a uma viagem a Portugal, diferentemente das outras montagens; e como terceira e última condição, que a adaptação tivesse conflitos inerentes a uma peça de teatro.

Gomes é uma dramaturga que trabalha em conjunto com o encenador. A troca de pontos de vista, as dúvidas e a composição da obra no coletivo transparece:

Antes de começar os ensaios, quando eu fui ao apartamento do Márcio Aurélio, falei: vamos começar pelo mapa. Comecei a mostrar as várias regiões, a viagem toda, aí traçamos um mapa. Aí discutia com o Márcio o que era melhor. [...] Também no início eu coloquei a Ilha dos Amores, no começo e no final, a ideia da ilha inspirou essa noite que seria uma despedida. Então escolhi um trecho de um poema do Camões que não está n’ *Os Lusíadas*. Está na lírica dele. Foi boa essa conversa anterior. (GOMES, 2011).

O povo, como símbolo de tudo, é colocado através dos marinheiros. Gomes busca um tom

<sup>4</sup> Iacov Hillel passou por processo semelhante quando convidou o elenco que ensaiava com Amir Haddad, depois que este deixou o projeto por divergências com a produtora.

mais narrativo, em detrimento do tom majestoso da epopeia. A narração geral que permeia toda a história da montagem era feita pelo Escrivão, mas também foi deslocada para Vasco da Gama e os marujos. Ao final, o escrivão assume o papel do poeta, que “estava desiludido, já não queria mais empunhar a lira, porque o povo era muito ingrato, o governo, o reinado, tudo era muito ingrato. Como se assumisse a personalidade do Camões. Porque Camões faz isso também no decorrer da epopeia, cada hora tem um papel. No final, assume ser ele próprio.” (GOMES, 2011).

A montagem substituiu a enorme caravela cenográfica de Renato Theobaldo, utilizada no espetáculo anterior, sendo agora um palco sobre molas, em cenografia de Daniela Thomas e André Cortez. O palco se apresenta nu, de madeira, com estruturas de ferro. Magda Pucci continua na direção musical do espetáculo. O elenco agora é de 42 atores. A estreia em São Paulo ocorreu no dia 10 de novembro de 2001. A cenografia lembra o interior de um navio, com ausência total de velas ou qualquer elemento cenográfico que remeta aos séculos passados. É quase um quadro, uma moldura que se subdivide em dois planos. No plano inferior, três espaços iguais divididos por duas colunas treliçadas de ferro, e no plano superior um espaço sem divisões. Escadas nos fundos e nas laterais, de diferentes comprimentos, para favorecer as movimentações dos atores entre os dois planos estabelecidos no palco.

Para Aurélio, era “uma caixa de metal, com piso completamente travado, que no momento da tempestade balançava. É o único momento onde a coisa se dava num plano mais mimético. Estavam na tempestade, refazendo a tempestade.” (AURÉLIO, 2011). Para Daniela Thomas, a proposta nunca pareceu procurar o elemento histórico como foco para a criação do cenário e figurinos. A direção tomada foi pelo viés semântico. No lugar do viajante português dos séculos passados, “o arquétipo do viajante e as imagens que ele nos suscita: argonauta, astronauta, aviador, marinheiro, até mesmo o mensageiro de moto, de patins ou bicicleta, cruzando as ruas, com um misto de coragem e imprudência que é a própria *hybris*.” (THOMAS, 2001, p. 10).

As cumplicidades buscadas na relação entre navio e palco estão na semelhança entre as suas ma-

quinarias, onde um se refere a outro: varas, velas, cordas, roldanas, madeira do piso, carcaça de ferro, urdimento e casa de máquinas. O barulho da madeira que oscila e range ao reagir à manifestação dos elementos da natureza que balançam as ondas no palco procura evocar a fragilidade do ser minúsculo no meio do oceano:

O que se pretende com essa aproximação de palco e navio, de espetáculo e viagem, é reforçar o caráter transcendental da experiência teatral: o capitão/diretor e seus marinheiros/atores nos levam numa experiência extracorpórea, a verdadeira “viagem”, na sua conotação mais próxima de nós: suspensão da realidade, exaltação do pensamento, deleite, prazer. [...] Trabalhar com um diretor que tem consciência do poder de evocação do que se passa entre as aspas da boca de cena é outro grande privilégio. Eu acredito na força simbólica das imagens no palco, no poder evocativo de cada detalhe do que está sob a luz. E mesmo do que, propositalmente, é deixado no escuro. Tudo significa. (THOMAS, 2001, p. 10).

