

Notas Sobre a Encenação de *Frank V* por Fernando Peixoto (Teatro São Pedro, 1973)

Notes on the Staging of *Frank V* by Fernando Peixoto (São Pedro Theater, 1973)

Nina Nussenzweig Hotimsky

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

E-mail: nhnina@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa o espetáculo *Frank V*, encenado por Fernando Peixoto em 1973 em São Paulo, a partir de pesquisa documental, exame da fortuna crítica e entrevistas com artistas envolvidos. A dramaturgia do suíço Friedrich Dürrenmatt foi escolhida por uma comissão de decisão de repertório do Teatro São Pedro, por permitir analogias com a situação econômica brasileira e o suposto “milagre econômico” encampado pelo Regime Civil-Militar. Procura-se analisar os caminhos pelos quais a encenação colocou problemas nacionais em evidência, dialogando com as propostas do teatro épico de Bertolt Brecht. *Frank V* foi um marco de amadurecimento artístico para Peixoto e para o grupo do São Pedro, ao mesmo tempo em que deu a ver os impasses vividos pelo teatro politizado brasileiro do início dos anos 1970 – crise de público, crise financeira, a pressão da censura, dúvidas acerca do lugar social da arte.

Abstract

This article analyses the play *Frank V*, staged by Fernando Peixoto in 1973 in Sao Paulo. Research undertaken in this study assembled documents concerning the theatrical production and interviews with artists engaged in it, as well as published critiques. This dramaturgy by Swiss playwright Friedrich Dürrenmatt was chosen by a commission that selected the repertoire of the Sao Pedro Theater. The decision was based on the fact that the script permitted analogies with the Brazilian economic situation and the purported “economic miracle” being promoted by the civil-military dictatorship. The paths by means of which this staging highlighted national issues, dialoguing with the Bertolt Brecht’s epic theater, is discussed in this text. *Frank V* represented a landmark in Peixoto’s artistic maturation as well as that of the Sao Pedro troupe. At the same time, it exposed the obstacles faced by Brazilian politicized theater in the early 1970s – difficulties in attracting audiences, financial crisis, pressure from censorship, doubts about the social place occupied by art.

Palavras-chave

Fernando Peixoto. Teatro São Pedro. Encenação. Teatro Épico.

Keywords

Fernando Peixoto. Sao Pedro Theater. Staging. Epic Theater.

O espetáculo *Frank V* estreou no Teatro São Pedro, em São Paulo, em março de 1973. O antigo edifício teatral fora arrendado por Maurício Segall e Fernando Torres em 1968; sua proposta era fazer daquele espaço o palco de uma programação artística regular, tecnicamente bem cuidada e com viés crítico. *Frank V* era a quarta direção de Fernando Peixoto naquele local. Após encerrar seus anos de trabalho junto ao Teatro Oficina, Peixoto encontrava no São Pedro antigos e novos companheiros de trabalho, e se afirmava enquanto encenador.

Em 1972 o artista já encenara ali *Tambores na Noite* (de Bertolt Brecht) e duas dramaturgias do brasileiro Carlos Queiroz Telles (*A Semana - Esses Intrépidos Rapazes e Sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna e Frei Caneca*). O texto de Brecht foi uma sugestão do próprio Peixoto, em parceria com o Núcleo¹, e os escritos de Queiroz Telles foram produzidos enquanto o autor trabalhava no São Pedro. Já a opção pelo texto *Frank V* de Friedrich Dürrenmatt foi uma escolha da comissão de decisão de repertório. Esse espaço de debates, formado por artistas e intelectuais, selecionava dramaturgias e temas pertinentes para a conjuntura: “acabamos escolhendo *Frank V* por sua vinculação direta com o momento econômico do país, com a rearticulação econômico-política da ditadura que dava os primeiros passos para aquilo que seria conhecido como ‘milagre econômico’” (PEIXOTO, 1989c, p. 139).

A comissão se mostrou bastante democráti-

ca, já que a decisão foi tomada contra a vontade do diretor artístico Peixoto e do produtor Segall², e nem por isso deixou de ser acatada: “O meu projeto estava ligado ao projeto de um grupo. O fato de eu ter sido voto vencido no projeto significa, mais do que nunca, que estava perfeitamente integrado no grupo. Então fiz o espetáculo, e de tudo que encenei está entre os que eu prefiro” (PEIXOTO, 1989a, p. 69). Um estudo dessa encenação precisa partir do processo de escolha da dramaturgia, que rompeu com hierarquias tradicionalmente praticadas no teatro profissional. Peixoto (1989c) via ali um momento de maior “organicidade” do grupo do São Pedro.

O projeto do Teatro São Pedro naquele momento envolvia a constituição de um elenco permanente e a produção continuada de peças teatrais que debatessem a realidade social brasileira. A empresa São Pedro Produções Artísticas, liderada por Segall, viabilizava a empreitada. Havia duas salas de espetáculos, uma com capacidade para 700 espectadores, destinada a produções de grande porte (*Frank V*, por exemplo), e um Studio³ em que estreavam produções mais experimentais.

