



O HOMEM DE LA MANCHA: ASPECTOS DA UTOPIA NO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970

MAN OF LA MANCHA: ASPECTS OF UTOPIA IN THE BRAZILIAN MUSICAL THEATER OF THE 1970'S

André Luis Bertelli Duarte¹

Recebido em: 30 de setembro de 2020.
Aprovado em: 17 de novembro de 2020.

<https://doi.org/10.46401/ardh.2020.v12.11960> 

RESUMO: Este artigo trata da encenação do musical O homem de La Mancha (Dale Wasserman, 1965) no teatro brasileiro nos anos 1972-1973, produzido por Paulo Pontes e dirigido por Flávio Rangel. O objetivo é compreender a leitura do Quixote como ideal de justiça e liberdade num contexto marcado pelo autoritarismo, sobretudo, em relação à figura do artista/intelectual.

ABSTRACT: This article deals with the staging of the musical Man of La Mancha (Dale Wasserman, 1965) in Brazilian theater in the years 1972-1973, produced by Paulo Pontes and directed by Flávio Rangel. The objective is to understand the reading of Quixote as an ideal of justice and freedom in a context marked by authoritarianism, especially in relation to the figure of the artist / intellectual.

Palavras-chave: O homem de La Mancha; teatro brasileiro; utopia.

Keywords: Man of La Mancha; brazilian theater; utopia.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica. Professor de História do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Uberlândia (Eseba/Ufu). Pesquisador do Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: andrebduarte@ufu.br.

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguos, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza).

(Ficções – Jorge Luis Borges)

Pierre Menard, autor do *Quixote* é um dos contos mais conhecidos de Borges. Nele, temos o elogio fúnebre de Pierre Menard, intelectual de Nîmes, França, cujo principal feito teria sido uma adaptação do texto de Cervantes literal e verbalmente idêntica ao original. Que fique claro: Menard não desejava escrever uma cópia do *Quixote*, mas empreender um esforço intelectual para pensar e escrever como o seu autor. Em última análise, seu intuito era “esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes” (BORGES, 2007, p. 39). A impossibilidade da empreitada, contudo, levou Menard à destruição das páginas e manuscritos rascunhados ao longo dos anos.

O narrador do conto, entretanto, possui indícios do trabalho de Menard e, a partir deles, conjectura que a sua obra seria infinitamente mais rica do que a de Cervantes, justamente pela incorporação, em sua leitura, dos mais de três séculos de história que as separam. Ainda que eles sejam verbalmente o mesmo texto, as mudanças provocadas pela temporalidade na visão de mundo de quem o lê (o leitor), fazem com que o *Quixote* adquira novas camadas de interpretação e significados à luz de diferentes contextos históricos, tornando-o paulatinamente mais rico. Esta técnica nova de Menard, conclui o narrador, enriqueceu “a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 2007, p. 44).

Por meio de sua ficção Pierre Menard e de sua nova técnica literária, Borges faz um elogio da capacidade dos textos circularem em temporalidades, contextos e culturas distintas e contribuir para os processos de atribuição de sentido do humano, mesmo que isso signifique um esvaziamento de seus significados originários ou, em suas palavras, anacronismo deliberado.

Este artigo trata da encenação do musical *O homem de La Mancha*, de Dale Wasserman (1965), no teatro brasileiro nos anos de 1972-1973; uma iniciativa de Paulo Pontes, com supervisão de Flávio Rangel, e Paulo Autran, Grande Otelo e Bibi Ferreira nos papéis principais. Não pense o leitor mais apressado que a referência ao conto de Borges significa um juízo de valor no qual *O homem de La Mancha* seria considerada uma obra mais rica do que o *Quixote* por incorporar a este último novas camadas de interpretação. Antes, aponta para uma concordância sobre a necessidade de dessacralização da obra de Cervantes para compreender mais justamente os diferentes sentidos que lhes foram atribuídos ao longo do tempo. A leitura do *Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha* envolve tanto a interpretação de seu texto quanto a consideração da história secular de sua recepção.

O musical de Wasserman, com toda a sua simplicidade e potencialidade, é parte desta história da recepção da obra de Cervantes, e uma das poucas leituras que foram capazes de propor soluções

para a sua adaptação para o teatro, o cinema e a televisão.² Para a compreensão da história de sua encenação no Brasil, portanto, temos que conhecer suas características e seu lugar na história de atribuições de sentidos acerca de Dom Quixote.