A significação mítica foi o que permeou a montagem, segundo Aurélio. Para ele, não era possível deixar de ser um processo narrativo, porém havia uma certa distração na representação que o fez buscar uma proposta não mimética, que servia para considerar diferentes aspectos do espetáculo. Interessava para Aurélio constatar as transformações culturais ocorridas no planeta e a obra de Camões. Em diferentes ciclos e nas relações que se estabelecem, há o domínio do Oriente sobre o Ocidente, posteriormente uma inversão do Ocidente, a relação do Oriente com o Oriente e também o Ocidente com o Ocidente. Os diferentes interesses permeados de estratégias e variações bélicas entre as nações é assunto n’*Os Lusíadas*. Entretanto, Camões revela também as contradições fundamentais da natureza humana nesse registro poético de grandes feitos.

O trabalho coletivo para um objetivo comum é evidenciado e o processo lembra a dificuldade de se descrever essas abordagens, no dizer de Pavis (2010, p. 130), “exatamente porque o encenador renuncia a um controle absoluto da escolha de materiais.” Aurélio realça a recriação dramaturgica de Gomes, o trabalho altamente conceitual de Danie-



la Thomas e equipe, e a “base sonora plugada nas mais diferentes sintonias, latitudes e longitudes”, de Magda Pucci, no sentido de atender à concepção geral do espetáculo:

Para esta encenação pareceu-me importante ressaltar o embate e a transformação do conceito de dependência e independência do homem em relação direta com os deuses e sua significação mítica. Nesse ponto reside a transformação do conceito filosófico do homem histórico retratado pelo poeta português. Não me interessava o aspecto historicista, mas sim o conceitual, pois nele está a base da maquinaria do teatro, que tem sua inspiração na maquinaria naval: os argonautas, que são os marinheiros, que são os astronautas, que são os internautas. (AURÉLIO, 2001, p. 4).

No Programa do Espetáculo (2001) consta o roteiro do poema original, com os dez cantos resumidos, além de informações sobre a sua gramática estrutural, em sinopse adaptada de texto de Celso Pedro Luft. Consta, também, informações a respeito de Portugal, o contexto histórico da época das Grandes Navegações, a viagem da armada capitaneada por Vasco da Gama e breve biografia do navegador. Tais informações deixam transparecer o cunho didático e um preferencial público-alvo: jovens em preparação para o vestibular. Um roteiro de treze cenas era entregue juntamente com o programa da peça ao espectador.

As cenas são assim subdivididas: 1. Partida da Praia; 2. Primeiro Concílio dos Deuses; 3. Fogo de Santelmo, Tromba Marítima e Peste a Bordo; 4. Gigante Adamastor; 5. Chegada a Moçambique; 6. Chegada a Mombaça e Segundo Concílio dos Deuses; 7. Chegada a Melinde; 8. Partida para a Índia; 9. Os Doze da Inglaterra, Tempestade e Terceiro Concílio dos deuses; 10. Na Índia; 11. Ilha dos Amores; 12. Máquina do Mundo; 13. Partida. Acompanham as cenas breves sinopses dos temas tratados. Essas cenas são agrupadas em cinco grandes movimentos.