Além disso, havia o desejo de o São Pedro se constituir enquanto um espaço de resistência cultural (SEGALL, 2001). O programa do espetáculo *Frank V*, impresso junto ao programa de *A Queda da Bastilha???* (que era simultaneamente exibida no Studio), continha um texto a esse respeito, intitulado “São Pedro 72 - São Pedro 73”. Nele, se divulgavam as atividades planejadas para o ano de 1973: a publicação de um informativo teatral aberto à colaboração (o jornal “A Imprecação”); um concurso permanente de textos nacionais e leituras dramatizadas dos mesmos; a atividade Teatro Seminário – “a cargo de parte do grupo do São Pedro”⁴; e um repertório de

1 O Núcleo (posteriormente chamado de Teatro Núcleo Independente) era um grupo que havia se formado em um curso oferecido pelo Teatro de Arena, e após o exílio de Augusto Boal ficou responsável pela sede da Companhia, até que a crise financeira impediu a manutenção do teatro. O Núcleo (em diálogo com Boal) realizou as primeiras experiências do Teatro Jornal, prática que reunia arte e militância e que o Núcleo ajudou a espalhar pela cidade – multiplicando a experiência entre grupos amadores politizados. Após o fechamento do Arena, e a partir da montagem de *Tambores na Noite*, o produtor Segall acolheu os jovens integrantes do Núcleo no elenco estável do São Pedro, onde ficaram entre 1972 e 1974. Mesmo nesse período, o grupo fazia atividades de teatro nas periferias de São Paulo, e após 1974 seguiram com essa opção por uma arte ligada a movimentos sociais.

2 Naquele momento, Fernando Torres já havia se afastado do projeto do São Pedro, e a produtora seguia a cargo de Segall.

3 O Studio São Pedro, inaugurado em 1970, foi criado a partir de uma reforma no antigo edifício teatral, viabilizada pelos produtores Segall e Torres.

4 A “parte do grupo do São Pedro” a que o texto se refere

montagens teatrais que estava sendo definido coletivamente.

O texto se encerrava com um chamado ao público: "Pedimos a você que reserve uma noite por mês para pensar conosco nos problemas que afligem a todos e que o teatro, dadas as suas características especiais, tem condições para apresentar de forma rica, aprofundada e artística. Será pedir muito? Sabemos que não"⁵. Havia o desejo de que o princípio democrático que regia a comissão de repertório transbordasse para a relação entre artistas e espectadores, membros do grupo do São Pedro e frequentadores daquele espaço. O projeto encontrou grandes dificuldades, mas as intenções projetadas para 1973 (e expressas no próprio programa de *Frank V*) colaboram para a compreensão da encenação assinada por Peixoto.

Para analisar o espetáculo *Frank V*, foram estudados registros do processo criativo (notas de Peixoto sobre a dramaturgia e encenação, datilografadas e manuscritas, disponíveis no Arquivo Fernando Peixoto do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte); documentos ligados à montagem (programa da peça, críticas, fotografias); a tradução da dramaturgia de Dürrenmatt (1973) realizada por ocasião da montagem; textos reflexivos posteriores escritos pelo encenador; e entrevistas com artistas envolvidos (uma que integra esta pesquisa⁶ e uma

era composta pelos integrantes do Núcleo. O Teatro Seminário consistia em aplicar as técnicas de Teatro Jornal a temas históricos, presentes nos currículos escolares. Essa prática, interessante por promover debates com públicos estudantis organizados (em um momento em que a censura dificultava que se abordassem temas políticos em sala de aula), já era desenvolvida pelo Núcleo quando o grupo estava sediado no Arena.

5 PROGRAMA DO ESPETÁCULO FRANK V. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC - Funarte: *Frank V*, Teatro São Pedro, 1973. O texto "São Pedro 72 São Pedro 73" também foi publicado na 1ª edição do jornal *A Imprecação*. Posteriormente, um trecho do mesmo texto foi incluído no livro *Controvérsias e Dissonâncias* (2001), que reúne escritos de Maurício Segall.

6 Este ensaio integra uma pesquisa de doutorado em andamento, orientada pelo Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos, a quem agradeço.

feita por outro pesquisador).

1. Ensaio de Mesa

O processo criativo da montagem de *Frank V* foi iniciado com um "ensaio de mesa profundo" (MOSTAÇO, 2021). Assim descreveu o professor doutor Edelcio Mostaço, assistente de direção do espetáculo, em entrevista para a presente pesquisa. O termo "ensaio de mesa" se refere, aqui, a leituras e estudos coletivos de uma dramaturgia por parte dos artistas envolvidos em uma encenação. Esse procedimento já integrava o método de Peixoto, e nesse caso fazia jus aos trabalhos da comissão de decisão de repertório. O texto do suíço Dürrenmatt era uma comédia musical policial. Seus protagonistas eram banqueiros gângsters. Segundo Peixoto,

Frank V tratava da passagem do fim de um tipo de capitalismo para a constituição de um outro. O espetáculo foi montado em cima de artigos do jornal *Opinião* sobre economia brasileira. A ideia era revelar um novo comportamento capitalista mais sutil, mais estruturado, menos selvagem no aspecto imediato. Que já não usa metralhadora nem gângster. Usa a rede bancária, que é o equivalente (PEIXOTO, 1989a, p. 69).