O homem de La Mancha e a história da recepção de Dom Quixote

O musical de Dale Wasserman é uma leitura de *Dom Quixote* para o teatro em forma de musical. Sua principal virtude é a perspectiva assumida pelo dramaturgo de não intentar uma adaptação do romance para o palco. A solução encontrada por ele foi tornar o seu enredo em uma peça dentro da peça.

Inteligentemente, Wasserman constrói uma trama que apresenta Miguel de Cervantes, na companhia de um criado, como um homem de teatro preso pela Inquisição ibérica. Como coletor de impostos – há uma brincadeira implícita na peça sobre a impossibilidade de viver do teatro e da poesia –, seu crime teria sido a execução de uma dívida do Monastério de La Mercês, que provocou o seu fechamento. Portanto, Cervantes é apresentado como um intelectual que é perseguido pela Inquisição por ter agido de acordo com os preceitos da Lei. Dentre os bens apreendidos pelo Santo Ofício, encontram-se um baú com objetos cênicos (espadas, cavalos de madeira, roupas e apetrechos diversos) e um manuscrito grosso guardado pelo seu autor com todo o zelo.

Preso juntamente a outros presos comuns (prostitutas, bêbados, ladrões, etc.), Cervantes faz a sua defesa para o Governador através da encenação da história do fidalgo Alonso Quijana que, certo dia, perdeu o juízo e saiu pelo mundo como o cavaleiro andante Dom Quixote de La Mancha, acompanhado de seu fiel escudeiro Sancho Pança, com o objetivo de erradicar a vilania e a injustiça. Cervantes se traveste em Dom Quixote, o criado encarna Sancho e os demais presos assumem os demais papéis. Na “peça” contida em *O homem de La Mancha*, são apresentados apenas os episódios 1) da luta contra os moinhos de vento; 2) o da sacração de Quixote como o Cavaleiro da Triste Figura, que acontece na hospedaria/castelo, onde Wasserman insere Aldonza como criada/prostituta que se tornará Dulcinéia del Toboso aos olhos do protagonista; 3) da surra que Quixote e Sancho levam dos mouros que roubam-lhes os cavalos; 4) da recitação da carta que Quixote escreve para Dulcinéia por Sancho; 5) do confronto com o Cavaleiro dos Espelhos (na verdade, o seu amigo Sansão Carrasco que tentava dissuadi-lo da vida errante e chama-lo à razão); e 6) já consciente, a morte de Quijana ao lado da família e de Sancho (cena em que o dramaturgo insere também Aldonza/Dulcinéia e reafirma o ideal elevado da vida de Quijana/Quixote). Após a encenação, Cervantes consegue convencer o Governador a preservar o seu manuscrito (que continha a redação do *Quixote*) e parte para enfrentar o julgamento pela Inquisição.

Como se vê, Dale Wasserman optou por reduzir o enredo de *Dom Quixote* aos seus traços mais gerais, de modo a comportar um espetáculo musical com cerca de duas horas de duração. O próprio dramaturgo afirmou certa vez que tentar compactar todo o livro (primeira e segunda parte)

2 O homem de La Mancha foi concebido por Dale Wasserman em 1959 como um programa de televisão, e posteriormente recebeu o tratamento musical de Mitch Leigh e letras de Joe Darion para estrear na Broadway, com grande sucesso, em 1965. Em 1972, foi adaptado para o cinema por Arthur Hiller, com Peter O'Toole e Sophia Loren nos papéis de Cervantes/Dom Quixote e Aldonza/Dulcinéia, respectivamente.

em uma estrutura dramática seria como forçar um lago em um balde – projeto ambicioso e impraticável. Por isso, compôs todo o musical a partir da ideia de Dom Quixote como um ator escrevendo a sua própria peça, sempre no centro do palco (WASSERMAN, 1999, p. 126). Uma pesquisa mais aprofundada sobre Miguel de Cervantes revelou ao dramaturgo as íntimas relações entre a sua obra e o universo do teatro, o que estimulou a sua criação na peça como um ator-dramaturgo ambulante. Isso permitiu que Wasserman aprofundasse a sua visão sobre *Dom Quixote* como um confronto incessante entre a ilusão e a realidade, que é mais claramente perceptível no teatro:

Aí está o coração de Dom Quixote - colisões contínuas de ilusão e realidade. Qual deles deve vencer? Muito deliberadamente, escolhi a ilusão. Pois a ilusão é a escolha intrigante em um mundo onde a realidade muitas vezes destrói o espírito. A frase mais significativa em minha peça é muito simples. Sansão Carrasco informa a Quixote que não há cavaleiros, não há cavaleirismo, que não há cavaleiros há trezentos anos - e estes são os fatos. Quixote responde: "Os fatos são inimigos da verdade." Eu acredito que os fatos são inimigos da verdade. Carrasco admite Cervantes que é preciso ver a vida como ela é. Aqui está a resposta de Cervantes, conforme ele fala na peça: "Vivi mais de cinquenta anos e vi a vida como ela é. Tenho ouvido a cantoria das tabernas e os gemidos dos montes de sujeira nas ruas. Eu fui um soldado e vi meus companheiros morrerem em batalha, e eu os segurei em meus braços no momento final. Esses eram homens que viam a vida como ela é, mas morreram em desespero. Sem glória, sem palavras finais galantes. . . apenas seus olhos estavam cheios de confusão, choramingando a pergunta: 'Por quê?' Não creio que tenham perguntado por que estavam morrendo, mas por que viveram.

Em seguida, Cervantes se recupera, com sua natural leveza de espírito afirmando-se, e continua dizendo: "Quando a própria vida parece lunática, quem sabe onde está a loucura? Talvez ser muito prático seja uma loucura. Para procurar o tesouro onde há apenas lixo. Muita sanidade pode ser uma loucura. E o mais louco de tudo, ver a vida como ela é e não como poderia ser" (WASSERMAN, 1999, p. 129-130).³

A leitura última do *Dom Quixote* por Dale Wasserman em *O homem de La Mancha* foi traduzida por Mitchell e Joe Darion numa das canções mais aclamadas do musical, *The impossible dream*: "To dream the impossible dream / To fight the unbeatable foe / To bear the unbearable sorrow / To run where the brave dare not go...".

Ver *Dom Quixote* como um conflito entre o real e o ilusório, tomando o partido do segundo, não é uma originalidade de *O homem de La Mancha*. Com efeito, este modo de interpretar a obra insere o musical em uma longa trajetória de leitura característica da modernidade. A fortuna crítica da obra de Cervantes ao longo dos séculos abarca, de modo geral, duas tendências bem delimitadas: por um lado, a abordagem da obra a partir do seu contexto de criação, os pressupostos de sua

3 Tradução do inglês pelo autor para: "There's the heart of Don Quixote —continuous collisions of illusion and reality. Which of them shall overcome? Quite willfully, I chose illusion. For illusion is the intriguing choice in a world where reality too often destroys the spirit. The most significant line in my play is a very simple one. Sansón Carrasco informs Quixote that there are no knights, no chivalry, that there have been no knights for three hundred years —and these are facts. Quixote replies: "Facts are the enemy of truth." I do believe that facts are the enemy of truth. Carrasco adjures Cervantes that one must see life as it is. Here is Cervantes's answer, as he speaks in the play: "I have lived more than fifty years, and I have seen life as it is. I have heard the singing from taverns and the moans from bundles of filth in the streets. I have been a soldier and seen my comrades die in battle, and I have held them in my arms in the final moment. These were men who saw life as it is, yet they died despairing. No glory, no gallant last words . . . only their eyes were filled with confusion, whimpering the question: 'Why?' I do not think they asked why they were dying, but why they had lived". Then Cervantes rallies, his natural buoyancy of spirit asserting himself, and goes on to say: "When life itself seems lunatic, who knows where madness lies? Perhaps to be too practical is madness. To seek treasure where there is only trash. Too much sanity may be madness. And maddest of all, to see life as it is and not as it might be".

escritura e os seus possíveis significados para os seus leitores contemporâneos; por outro lado, a busca dos sentidos do texto numa leitura que privilegia seus possíveis diálogos com os dilemas do indivíduo e da sociedade modernos (VIEIRA, 1998).

No capítulo de *Mimesis* em que aborda a obra de Cervantes, Erich Auerbach define essas duas tendências como: 1) crítica filológica e 2) crítica idealista. A primeira seria marcada pela leitura do romance como uma paródia dos romances de cavalaria, caracterizada pela dissonância entre o estilo elevado de Dom Quixote e a realidade viva e cotidiana dos personagens e situações que são confrontados por ele em toda a obra, cuja inversão poderia ser visualizada no episódio de “Dulcinéia Encantada” (capítulo 10 da segunda parte do *Quixote*). Esta foi a tônica da recepção da obra nos séculos XVII e XVIII, que ainda podiam reconhecer a representação da realidade inerente ao jogo cervantino como parte de seu repertório intelectual. Já a crítica idealista, que ganha particular relevância a partir da interpretação romântica, vê em Dom Quixote uma luta trágica do herói pelo ideal e pelo desejável que merece admiração, ainda que baseada em ilusões insensatas e sem fundamento real (AUERBACH, 2015, p. 307). O romantismo alemão seria particularmente importante para a concepção e divulgação desta interpretação, pois a loucura cômica e paródica de Dom Quixote seria transformada, por meio da simbolização e do uso da alegoria⁴, em virtude característica do indivíduo trágico, cujo ideal estaria em franco confronto com o mundo em que vive. É a partir desse referencial que o *Quixote* passa a ser visto como o romance fundador da modernidade.