Os três sinais característicos que anunciam o início do espetáculo são abolidos. O público ainda se acomoda em seus lugares, acolhido pela música instrumental e a cena que já acontecem. Aparece a Ilha dos Amores, mas despida de seus aspectos míticos. Ela se apresenta aqui como nos encontros amoro-

sos de casais por toda parte, em roupas íntimas e com gestos lentos e suaves, criação de Aurélio inspirada nas rubricas de *Fala comigo doce como a chuva*, de Tennessee Williams. No cenário branco, há uma voz feminina em *off*, que declama o desejo, o amor e os prazeres, excerto da obra lírica de Camões proposto na adaptação, a qual também exclui do início a proposição e a dedicatória do poema original. Estas vozes, engrandecidas pelo calor de cantar feitos guerreiros e dedicados à nobreza, aqui cedem lugar à voz dos desejos humanos de contato.

Os sonetos antecedem a partida dos marinheiros, onde se subentende ter sido uma noite de despedidas. A cena estabelece um vínculo dos nautas que se despedem a um cotidiano bastante próximo do espectador. Traz os afetos da vida a dois, a transformação dos homens diante das circunstâncias mundanas e a dor das despedidas, dor esta que não obedece a períodos históricos. Para Márcio Aurélio interessava começar o espetáculo com uma espécie de amores perdidos, amores achados, novos encontros, novas possibilidades, uma sensualidade no espetáculo desde o princípio: “Os povos se amam, mas, ao mesmo tempo em que se está amando aqui está se despedindo ali, e as mulheres sempre ficando como Penélope costurando e esperando Ulisses.” (AURÉLIO, 2011).

A cena dá lugar ao Porto. Entra um batalhão vestido de macacão, capacete, luva, bota. Os homens dependentes da ternura das mulheres são transformados agora em homens prontos para a luta. Antes da partida, entra em cena o Velho do Restelo em contundente discurso opositor às navegações e direcionado à plateia como se esta estivesse a partir, na crítica à glória de mandar e à vã cobiça. O escrivão, com uma miniatura de caravela nas mãos, atravessa o palco em movimentos ondulatórios representando as ondas do mar, enquanto inicia a narração da viagem no largo oceano.

Os deuses entram em cena, todos de negro e em círculo, para decidirem “Sobre o destino da humana gente e as coisas futuras do Oriente.” (GOMES, 2001, p. 7). Baco é incisivo na acusação aos deuses e seus descuidos. A cena adaptada propõe modificação do termo “deuses” no original para o singular “deus”, e assim toda a atenção é diretamente ligada a Netuno. Ele, tocado e furioso, ordena a Éolo, concordando com Baco: que o deus dos

ventos solte suas fúrias contra os navegantes. Éolo entra em cena em saltos mortais.

A Ilha dos Amores, que principiou o espetáculo, volta na cena final. Vênus determina a Tétis mostrar a Vasco da Gama a Máquina do Mundo. Tétis narra um globo iluminado no centro e na superfície e explica ao capitão as conquistas históricas como profecias. Ao final, avisa que podem voltar para casa e sai de cena. O escrivão faz anotações. Vasco anuncia o prazer de voltar à pátria e também sai. Fica somente o escrivão, agora assumindo o próprio poeta Camões, no lamento de cantar a gente surda e endurecida. Ainda para um instante, como que a dizer mais alguma coisa, mas seu gesto indica desolação e sai de cena pelos fundos do palco. Em silêncio, a luz baixa lentamente. Resta uma luz de pino iluminando a nau em miniatura, no centro do palco, que some aos poucos. Fica o silêncio e a imagem de um barco no meio do espaço. Ou no meio do mar. Ou no meio do nada.

Divulgado como um espetáculo de tendência lírica e dramática, ele mostra ser mais que isso, pois apresenta também e principalmente um caráter épico narrativo. Os povos, a ideia de conquistadores, de ampliadores do espaço de livre comércio, o lado desbravador são mostrados com sutilezas diplomáticas. A montagem segue cronologicamente por encontros e as diferentes situações por onde a embarcação precisa passar. Os figurinos caracterizam diferenças de perfis e de modos de ser distintos de cada povo. Os nautas, como povo desconhecido e diferente, exercem encantos e são recebidos como um povo aliado, o que facilitava o trabalho para os portugueses.