A dramaturgia explicitava uma aliança muito direta entre Estado e Capital. Ao final da peça, os problemas econômicos eram resolvidos e os crimes dos banqueiros perdoados pelo presidente em pessoa. O texto era suíço, mas ajudava a ver os movimentos do Regime Civil-Militar brasileiro, que comemorava um suposto milagre econômico, mas dizia que não era o momento de "dividir o bolo"⁷. Na prática, a política econômica dos militares favorecia apenas os mais ricos, e aumentava a concentração de renda. Para estabelecer esses nexos entre a situação retratada na peça e as particularidades nacionais, foi necessário um estudo da conjuntura econômica brasileira.

O texto favorecia esses debates, mas demandava um esforço: era necessário o "brechtianizar"

7 A famosa frase "É preciso fazer o bolo crescer para depois dividi-lo" foi proferida pelo então ministro da Fazenda Delfim Netto.

(MOSTAÇO, 2021). Dürrenmatt era um protestante e escrevia a partir de uma perspectiva religiosa, tendo expressado diversas vezes suas diferenças em relação a Brecht e ao materialismo dialético. Em certos pontos da dramaturgia se evidenciavam julgamentos de fundo moral que poderiam se sobressair à leitura econômica e social mais ampla. O ator Celso Frateschi, que à época também trabalhava no Teatro São Pedro⁸, comentou sobre *Frank V* (em entrevista ao pesquisador Ademir de Almeida): “O Fernando sempre dialogava com textos não originalmente marxistas – e era bem legal isso(...). Acho que trabalhar com uma estrutura de pensamento diferente é uma prática saudável” (FRATESCHI, 2018). Quando partia de textos não dialéticos, Peixoto trabalhava no sentido de explicitar, através da encenação, o contexto material e as contradições sociais envolvidas na trama.

Vejamos um exemplo do problema. Em certo ponto do texto *Frank V*, se revela que o casal de banqueiros gângsters têm filhos (informação mantida em sigilo), e o par afirma que seus crimes foram cometidos para que os descendentes se mantivessem em paz, na inocência e sem miséria (DÜRRENMATT, 1973). No caderno de direção de Peixoto (1973)⁹ consta a anotação: “Tudo que fizeram foi pelos filhos – colocação perigosa. Dúbia, pouco clara da parte de Dürrenmatt. Como mostrar que é o sistema capitalista que exige o crime e não a situação particular deste banco”. O encenador queria afastar leituras que partissem de uma perspectiva privada, que julgassem o caráter dos banqueiros mais do que seu papel social. Para tanto, adotou *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Brecht (1991), como um modelo com o qual dialogar. A peça *Arturo Ui* é mencionada diversas vezes no caderno de direção, e Mostaço também a

indicou como referência. Nessa parábola, a ascensão do gângster Ui (Hitler) ao poder é mostrada a partir das alianças entre fascismo e Capital. Nela, capitalismo e violência andam de mãos dadas, e os crimes dos gângsters nada mais são do que parte de um sistema econômico pautado na desigualdade. Frente a um protagonista que representa Hitler, não há justificativas pessoais possíveis – o que está em pauta são as consequências sociais das ações da personagem.

Um dado em comum entre as dramaturgias *Frank V* e *Arturo Ui* é a inexistência do povo em cena. No caso de *Arturo Ui*, segundo Peixoto¹⁰, Brecht “move-se intencionalmente num círculo estreito, no nível do Estado, da indústria e da pequeno-burguesia. Acha que é o suficiente para suas intenções: a peça não pretende traçar um quadro de conjunto da situação histórica dos anos trinta” (PEIXOTO, 1974, p. 209). Não seria possível incluir personagens operários sem aprofundar novas questões, e o fundamental para a peça era “esmagar os grandes criminosos políticos; e esmagá-los através do ridículo” (PEIXOTO, 1974, p. 210). Algo semelhante ocorre em *Frank V*. Como o diretor escreve no programa do espetáculo, “A arma é a comédia. (...) Dürrenmatt afirma que os poderosos, hoje, só temem o sarcasmo e o grotesco” (PEIXOTO, 1989b, p. 144)¹¹. Os protagonistas são banqueiros, e é deles que se ri.

No mesmo texto, Peixoto ainda explicita: “o povo está ausente das decisões. É a vítima, que a peça omite” (PEIXOTO, 1989b, p. 145). Em trabalhos anteriores e posteriores do encenador, a representação do povo era fundamental – opção ligada às perspectivas de transformação social encampadas

10 No livro *Brecht, Vida e Obra*, um dos primeiros estudos aprofundados escritos por um brasileiro sobre o teatro épico, publicado pela primeira vez em 1968.

11 O texto de Peixoto para o programa do espetáculo *Frank V* (disponível no Arquivo Fernando Peixoto) foi posteriormente publicado no livro *Teatro em pedaços*, sob o título “O fervoroso protesto de um protestante”. As referências a esse texto indicam a paginação disponível no livro, que pode ser mais facilmente acessado do que o programa da peça.

8 Frateschi fazia parte do Núcleo. No São Pedro, foi dirigido por Peixoto nas montagens de *Tambores na Noite*, *A Semana e Frei Caneca*. Não participou como ator de *Frank V*, pois naquele mesmo momento estava em cartaz com *A Queda da Bastilha???* no Studio São Pedro.