No século XX, a leitura idealista encontra ressonância na obra de Miguel de Unamuno, particularmente do seu ensaio *Do sentido trágico da vida*, que reforça a loucura de Dom Quixote como uma recusa admirável diante da injustiça entremeada na realidade da vida. A obra de Unamuno ganhou uma dimensão ainda mais abrangente – que, em certa medida, desvanece suas contradições evidentes – após a sua oposição à presença das forças de Franco na Universidade de Salamanca (do qual era reitor) em 1936, ano de sua morte. Unamuno é certamente uma das inspirações para que Harold Bloom afirme que:

Os românticos (entre os quais eu [Bloom] me incluo) veem Quixote como herói e não como bobo, recusam ler o livro sobretudo como sátira, e encontram na obra uma atitude metafísica ou visionária em relação à demanda do Dom que faz com que a influência cervantina em *Moby Dick* pareça completamente natural. Desde o crítico-filósofo Schelling em 1802 até ao musical da Broadway *O Homem de La Mancha* em 1966, houve sempre uma contínua exaltação do sonho-demanda pretensamente impossível (BLOOM, 1995, p. 137).

Como se vê, o sucesso de *O homem de La Mancha* garantiu para o musical de Dale Wasserman um lugar na história da recepção de *Dom Quixote* ao lado daqueles que veem o Cavaleiro da Triste Figura como um arquétipo do herói idealista, utópico, que não esmorece diante das dificuldades postas entre o seu ideal de justiça e os meios efetivos para a sua realização. Esta dimensão será particularmente importante para compreendermos a proposta da sua encenação no Brasil no início da década de 1970.

4 Para uma compreensão mais aprofundada da estética alegórica que caracteriza o romantismo alemão ver: BENJAMIN, 2016.

O homem de La Mancha no teatro brasileiro: utopia e autoritarismo

A iniciativa de produzir *O homem de La Mancha* no Brasil em 1972 – quando o musical já era visto como um sucesso artístico de comercial da *Broadway* – foi de Paulo Pontes, que vinha de algumas experiências como produtor e dramaturgo (especialmente exitoso na comédia de costumes *Um edifício chamado 200*). Após comprar os direitos de produção da peça, Pontes tinha como principal desafio a tradução para o português, tanto do texto teatral quanto das músicas. Para o primeiro, ele próprio se responsabilizou pelo trabalho, para o qual convidou o diretor e amigo Flávio Rangel, que também seria o responsável pela supervisão geral da montagem. A tradução das músicas, mais difícil, foi delegada à dupla Chico Buarque e Ruy Guerra, que nunca haviam trabalhado juntos até então.

Material de divulgação do espetáculo.



Fonte: Folha de São Paulo, 10 de set. de 1972, p. 37.

Pelo contrato assinado com os detentores dos direitos da peça, as partituras, o cenário, o figurino, as coreografias e as marcações cênicas deveriam seguir as mesmas diretrizes do original. O bailarino Fernando Azevedo havia participado da montagem norte-americana e participou da montagem brasileira, garantindo uma unidade interpretativa para o espetáculo. As canções, a linha de direção e a interpretação dos atores, entretanto, foram adaptadas pelos produtores para que o espetáculo pudesse dialogar mais intimamente com os espectadores brasileiros daquele tempo. Mas, nesse sentido, o que *O homem de La Mancha* tinha a dizer?

No material de divulgação do espetáculo, tanto na imprensa de São Paulo quanto no Rio de Janeiro – cidades onde circulou entre o segundo semestre de 1972 e o início de 1974 –, Paulo

Pontes dizia que as razões que o levaram a produzir a peça no Brasil passavam pela “secreta necessidade do Cavaleiro da Triste Figura, que mesmo as pessoas mais cínicas guardam dentro de si, a impossibilidade de viver sem futuro, o último alimento da consciência” (FERREIRA, 1973, p. 02). O elemento utópico presente na peça também era um elemento particularmente importante na visão de Flávio Rangel:

O homem de La Mancha é a história de um homem que luta por uma vida mais bonita do que a vida como ela é. Então nós achamos que era uma boa parábola contar isso. [...] A palavra em si *utopia* talvez seja irrealizável, mas eu acho que os sonhos generosos da humanidade, em favor de um tempo de vida onde exista justiça e liberdade, dignidade humana e caráter, e limpeza e honestidade, são metas bastante bonitas e devem ser perseguidas ao longo de uma vida inteira. Então, esse elemento do cidadão que busca uma utopia é uma coisa muito presente em mim, sim. (PRES- TES, 2009).