Na encenação, para Aurélio,

Tudo era quebrado o tempo inteiro, como se fosse uma parte. A história já foi contada, o que mais temos para contar, entende? A Daniela foi se inspirar exatamente no momento em que o teatro se transforma, no século XIV ou XV, e que a náutica mudou a ideia de segurança das naus, inspirado na mudança da arquitetura e da manipulação técnica da caixa do palco. [...] O tempo inteiro havia um certo confronto de poder, de força. Ninguém se matava, mas mediam-se forças. (AURÉLIO, 2011).

A substituição de muitas cenas pela narração delas é intencional. Os marinheiros narravam os fatos, em lugar de ilustrar tempestades em cena. Na concepção do encenador, a figura da personagem do Velho do Restelo traz consigo o rigor e ao mesmo tempo a preocupação com a empreitada do povo português, com a questão do poder e do comando de outros povos muito explícita e continua a ser um tema absolutamente contemporâneo, o qual “está mudando as pedras nas mãos das pessoas e elas não sabem exatamente como montar o quebra-cabeça. O tema clássico é retrabalhado de outra forma.” (AURÉLIO, 2011). As personalidades dos líderes das nações e os consequentes confrontos nas relações políticas, características que permearam a ideia da montagem mais do que conflitos armados de grupos, eram trazidas para a cena sempre com cortejos.

Os detalhes do figurino realçavam os povos e contribuíam para revelar as diferenças formais nas cenas solenes. Essas diferenças culturais, no vestir ou na forma de recepção, possivelmente induziam as estratégias dos navegantes. Há uma espetacularidade disfarçada que servia para chamar a atenção e também para enganar. Esses podem ser alguns pontos de discussão a respeito da questão do poder colonizador e dos poderes locais que a encenação de Aurélio insinua. Tais pontos continuam a persistir nos tempos atuais e não apresentam respostas únicas e fáceis. Como observa Pavis (2010, p. 297 e 305), “aquilo que trinta anos antes parecia evidente [...] não está mais completamente evidente. [...] a reviravolta do século não soube muito de que maneira dar conta da virada intercultural.”

A inversão proposta pela adaptação em comum acordo com a direção faz uma organização mais lógica e menos folclórica do percurso da viagem. Ela é reorganizada dentro de uma perspectiva que leva em consideração o fato de que grande parte do público não demonstra interesse pela questão dos grandes textos, segundo o encenador, e na sua forma conta uma história de maneira mais linear, para melhor compreensão de um público jovem e não familiarizado ou iniciado nos textos clássicos. O tratamento dado a cada povo, ao facilitar plástica e visualmente nos detalhes dos figurinos as passagens de lugares e culturas, também acenava nesse sentido. Para Aurélio,



O espetáculo arrombava – não é nem abria – arrombava mesmo o processo de invasão dos colonizadores, porque a cada lugar que eles chegavam eram recebidos como homens de Estado. O Oriente já tinha contato com pessoas do Ocidente por outros caminhos. E fazia questão de ciceronear elegantemente [...] porque era no maior espírito de comércio e de negócios. (AURÉLIO, 2011).

Para o crítico Sérgio Coelho (2001), uma marcação “exata e sutil do desejo” costura o espetáculo. É do viajante, sua solidão e seus sonhos, mais do que exaltações à sua coragem e seus feitos que a montagem de Aurélio se estabelece. O crítico enaltece os feitos do encenador ao tirar o poema “do porão”, figura de retórica alusiva à acertada proposta cenográfica, que é também destacada por Coelho como “oxigênio puro” de Daniela Thomas em estruturas “com um mínimo de recursos”, talvez exagero de sua parte, já que a produção desta montagem só é modesta em números financeiros comparada à anterior. Gomes torna ágil a trama por uma “aeróbica adaptação”, que prioriza o essencial e faz brotar nova leitura do poema clássico, que agora aparece como um “Mahabarata da língua portuguesa”, mito nosso de origem que dormiu demais nas velhas obrigações dos livros de escola, segundo o crítico:

Esse é o nosso herói primordial, o “fraco humano” sobrevivente de naufrágios, que é Adastor traído pelo amor a Tétis, Inês de Castro morta pela política e o próprio Camões que, tal o Velho do Restelo, enrrouquece a voz por cantar a gente endurecida. Focada assim no indivíduo, e não no coletivo, a montagem se apoia em atores que não perdem sua marca própria. Um só coro se ergue nessa montagem, mas ele é chave para a ousadia que a permeia. Contagando-se progressivamente pela conquista do Oriente, os marinheiros cantam [...] demonstrando a fascinação coletiva pelo fascismo. Assim, o desejo de glória levou Gama às Índias para em seguida destruí-las pelo colonialismo português. Tal leitura não deprecia os Lusíadas, ao contrário: evitando a mera exaltação de um clássico que já estaria morto se não pudesse ser relido, torna-o contemporâneo desta última guerra. Dessa forma, pela liberdade e inteligência, esta versão capitaneada por Márcio Aurélio honra finalmente a assinatura de quem a produziu: Ruth Escobar. (COELHO, 2001).

As observações do crítico são pertinentes, e em seu conjunto denotam espírito observador de detalhes importantes da encenação e percepção diferenciada do trabalho do elenco. Porém, aponta certa propensão em favor dos acertos do espetáculo quase como um oposto exato da montagem anterior – como se esta sofresse ausência total de acertos, o que não é verdade – e um breve ufanismo despontado do texto, também exaltando a produção e o nome de Ruth Escobar. Para Coelho, a montagem se mostra centrada no indivíduo, em consonância aos imaginários de Daniela Thomas e Márcio Aurélio, mas dissonante do que propunha Gomes na dramaturgia: um herói coletivo, conforme as entrevistas e o programa do espetáculo. Não obstante, o coletivo é realçado por ele quando os portugueses se impõem com objetivos imperialistas e seguem viagem. Assim, o desejo, transformado no coletivo, pode destruir toda forma de exotismos.

Outras críticas sinalizam olhares diferenciados. O jornal *O Estado de São Paulo* de 23 de novembro de 2001 publica crítica em que a montagem surpreende por ser despojada e clara, mas dispensa emoção: “sua frieza distancia a plateia”. Ao condensar o poema, os realizadores alcançam a abrangência, para desgosto dos puristas. Ainda assim, salienta que o espectador sai do espetáculo com “boa noção dos passos da obra e seu entrecho”, pois a trama ilustra com clareza o percurso da epopeia. Elogiosos escritos também à cenografia limpa e aos figurinos:

Talvez esta seja a primeira vez em que Os Lusíadas chegam à cena sem panos crus, pendentes do urdimento, figurando as velas das naus. Nos trajes dos marinheiros Daniela adotou a forma de escafandros de astronautas, estabelecendo ligação entre feitos portugueses da Renascença com a exploração do espaço. [...] Márcio Aurélio desenhou uma montagem ritualística, que remete às linhas do formalismo. Não há dúvida de que elaborou uma bela obra. [...] A beleza da montagem não se transforma, porém, em emoção. O diretor parece ter adotado uma estética que evita o emocional. [...] E talvez seja essa a intenção. (OESP, 2001).

A matéria também se refere ao trabalho dos muitos atores, bailarinos e performers que executam coreografias em imagens coesas de conjunto e insinua questões a respeito do figurino dos astro-



nautas, colocado como simbólicas alusões presentes e futuristas. O tema das viagens interplanetárias continua a ampliar seus percursos. Na montagem de Aurélio, ganha concretude no figurino dos nautas. A crítica continua a sua reflexão:

Se a intenção do encenador era esfriar Os Lusíadas, tornar mais evidente o tempo que nos separa da era camonianiana, atingiu com perfeição o escopo, ainda que isso dificulte a empatia com os personagens que vivem o drama das descobertas. Esse teatro, elaborado, requintado, racional, abre mão de instrumentos poderosos, próprios do palco, em nome da eficiência. Não resta dúvida, chega à meta. Mas, no processo, suprime a cumplicidade. Como se Márcio Aurélio dissesse à plateia que a era da diversão acabou e chegou a hora de se pensar a sério, pois não há mais tempo a perder. (OESP, 2001).