9 Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

pelo artista. Dois bons exemplos são o espetáculo *Frei Caneca*, montado no São Pedro no ano anterior, no qual segundo o crítico Sábato Magaldi (1972) “o povo volta à cena”; e *Calabar*¹², encenação censurada do mesmo ano de Frank V, em que um coro numeroso figurava os cidadãos do Recife. A ausência do povo em cena precisava ser registrada, no mínimo, através da leitura do programa por parte do espectador.

Uma particularidade de *Frank V* é que a dramaturgia indica um dado de classe da própria plateia. Já na fala de abertura o Chefe do Pessoal comenta que os espectadores “pagaram uma entrada cara para assistir o espetáculo” (DÜRRENMATT, 1973, p. 1), e afirma: “escolhemos a história de um banco, porque vocês só conseguem ser objetivos perante os seus semelhantes. Se apresentássemos mendigos¹³, os senhores se poriam a soluçar e as senhoras estragariam a maquiagem de tanto chorar” (p. 1). O fato de o dramaturgo ser da Suíça, país com forte tradição bancária e no qual a atividade teatral é bastante elitizada, pode ajudar na leitura da peça. Interessa pensar com quais espectadores *Frank V* dialogava no Teatro São Pedro, no Brasil de 1973 – tocaremos no assunto mais adiante.

2. Notas sobre a encenação

Como vimos, a encenação de *Frank V* em 1973 teve de lidar com dois bons problemas: fazer o texto suíço dialogar com o contexto brasileiro; e “brechtianizar” a peça. Para isso era preciso mobilizar a linguagem teatral, mas sem que os conteúdos ficassem explícitos demais, sob o risco de a obra ser censurada. Investigaremos a seguir alguns dos caminhos trilhados pela equipe criativa.

12 Para um debate sobre a figuração do povo no espetáculo censurado *Calabar*, ver: HOTIMSKY, Nina. *O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto*. São Paulo: Desconcertos, 2020.

13 Aqui Dürrenmatt abre um diálogo com a *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht, peça que também trata de mecanismos de poder de nossa sociedade, mas tem por protagonistas mendigos.

O trabalho junto aos atores foi decisivo para a encenação. O crítico francês Bernard Dort¹⁴ observou que o espetáculo renunciou a efeitos de teatro grandiloquentes, frequentes em outras montagens de *Frank V* (dramaturgia cheia de sangue e assassinatos). Para Dort, Peixoto “reencontra o teatro através de uma ironia, de um senso muito agudo do gesto adequado(...). É um “elenco de especialistas”. Fiquei verdadeiramente maravilhado por Renato Borghi, que faz de Egli um Arturo Ui em potencial” (DORT, 1973).

Ao elogiar os gestos adequados, Dort dialogava com a ideia de gesto social, fundamental para o teatro épico. Brecht define gesto social (ou *gestus*, em alemão), como um “gesto que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 2005, p. 238). Peixoto registrou esse aspecto do trabalho em seus cadernos de direção de *Frank V*: há uma lista intitulada “descoberta de *gestus*” (PEIXOTO, 1973), numerada de 1 a 14 – a cada cena da dramaturgia correspondiam alguns *gestus* fundamentais. O trabalho de atuação incluía investigar os papéis sociais envolvidos na trama (banqueiros, funcionários do banco, o presidente, um industrial, entre outros), suas relações e contradições.

Os assassinatos, por exemplo, provavelmente não eram mostrados como em espetaculares filmes de gangster produzidos pela Indústria Cultural, mas como crimes calculados: eram parte do trabalho cotidiano da equipe do banco. Nesse sentido, interessa a comparação feita por Dort entre o Egli representado por Borghi e o personagem Arturo Ui, de Brecht. Egli, Chefe do Pessoal, mata diversas pessoas, e coage outros funcionários a fazerem o mesmo. Mas assim como Ui, o faz como parte de um trabalho de poder e enriquecimento. Não há heroísmo nos crimes; vemos o estrago pessoal causado por eles (o próprio Egli é impedido de casar-se com sua amada Frieda), e uma entristecida manutenção dos negócios.

14 Dort foi um importante colaborador de Peixoto nos estudos sobre teatro épico.

Unindo o trabalho de atuação ao trabalho musical, o diretor escreve em seu caderno: “Localizar o *gestus* de cada música” (PEIXOTO, 1973). Esse procedimento provavelmente se baseava no texto *Acerca da música-gesto*, em que Brecht propõe o “princípio de sempre procurar o “gesto” que lhe permita assumir, ao criar a música, uma posição política. Para assumir essa posição necessita elaborar um “gesto” social” (BRECHT, 2005, p. 238). As canções de cena serviriam não apenas para expressar desejos e a individualidade das personagens (como é comum no teatro musical hegemônico ligado à tradição da Broadway), mas inscreveriam as personagens em um contexto social em disputa.