A afinidade entre as visões de Paulo Pontes e Flávio Rangel não era pontual; era antes mais um fenômeno de visões de teatro, da cultura e da política que se confluíram ao longo dos anos, e que se estruturavam em torno da ideia do teatro como instrumento de compreensão e transformação da realidade social, da cultura como elemento formativo através da justaposição entre razão e emoção, e da luta pelas liberdades democráticas por meio da Resistência ao autoritarismo vigente no período pós-1964. A aproximação entre os dois começou a se concretizar em 1965, quando Pontes produziu o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, no show *Opinião*, escrito por Flávio Rangel em parceria com Millôr Fernandes, que foi um dos expoentes de um período de efervescência cultural cuja principal característica era a denúncia do caráter antidemocrático do regime instaurado pelo militares em 1964.

Flávio Rangel aproveitava cada oportunidade, tanto no teatro quanto na imprensa (em 1970 passou a integrar a equipe do *Pasquim*), para reforçar a necessidade de resistir ao avanço autoritário do governo militar por meio do exercício crítico e da denúncia. Mesmo após o AI-5, quando a censura atingiu duramente a dramaturgia e toda a produção artística nacional, o diretor se esforçava para estabelecer paralelos entre o que produzia artisticamente e a situação política do Brasil, mesmo que estivesse encenando textos de dramaturgos estrangeiros. Em 1969, por exemplo, na encenação de *Esperando Godot* – espetáculo que marcou a precoce despedida dos palcos e da vida de Cacilda Becker –, dizia que montara o espetáculo “com o objetivo de fazer uma análise da situação brasileira, isto é, aqueles dois vagabundos, Wladimir e Estragon, sentados à margem da estrada, eram como se fosse o povo brasileiro, esperando alguma coisa, que seria a liberdade, a democracia” (SIQUEIRA, 2001, p. 198). Mesmo nos períodos de maior radicalização, Rangel seguia firme o seu propósito de fazer teatro e política com a força das palavras, num contexto em que, politicamente, grupos de esquerda optaram por não mais esperar, como Wladimir e Estragon, o retorno da democracia e se lançaram em ações de luta armada contra os militares, e, cenicamente, alguns artistas propunham a ruptura com as convenções teatrais tradicionais até os limites do teatro de agressão.

Em 1972, tanto as ações de guerrilha urbana e rural (com a notável exceção do Araguaia)

quanto as propostas do teatro de vanguarda davam sinais de esgotamento, desbaratadas pela violenta repressão desencadeada pelos aparelhos do Estado sob o comando dos militares. Neste contexto, a encenação de *O homem de La Mancha* era vista pelos seus realizadores como uma afirmação da utopia, da crença da transformação do mundo através da força das palavras e da imaginação. A tradução de *Impossible Dream* realizada por Chico Buarque e Ruy Guerra dá essa dimensão:

Sonhar mais um sonho impossível
Lutar quando é fácil ceder
Vencer o inimigo invencível
Negar quando a regra é vender

Sofrer a tortura implacável
Romper a incabível prisão
Voar no limite improvável
Tocar no inacessível chão

É minha lei, é minha questão
Virar esse mundo, cravar esse chão
Não me importa saber se é terrível demais
Quantas guerras terei que vencer
Por um pouco de paz?

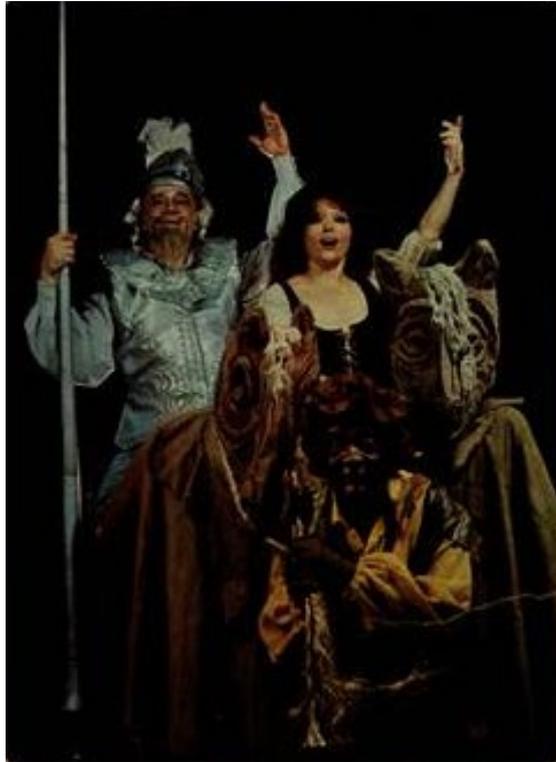
E amanhã esse chão que eu beijei
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu
Delirar e morrer de paixão

E assim, seja lá como for
Vai ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão (WASSERMAN, 1972).