O elenco equilibrado e atento de bons atores e atrizes, performers e bailarinos não perde o ritmo estabelecido pela direção cerebral de Aurélio e transita com segurança pelas marcações precisas e enxutas. Eduardo Conde como o Velho do Restelo e Vasco da Gama e João Carlos Andreazza como o escrivão de bordo encabeçam o grande elenco. Em pontos determinados da encenação há uma aproximação com o público, quase convidado a rir juntamente com os atores, mas na maior parte há certa distância, proposital, que estimula a observação e a reflexão. As cenas de conjunto formam imagens bem construídas e eficientes. A iluminação transita mais pelo tempo e pela beleza do que produzindo atmosferas, e estabelece contínuas conexões harmônicas com a música e a cenografia. O espetáculo não chega a estabelecer fortemente um contraponto crítico ao colonialismo, mas o jogo de poder se insinua com frequência e sutilmente.

Em outra crítica na revista Isto É, de 19 de novembro de 2001, Cristian Cancino escreve que a nova montagem do poema é “rocambolésca e irregular”, posto que não se desvencilha do tom operístico determinante e alguns trechos do poema soam como incompreensíveis. Porém, o espetáculo não repete “associações óbvias”, segundo o crítico:

Agora, o público sente o cenário de outro ponto de vista, como se fizesse parte do grupo de

tripulantes que se conduz em direção ao Oriente. Por outro lado, a direção de arte (a cargo de Daniela Thomas e André Cortez) escorrega feio num dos trechos finais da peça ao mostrar um Camões escrevendo sua história épica numa espécie de prancheta escolar. São pequenos deslizamentos que comprometem a atenção do espectador e parecem injustificáveis para uma produção orçada em R\$ 550 mil. Rocambolésco, Os Lusíadas avança irregular pelo palco do Estação das Artes. [...] Ponto para Magda Pucci, à frente da direção musical. (CANCINO, 2001).

Os distintos olhares para o espetáculo de Aurélio, mais do que contraposições, mostram o baú simbólico repleto de significados da montagem. Impossível agradar aos puristas neste caso e nos outros investigados de Nunes e Hillel<sup>5</sup>. O poder de síntese de uma encenação necessita precisão cirúrgica. O poema de fato suscita questões e comporta as tantas interpretações e nuances entre o individual e o social em um mar de símbolos que negam enquadramentos e rótulos de leituras únicas e/ou rígidas. Nessa mescla, torna-se cada vez mais difícil se perceber as sutis relações entre comandantes e comandados e essa sutileza a montagem discute.

O espetáculo foi concebido para funcionar no mesmo espaço do anterior, porém, precisava ser diminuído para a nova proposta frontal à italiana. Aurélio não queria as opções tecnológicas e as projeções, porque interessava, segundo ele, a máquina humana em funcionamento coletivo. Para Gomes, os objetivos, bastante concretos, não escondiam outra espécie de busca: “Como diz Bachelard, não mudamos de lugar, mudamos de natureza. Os marinheiros voltavam transformados, voltavam outras pessoas, pela experiência da viagem.” (GOMES, 2011).

Magda Pucci, que havia assinado a direção musical no espetáculo anterior e decidiu continuar em novo desafio, agora tem o trabalho reelaborado e também destacado. No que chama de confrontos e fusões musicais na composição da trilha d’ Os

<sup>5</sup> Para aprofundamentos ver: SILVA, Gerson Praxedes. Por que a antiga musa ainda canta? Estudo narrativo, documental e reflexivo sobre três encenações brasileiras da obra Os Lusíadas, de Luís de Camões. Tese de Doutorado. Florianópolis: UDESC, 2013.