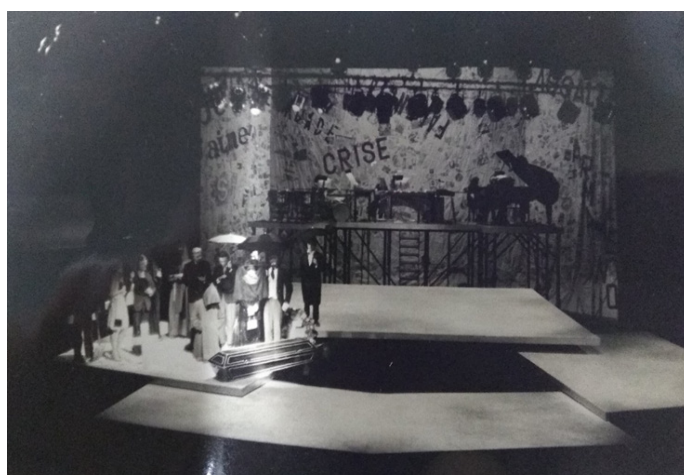
Para gerar esse efeito crítico, os atores precisariam cuidar da passagem entre fala e canto: “o ator mostra que canta, sem envolvimento (...). Cantar contra a música” (PEIXOTO, 1973), anota o encenador. A abordagem épica no trato com as canções era reforçada pela presença visível dos músicos em cena. Piano e percussão ficavam posicionados em um andar superior, ao fundo do palco – o contrário de um fosso de orquestra. Os músicos também mostravam o seu trabalho, revelavam a construção do espetáculo.

A montagem adotou as músicas originalmente criadas para a peça por Paul Burkhard, que Peixoto considerava um músico “na tradição dos melhores compositores brechtianos” (PEIXOTO, 1989b, p. 145). Mas assim como Dürrenmatt, Burkhard era suíço, e seu contexto cultural marcava a sonoridade da obra. O encenador registrou em seu caderno: “Música – como trazer para mais perto de nós?” (PEIXOTO, 1973). Na lembrança do assistente de direção, a questão foi resolvida no cotidiano da sala de ensaio, que contava sempre com a presença do diretor musical Paulo Herculano. Segundo Mostaço (2021), nem todos os atores cantavam; havia momentos de falas recitadas, e um trabalho de ajustar as partituras originais à expressividade de cada atriz ou ator.

Em termos de visualidade, o espetáculo trabalhava com uma cenografia não realista e com figu-

ros e objetos de cena realistas, capazes de indicar ambientes e definir a classe social das personagens. Essa relação foi assim sintetizada no caderno de direção: “Irrealismo carregado de elementos reais. Disposição abstrata do espaço. Imaterialidade do cenário compensada na verdade autêntica dos objetos” (PEIXOTO, 1973). Os cenários e figurinos foram criados por Gianni Ratto, e muito elogiados pelos críticos Magaldi (2014) e Zanotto (1973). A iluminação assinada por Luiz Marchi ajudava a recortar o espaço cênico, ora dando foco para um diálogo íntimo entre dois personagens, ora mostrando todo o palco em sua teatralidade – as quatro plataformas retangulares superpostas, o centro rebaixado em que também ocorriam cenas, os músicos alocados no andar de cima e o painel de palavras ao fundo.

Figura 1 – Fotografia do espetáculo *Frank V*, Teatro São Pedro, 1973.



Fonte: Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

Em texto recente, o assistente de direção Mostaço (2014) descreveu os figurinos como smokings e vestidos de fino corte e belos tecidos (Fig. 2). Em entrevista, comentou também sobre as malas usadas como adereços – que faziam alusão aos novos executivos brasileiros, funcionários de multinacionais que eram entusiastas do suposto “milagre econômico” (MOSTAÇO, 2021). As perso-

nagens de Herbert e Franziska, herdeiros do casal de banqueiros, vestiam-se à maneira estadunidense, fazendo referência a mudanças pelas quais passava o banco – e o próprio capitalismo (Fig. 3).

Figura 2 – Renato Borghi como Egli - espetáculo *Frank V*, Teatro São Pedro, 1973.



Fonte: FUSER, Fausto. Espetáculo obrigatório: *Frank V*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 jun. 1973.

Figura 3 – Selma Egrei e Carlos Augusto interpretam Franziska e Herbert – espetáculo *Frank V*, Teatro São Pedro, 1973.



Fonte: Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

O assistente de direção recorda as intenções de Peixoto: os trajes deveriam materializar “de um ponto de vista histórico, as relações de classe das criaturas cênicas; ou seja, ele agia como se estivesse na pele de Planchon dirigindo molierescas figuras aristocráticas. “Brecht não faria de outro modo”, me dizia baixinho” (MOSTAÇO, 2014). De fato, o encenador francês Roger Planchon¹⁵ influenciou profundamente Peixoto, inclusive nessa possibilidade de trabalhar com dramaturgias não dialéticas a partir de uma perspectiva crítica, brechtiana.

Um exemplo extraído do caderno de direção de Peixoto. Na quarta cena de *Frank V* o personagem Pauli muda de lugar social. Ele começa desempregado, mas aceita entrar para o banco – e cometer atrocidades em seu nome. O encenador anotou: “A incorporação do pobre ao esquema. Podem por exemplo trocar sua roupa. Metamorseá-lo. Ele deve estar com um traje intermediário entre o maltrapilho da primeira cena e o elegante do final desta cena” (PEIXOTO, 1973). Não sabemos exatamente como essa ideia foi incorporada em cena, mas o registro deixa nítido o trabalho com os figurinos como marcadores sociais, inclusive em momentos de mudança de status.

No caderno de direção também se lê: “Figurino – inventar o **militarismo** do presidente” (PEIXOTO, 1973, grifo do autor). O personagem do presidente pintado pela dramaturgia não é necessariamente do exército; essa marca faria uma ponte entre o universo ficcional e o contexto da Ditadura Civil-Militar brasileira. O verbo “inventar” é curioso. Era preciso pesquisar a melhor maneira de fazer essa insinuação. Em entrevista, Mostaço (2021) comentou que a militarização – presente também nas posturas trabalhadas pelos atores – precisava ser sutil, pois, segundo ele, Peixoto já estava “marcado” pelo Regime.