O espetáculo contava com um elenco de 25 atores e 11 músicos que executavam as canções ao vivo, sob a supervisão musical de Murilo Alvarenga. Os protagonistas foram interpretados, nas montagens paulistas, por Paulo Autran (Cervantes/Dom Quixote), Bibi Ferreira (Aldonza/Dulcineia) e Dante Ruy (criado/Sancho Pança). Para a temporada carioca, Grande Otelo substituiu Ruy e criou um Sancho Pança marcante. Do elenco principal, somente Bibi Ferreira possuía experiência e técnica vocal para cantar as músicas do espetáculo; Paulo Autran optou por uma interpretação em declamava as canções em vez de cantar.⁵

O musical estreou em agosto de 1972 no Teatro Municipal de Santo André/SP, cuja prefeitura era coprodutora do espetáculo por meio de sua Secretaria de Cultura, transferiu-se para o Teatro SESC-Anchieta de São Paulo até o fim do ano, e iniciou 1973 no Rio de Janeiro, inaugurando o luxuoso Teatro Adolpho Bloch, no edifício Manchete, sempre com grande sucesso de público e crítica.

5 No Youtube, há um trecho gravado em que Paulo Autran declama a canção O sonho impossível, em que é possível ter uma ideia de sua linha de interpretação no espetáculo e, claro, de sua potência como ator dramático. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=IR-bsIqgONj4>. Acesso em 28 de setembro de 2020.

Paulo Autran, Bibi Ferreira e Grande Otelo em O homem de La Mancha.

Fotografia para a Revista Manchete, de 28 de jan. de 1973, p. 59.

A crítica especializada, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro considerou, de modo geral, o musical uma conquista para os padrões de qualidade da cena brasileira. O retorno de Bibi Ferreira aos palcos – andava ausente deles desde *My Fair Lady*, também com Paulo Autran, no início dos anos 1960 – foi amplamente saudado pelos críticos como o ponto alto do espetáculo (MICHALSKI, 1972, p. 2; OSCAR, 1973, p. 05).

Alguns críticos saudaram a presença do espírito de Dom Quixote no Brasil daquele período, oferecendo algumas interpretações sobre a obra. Yan Michalski afirmou que Dale Wasserman deu ao Quixote a “dimensão exata que ele tem no livro de Cervantes: um pobre diabo grotesco, ridículo, louco, mas louco no sentido de poeta, isto é, um louco que enxerga coisas belas, importantes, que estão fora do campo de visão dos *normais*, dos *sadios*” (MICHALSKI, 1972, p. 02). Vê-se, através deste fragmento da crítica, o quanto a leitura sobre a obra de Cervantes era afinada à “crítica idealista”, de matriz romântica. Michalski cita, inclusive, Miguel de Unamuno e sua ideia de que o Quixote enlouque de pura maturidade de espírito. Na mesma direção, Macksen Luiz, no *Jornal do Brasil*, escreveu que o musical colocava em cena um Dom Quixote de “espantosa contemporaneidade: Neste contato moderno com a plateia, Quixote explodiu sua humanidade, criando uma emocionante relação poética. [...] a peça, na sua aparente fragilidade, é um libelo violento contra certas injustiças sociais” (LUIZ, 1973, p. 02). A maioria das críticas sobre *O homem de La Mancha* segue esta linha interpretativa, o que sugere a hegemonia que a leitura modernista de *Dom Quixote* gozava

na *intelligentsia* brasileira, talvez influenciada pela célebre leitura que San Tiago Dantas, o líder do trabalhismo brasileiro, realizara da obra em conferência no ano de 1947 (DANTAS, 1979).