Lusíadas, explica que a música eletrônica, entre a ancestralidade e a tecnologia, se estabelece principalmente como linguagem, mais do que apenas recursos técnicos, criando assim novos padrões de percepção musical. A trilha sonora “busca a essência do texto de Camões: a reflexão sobre o mundo contemporâneo, o embate entre os diferentes povos do planeta e o eterno desejo de poder das grandes potências.” (PUCCI, 2001, p. 12-13).

As assinaturas dos profissionais que trabalham no processo são primordiais e valorizadas, ainda que muito discutidas e abominadas por vezes nos processos colaborativos de grupos constituídos. As qualidades e as habilidades artísticas e técnicas são consideradas e levadas em conta quando dos convites efetuados. Pavis realça suas importâncias e amplia a quantidade de funções para além das criativas – no que denomina “novas identidades profissionais” –, dados os complexos avanços tecnológicos que exigem cada vez mais uma profissionalização competente. A criação teatral solicita novas especializações que passam a integrar os processos criativos, essenciais também no resultado coletivo de um espetáculo.

Em meio a reflexões sobre o curto espaço de tempo para a composição da montagem, Aurélio constata que a fundamental harmonia do conjunto da equipe foi a base para a consecução dos objetivos propostos, e que isso compensa o exaustivo trabalho. As cumplicidades mútuas em nome do fazer artístico são também inegáveis nesta montagem, onde se percebe novo disfarce teatral colocado à mostra, outra constatação de sua linguagem autônoma. Sobre essa gama de relações de confiança que se estabelece no fazer teatral, a encenação parece ser, como lembra Pavis (2010, p. 356), “a última utopia de uma experiência e de uma entrega coletivas”, um lugar que procura reconectar elos sociais. Quem sabe é esse o ideário possível que a mantém em ebulição e em constante movimento.

## Referências

- AURÉLIO, Márcio. *Entrevista concedida*. São Paulo, 25 de jul. 2011.
- \_\_\_\_\_. *Programa do Espetáculo. Os Lusíadas* sob direção de Márcio Aurélio. São Paulo, novembro de 2001.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- COELHO, Sérgio Salvia. Montagem honra produção de Ruth Escobar. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 nov. 2001. Ilustrada, sexta-feira.
- ESCOBAR, Ruth. *Programa do Espetáculo. Os Lusíadas* sob direção de Márcio Aurélio. São Paulo, Novembro de 2001.
- GOMES, Valderéz Cardoso. *Os Lusíadas*. Adaptação teatral inédita de Os Lusíadas, de Luís de Camões, para a encenação de Márcio Aurélio. São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista concedida*. São Paulo, 02 de mar. 2011.
- MONTAGEM brasileira de “Os Lusíadas” estreia quarta em Portugal. *Folha Online*, São Paulo, 21 jan. 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u20690.shtml>.
- NOVA Montagem de “Os Lusíadas” dispensa emoção. *Estadão Online*, São Paulo, 23 nov. 2001. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteeleazer/2001/not20011123p7175.htm>.
- “OS LUSÍADAS” estreia pela segunda vez. *Estadão Online*, São Paulo, 6 nov. 2001. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteeleazer/2001/not20011106p7155.htm>.
- “OS LUSÍADAS” estreia hoje no Centro Cultural de Belém. *Publico*, Lisboa, Portugal, 23 jan. 2002. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/os-lusiadas-estrela-hoje-no-centro-cultural-de-belem-60141>.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PUCCI, Magda. *Programa do Espetáculo. Os Lusíadas* sob direção de Márcio Aurélio. São Paulo, novembro de 2001.
- RUTH Escobar entra em guerra pelos “Lusíadas”. *Estadão Online*, São Paulo, 6 set. 2001. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteeleazer/2001/not20010906p7076.htm>.
- SILVA, Gerson Praxedes. Por que a antiga musa ainda canta? Estudo narrativo, documental e reflexivo sobre três encenações brasileiras da obra Os Lusíadas, de Luís de Camões. *Tese de Doutorado*. Florianópolis: UDESC, 2013.
- THOMAS, Daniela. *Programa do Espetáculo. Os Lusíadas* sob direção de Márcio Aurélio. São Paulo, novembro de 2001.