¹⁵ Roger Planchon experimentou propostas do teatro épico brechtiano no contexto do teatro popular francês. Colocou em cena as personagens aristocráticas criadas por Molière enfatizando sua condição social, e assim operou uma politização de textos clássicos.

A ideia inicial era imprimir esse aspecto também na cenografia – e as preocupações acerca da censura eram as mesmas:

Palácio do presidente da República. Militarizar ao máximo. Curtir com cuidado ideológico a definição deste palácio. Deve ter linhas modernas como Brasília, mas sem copiar, é claro. (...) Uma sutileza de cenografia que possa passar pela censura mas que signifique com razoável clareza a alusão ao poder brasileiro (PEIXOTO, 1973, n.p).

É possível que esse apontamento tenha sido definidor para o trabalho de Ratto. Embora o espaço cênico não “copie” Brasília, seus retângulos superpostos (Fig. 1) lembram em algo o estilo moderno do arquiteto Oscar Niemeyer, que também evidência em seus trabalhos as formas geométricas.

Além disso, o encenador havia previsto uma cenografia que expressasse a “relação fundamental banco – Estado” (PEIXOTO, 1973). Nesse sentido, a solução de Ratto foi manter a mesma estrutura espacial visível durante todo o espetáculo. Boa parte da peça de Dürrenmatt se passa no banco. Há cenas situadas no café, na casa dos banqueiros e no cemitério, mas em todos esses ambientes a ação principal é a de trabalhar para os negócios do banco – como se os outros locais fossem escritórios anexos. A virada final da peça acontece no palácio da presidência, com uma espécie de *deus ex machina*¹⁶, mas os quatro retângulos que definem o espaço cênico se mantêm do início ao fim. Não há ruptura, e sim uma relação de imediata continuidade entre Capital e Estado.

Ratto publicou a seguinte reflexão no programa do espetáculo:

A ruptura da ‘quarta parede’ é o primeiro passo para a reestruturação de uma sala tradicional com palco ‘à italiana’; invenção de um novo espaço cênico polivalente é o segundo. O jogo de planos imaginado para

a montagem de *Frank V* é um compromisso entre as duas propostas iniciais. A cenografia precisa sempre de soluções imaginativas, mas não pode mais se ver estrangida na caixa mágica de malabarismos obsoletos. Não temos ainda edifícios adequados ao novo teatro; de certa maneira nem temos um novo teatro. Até lá portanto, tudo que for feito não deixa de ser transitório, se não até de compromisso¹⁷ (PROGRAMA DO ESPETÁCULO FRANK V, 1973, n.p).

O cenógrafo expressa aqui uma consciência aguda do momento de crise vivido então pela arte teatral – e que podemos relacionar com uma crise mais ampla, social. A palavra “crise”, aliás, estava estampada em letras garrafais, no painel situado ao fundo do palco (Fig. 1). Em 1973 não tínhamos ainda um novo teatro, e artistas tateavam possibilidades. Também não havia um projeto de país nítido a ser construído: o golpe Civil-Militar, o Ato Institucional número 5 (AI-5), o exílio de parceiros como Augusto Boal e Zé Celso, a perseguição política contra grupos teatrais e movimentos sociais, a prisão recente de Segall e outros aliados reverberava nas práticas de Peixoto e do grupo do São Pedro. Se em anos anteriores, especialmente antes do golpe de 1964, a “ligação polêmica e o enriquecimento mútuo entre inovação estética, escolhas políticas e sociedade em movimento conferiam à vida cultural uma luz nova” (SCHWARZ, 2012, p. 56), em 1973 era preciso lidar com uma conjuntura que dificultava vislumbres utópicos. Tudo o que era feito não deixava de ser transitório, mas com soluções imaginativas e profundos compromissos.

3. Coroamento e suspensão

Em diferentes críticas ao espetáculo *Frank V* se expressa uma dolorosa contradição. Por um lado, a peça significou um marco de amadurecimento artístico, tanto para Peixoto como encenador quanto para o grupo do São Pedro. Magaldi afirmou: “Fer-

16 O encenador escreveu: “*Deus ex machina: banco estatizado, poder e capital se dão as mãos*” (PEIXOTO, 1973).

17 PROGRAMA DO ESPETÁCULO *FRANK V*. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC - Funarte: *Frank V*, Teatro São Pedro, 1973.

nando realiza com *Frank V* seu primeiro grande espetáculo. (...) *Frank V* é o coroamento de um labor honesto, paciente e valioso do grupo do São Pedro e um motivo de orgulho do nosso teatro” (MAGALDI, 2014, p. 287). Que um grupo fosse “coroadado” no ano de 1973 – momento de perseguição política e dificuldades econômicas – era algo digno de nota. A crítica Ilka Marinho Zanotto nomeou de passagem as dificuldades de outros grupos teatrais na mesma época, mesmo que para tecer um elogio: “Com esta encenação, o Teatro São Pedro assume definitivamente a liderança que se tornara vaga após o desvio do Oficina e dissolução do Arena” (ZANOTTO, 1973).