Em nenhuma das críticas, entretanto, há qualquer reflexão mais aprofundada em relação a que se dirigiria o grito rebelde de Cervantes/Dom Quixote. Afinal, a *quais injustiças* o espetáculo se referia. Pois se elas não forem nomeadas, teremos que dar razão à crítica de Erich Auerbach à leitura idealista do *Quixote*, onde ele diz:

A dificuldade reside no fato de que na ideia fixa de Dom Quixote, o nobre, o puro e o redentor estão ligados com o absolutamente insensato. Uma luta trágica pelo ideal e pelo desejável, em primeiro lugar, só pode ser representada de tal modo que intervenha de forma sensata no estado real das coisas, estremecendo-o e importunando-o; de tal maneira que, contra o sensatamente ideal, surja uma oposição igualmente sensata, seja proveniente da inércia, da maldade mesquinha e da inveja, quer de uma visão mais conservadora. A vontade idealista deve estar de acordo com a realidade existente pelo menos até o ponto de poder atingi-la, de tal forma que uma penetre na outra e surja um verdadeiro conflito [grifos nossos] (AUERBACH, 2015, p. 307).

Em entrevista à época do lançamento de *O homem de La Mancha*, o diretor Flávio Rangel, reforçava a ideia de Dom Quixote como o “defensor da justiça, o inimigo da tirania e do opressor”. Dizia também que os “moinhos de vento contra os quais ele luta são os elementos negativos da sociedade”, e que, portanto, o musical poderia ser considerada um obra engajada. Mais adiante, contudo, refletia que o impacto político e social dos espetáculos que montava era prejudicado pela Censura, que tolhia a liberdade de expressão artística de todos e tornava “difícil o desenvolvimento de um teatro mais preocupado em refletir a realidade social que nos circunda” (RANGEL, 1972, p. 07). O produtor Paulo Pontes também contornava os significados políticos da peça, sem explicitar o *locus* da injustiça: “Enquanto existir uma realidade que imponha o sonho como uma necessidade, em qualquer lugar ou momento em que o processo social dê ênfase à mesquinhez da realidade, Dom Quixote será um obra viva” (FERREIRA, 1973, p. 03). Com isso, podemos deduzir que o receio com a Censura impedia que os seus realizadores e os críticos teatrais não comprometidos com o governo militar traçassem paralelos mais explícitos entre a cena e o contexto político brasileiro, ou seja, apontavam vagamente para o problema da injustiça na expectativa que os espectadores e leitores fizessem as associações desejadas.

Alguns anos mais tarde, já no contexto da redemocratização, Flávio Rangel teceria outras redes de significados rememorando a encenação de *O homem de La Mancha*:

Quando você olha para essa época [1972-1973], você vê que as pessoas, profissionais mesmo que já eram homens de teatro, tinham percebido que não adiantava muito falar nas entrelinhas, que era preciso ter uma comunicação direta. A peça se passava numa prisão... o Cervantes foi preso cinco vezes na vida. Nós fizemos uma análise do número de intelectuais, escritores, poetas que, ao longo dos séculos, tinham sofrido a violência da repressão e que continuavam lutando pela liberdade. A gente aqui e ali colocava isso, para colocar as pessoas no contexto. E as pessoas percebiam isso [...] Quando o Paulo (Autran) acabava de dizer a canção *O sonho impossível*, que é um hino à liberdade, era um aplauso violentíssimo. Um musical americano acabou sendo um espetáculo importante eticamente [grifos nossos] (SIQUEIRA, 2001, p. 229-230).

Apesar das contradições flagrantes contidas na memória do encenador – a leitura atenta dos textos da época demonstram que a comunicação sobre os sentidos do espetáculo estava distante de ser “direta” e que os artistas continuavam falando nas entrelinhas –, ela dá uma importante pista para compreendermos a montagem de *O homem de La Mancha* no contexto brasileiro. Seus realizadores interpretavam o texto a partir de uma chave política específica: a perseguição aos artistas/intelectuais. Por meio dela, alguns trechos da tradução ganham relevo, como a passagem em que Cervantes, preso, ouve rumores da chegada dos carrascos da Inquisição:

Cervantes – Esse ruído...

Governador – São os homens da Inquisição.

Cervantes – O que vão fazer?

Prisioneiro – Vão levar alguém.

Prisioneiro – O interrogatório.

Prisioneiro – E depois... a fogueira.

Cervantes – Vão levar a mim?

Duque – Quem sabe? Que é isso, Cervantes? Você não está com medo! Onde está a sua coragem? Na tua imaginação? Não há saída, Cervantes. Isto está acontecendo. Não a teu bravo homem de La Mancha, mas a você. Depressa Cervantes, peça que ele te socorra. Que ele te proteja... que ele te salve – se puder!

[Aparecem na escada os homens da Inquisição. Encapuzados, de aspecto ameaçador. Cervantes está apavorado. Eles levam um preso. Cervantes cai sobre uma cadeira]. (WASSERMAN, 1972, p. 33).