Por outro lado, *Frank V* foi a última de uma sequência fervorosa de estreias, a que se seguiu uma mudança de rota:

Fernando Peixoto monta uma bela versão cênica de *Frank V*, de Dürrenmatt, que conquista vários prêmios, mas não impede que o produtor Maurício Segall, após tentar desenvolver no Teatro São Pedro uma continuidade de trabalho que pudesse preencher a lacuna deixada pelo virtual desaparecimento do Arena e do Oficina, se veja obrigado por dificuldades econômicas a suspender o prosseguimento do projeto (MICHALSKI, 1985, p. 58).

A suspensão, objetivamente, se deu pelo aluguel a longo prazo da sala grande do Teatro São Pedro para o governo do Estado. *Frank V* foi o último espetáculo da São Pedro Produções Artísticas criado para aquele espaço¹⁸, e a última direção de Peixoto junto ao coletivo. O grupo ainda estreou algumas peças no Studio, mas os dois anos seguintes foram de dificuldades financeiras, crises internas e a experiência da censura de *Dois Homens na Mina*, em 1974. Gradativamente, o espaço do Studio também deixou de abrigar o projeto de um grupo, para

acolher apenas produções avulsas. Em que medida a experiência de *Frank V* já apontava para esses caminhos?

Em primeiro lugar, a temporada deixou a desejar em termos de bilheteria. Que os espectadores comparecessem em menor número do que se gostaria não era um problema unicamente dessa peça, mas uma vivência cotidiana para os trabalhadores de teatro, que falavam em uma crise de público. Mas quem eram os espectadores de *Frank V*? Segundo Mostaço (2021), tratava-se de um público heterogêneo. Misturava pessoas politizadas, que costumavam assistir ao Arena e ao Oficina, e procuravam a nova obra assinada por Peixoto; e uma plateia mais “aburguesada”, que via o teatro como um lazer ou um luxo.

E por que o afluxo dessas pessoas ao São Pedro não era maior? O ator Frateschi faz uma leitura interessante, que também leva em conta dois grupos de espectadores. Para ele, a partir de 1970, a parcela mais militante do público estava ou presa, ou completamente desmobilizada, devido à ação repressiva do Regime Civil-Militar. Quanto aos espectadores de maior poder aquisitivo, esses não procuravam mais espetáculos de viés crítico: “nosso tema não interessava mais ao público de classe média, que estava empolgado com o “milagre econômico”. A classe média mudou sua qualidade, e a gente percebia que não tinha mais com quem dialogar”¹⁹ (FRATESCHI, 2018). A parcela da população animada com as promessas econômicas do Regime passava a preferir lazeres (para usar o termo de Mostaço) menos provocativos.

O espetáculo *Frank V* tecia uma crítica ao suposto “milagre econômico”. Ironicamente, a fração do público favorecida pelo “milagre” talvez não se interessasse em assistir ao espetáculo. Peixoto escreveu no programa da peça:

19 Embora o comentário de Frateschi seja valioso, é preciso mencionar que houve exceções. Certos espetáculos politizados da década de 1970 tiveram sucesso de público, inclusive entre a classe média – vale mencionar *Gota d’Água* (que estreou em 1975, com direção de Gianni Ratto) como exemplo.

18 A peça *A queda da Bastilha???*, criada pelo Núcleo no Studio São Pedro, chegou a cumprir temporada no teatro grande pouco antes de o mesmo ser alugado. Mas, à diferença de *Frank V*, essa encenação foi toda pensada para a sala pequena – e adaptada posteriormente à sala maior.

Frank V é um paralelepípedo lançado contra determinados valores socioeconômicos e políticos. (...) Também queremos lançar este paralelepípedo contra o público. Mas não para feri-lo fisicamente²⁰. Este paralelepípedo deverá ficar parado, imenso, ameaçador. A um centímetro da cabeça do público. É preciso que o espectador encare de frente esta realidade que lhe é mostrada deformada, teatralizada. Sinta seu peso, seu significado: pense. Hoje, mais do que nunca, o teatro brasileiro está se encaminhando para desempenhar uma tarefa imbecil: anestesiar o espectador, mistificá-lo, envolvê-lo num mundo mágico e falso da fuga e fantasia, reduzi-lo a objeto a ser hipnotizado (PEIXOTO, 1989b, p. 146).

Contra uma arte da hipnose, Peixoto se propunha a dialogar com espectadores responsáveis, capazes de transformar a realidade. Mas esse desejo precisava vir de ambos os lados – e o crescimento de um teatro “da fuga e da fantasia” talvez viesse mais ao encontro dos desejos de certa classe média ascendente. Já a contra máscara do “Milagre”, feita de opressão e violências, recaía sobre militantes que, em anos anteriores, constituíam o público de teatros como o Arena e o Oficina. O povo se ausentava do palco, era a “vítima que a peça omitia”; e se ausentava também da plateia – talvez preso, talvez desmobilizado. Peixoto estimava o espectador, interessava-lhe “mantê-lo vivo, atuante, consciente, respeitá-lo como ser humano livre, capaz de aprender e ensinar, capaz de discutir, refletir, modificar” (PEIXOTO, 1989b, p. 146); mas o Estado brasileiro não tratava seus cidadãos da mesma maneira.

Em termos de crítica, *Frank V* foi excepcionalmente bem, e ganhou diversos prêmios. Mas até nesse ponto houve um episódio delicado: a recusa ao prêmio de melhor espetáculo de 1973, oferecido

pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), por parte de Segall. Em carta justificando a recusa, o produtor mencionou a ausência dos críticos da APCA em uma semana de debates sobre teatro popular, organizada no São Pedro. O acontecido expressa mais uma vez a solidão do grupo do São Pedro, em um momento social de sufocamento do teatro politizado brasileiro. Possíveis interlocutores minguavam.

Mesmo internamente, as tensões cresciam – o que ficou evidente durante a conflituosa montagem de “O Prodígio do Mundo Ocidental”, em setembro de 1973²¹. Segundo Mostaço (2021), faltava ao grupo um projeto existencial comum, como os projetos que regeram por certo tempo o Arena (ligado às ideias comunistas) e o Oficina (com seu existencialismo). A ausência é perfeitamente explicável pelo contexto histórico, posterior ao AI-5. Vale lembrar a leitura primordial de Roberto Schwarz, em seu texto *Cultura e política*, 1964-69. Por ocasião do golpe foram cortadas “as pontes entre o movimento cultural e as massas” (o que já gerou uma série de contradições para a arte de esquerda), e a partir de 1968 um novo endurecimento ameaçava “liquidar a própria cultura viva do momento” (SCHWARZ, 1978, p. 62). Artistas que conseguiram sobreviver e se manter produzindo no país enfrentavam impasses profundos. Em 1973 a já sufocadíssima militância de esquerda também não encontrava consensos – como já foi dito, a própria possibilidade de um projeto de país estava em crise. Assim, não havia um caminho nítido a ser perseguido por aqueles artistas politizados que se reuniam em torno do São Pedro.

Peixoto dirigiu mais dois espetáculos no ano de 1973, fora daquele teatro e com outros agrupamentos de artistas. *Um grito parado no ar*, com a Othon Bastos Produções Artísticas, peça de Gianfrancesco Guarnieri que discutia justamente os obstáculos dos artistas teatrais naquele momento histórico (não era apenas no São Pedro que pro-

20 A ressalva feita por Peixoto em relação a ferir o espectador provavelmente foi feita em diálogo com o debate acerca do Teatro Agressivo (1969), travado entre o encenador Zé Celso e o crítico Anatol Rosenfeld por ocasião do espetáculo *Roda Viva* (1968). O tema merece ser aprofundado, mas isso não caberá nos limites deste ensaio.

21 Sobre o assunto, ver a recente dissertação do pesquisador Ademir de Almeida, que em breve estará disponível em <https://www.teses.usp.br/>.

jetos estético-políticos se viam suspensos, parados no ar). E *Calabar* (de Chico Buarque e Ruy Guerra), produzido pela Fernando Torres Diversões no Rio de Janeiro, que sofreu a ação da censura, vivendo concretamente o avesso de um milagre – as impossibilidades colocadas pelo Regime. Tanto na trajetória de Fernando Peixoto como na do Teatro São Pedro, a dureza dos tempos se impunha. Motivo pelo qual o espetáculo *Frank V* merece ser estudado, como um momento vivo de encontros e possibilidades.

Referências

- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Teatro completo* v. 8. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- DORT, Bernard. *A crítica do nosso teatro, por um francês*. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 abr. 1973.
- DURRENMATT, F. *Frank V*. Tradução: Teresa Linhares e Carlos Queiroz Telles. *Texto datilografado da tradução realizada para a montagem de 1973, disponível na Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall*. São Paulo: 1973.
- FRATESCHI, Celso. *Celso Frateschi: entrevista*. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2018.
- FUSER, Fausto. *Espectáculo obrigatório: Frank V*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1973.
- HOTIMSKY, Nina. *O trabalho de encenação em Calabar: o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto*. São Paulo: Desconcertos, 2020.
- MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- _____. *Hoje, no Teatro São Pedro, os discursos subversivos de Frei Caneca*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 set. 1972.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Entrevista sobre o Teatro São Pedro*. Entrevistadora: Nina Nussenzweig Hotimsky. São Paulo: set. 2021.
- _____. *Fernando Peixoto, encenador brechtiano*. Blumenau: s.n., 2014. Disponível em: <https://primeiroteatro.blogspot.com/2015/08/a-trajetoria-de-um-encenador.html?m=1>. Acesso em: mar. 2022.
- PEIXOTO, Fernando. *Frank V – notas para a encenação*. *Páginas datilografadas e manuscritas disponíveis no Arquivo Fernando Peixoto do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte*, 1973.
- _____. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989a.
- _____. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989b.
- _____. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989c.
- _____. *Brecht – vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro agressivo*. In.: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 45 – 57.
- SÃO Pedro 72 - São Pedro 73. *A Imprecação*, São Paulo, v. 1, p. 2, 1973.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-69*. In.: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In.: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEGALL, *Maurício*. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Boitempo, 2001.

ZANOTTO, *Ilka Marinho*. *Frank V. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1973.

PROGRAMA DO ESPETÁCULO FRANK V. *Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC - Funarte: Frank V, Teatro São Pedro, 1973.*

Recebido: 01/04/2022

Aceito: 27/04/2022

Aprovado para publicação: 10/05/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.