O tema do intelectual preso de modo injusto e ameaçado por um poder violento e opressor é realçado na tradução feita por Paulo Pontes e Flávio Rangel de modo a se enriquecer com contornos contemporâneos. Também as letras criadas por Chico Buarque e Ruy Guerra traziam esta dimensão política, como na estrofe de *Sonho Impossível*: “Sofrer a tortura implacável / Romper a incabível prisão”. O próprio Flávio Rangel havia sido ameaçado e preso, em duas ocasiões, pela polícia política do governo militar por suas ideias contrárias ao regime.⁶ Em uma das vezes, teve o cabelo raspado e sofreu tortura psicológica. Ele mesmo recorda que a leitura e o exercício artístico o ajudaram a suportar os dias de angústia na prisão (SIQUEIRA, 2001).

No início dos anos 1970 a perseguição a artistas e intelectuais era constante por parte do governo militar, de modo que a criação de redes de proteção e clandestinidade era comum, assim como as prisões e o exílio. Portanto, o tema do poeta que se recusa à se submeter ao poder instituído e acaba perseguido era familiar aos espectadores contemporâneos, que aplaudiam com entusiasmo as cenas de defesa da liberdade de expressão e do poder do imaginário contra a tirania.

Nem todos os contemporâneos, contudo, enxergavam esta coerência no espetáculo. No início de 1974, *O homem de La Mancha* retornou a São Paulo, no Teatro João Caetano, que anunciava

6 Flávio Rangel foi um dos intelectuais presos no episódio conhecido como “Os nove do Glória”, em 1965, na ocasião em que nove personalidades culturais brasileiras da época (os cineastas Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro, os escritores Antônio Callado, Carlos Heitor Cony e Márcio Moreira Alves, o embaixador cassado Jayme de Azevedo Rodrigues e o poeta Thiago de Mello, além de Flávio) foram presas pela exposição de faixas contra a ditadura durante a II Conferência Extraordinária Interamericana da Organização dos Estados Americanos (OEA), num claro atentado contra a liberdade de expressão.

uma temporada “a preços populares” subvencionada pela prefeitura paulistana. Nesta ocasião, José Arrabal escreveu uma longa crítica no *Jornal do Comércio* intitulada *Quixotadas ao lado do homem da Mancha*. Apesar de tecer elogios à cena e aos atores do espetáculo, Arrabal via nele o desenvolvimento de uma nova tendência: a transformação do teatro em mera mercadoria. Como tal, o seu principal propósito passava a ser o bem estar de seus consumidores com o objetivo de produzir lucro. O crítico avaliava que a “contaminação” da cena teatral profissional brasileira pela lógica capitalista diluía “proposições críticas de um ou outro dramaturgo mais conceituado”, pois não tinha como não “servir à mentalidade da camada que o consome, camada restrita pelo alto custo da bilheteria”. Este raciocínio, aplicado à análise do musical, resultava de que:

O musical de Dale Wasserman procura evidenciar para o seu público o caráter insatisfeito e progressista de Dom Quixote. [...] Esse Quixote idealista e revoltado se viu amesquinhado, no Teatro Bloch, ano passado, na medida do interesse dos seus consumidores. Consumidores esses restritos a uma plateia cujo poder aquisitivo lhe permitia pagar os 50 cruzeiros cobrados pelo ingresso ao espetáculo. Plateia essa cuja mentalidade, por sinal, se opõe unilateralmente a “virar este mundo”, já que ela é a mais favorecida com “a solidão de seu povo”. [...] Assim, a temática crítica de *O Homem de La Mancha*, a festa conscientizadora de Dale Wasserman, viu-se institucionalizada e esvaziada de propósitos à proporção em que se transformou em *diverssument* de uns poucos desocupados e desinteressados em uma postura crítica, numa tomada de consciência frente aos problemas vividos pelo homem em sociedade, através da História. Assim, os censores oficiais cedem sua vez a uma censura mais implacável, a instituída pela seletiva distribuição de riqueza, aqui e agora, favorecendo cada vez mais a uma minoria socialmente determinada (ARRABAL, 1974).

O ponto central da crítica de José Arrabal é o descompasso que ele via entre os propósitos do espetáculo e a composição social da plateia que o frequentava: enquanto aquele trazia em seu bojo os ideais progressistas da leitura idealista de *Dom Quixote*, esta era incapaz de compreendê-lo plenamente devido ao seu caráter essencialmente conservador. Este descompasso produzia um esvaziamento do sentido da cena teatral, transformada em mero divertimento das elites. Analisando os argumentos da crítica de Arrabal à luz da bibliografia mais ampla sobre o teatro brasileiro dos anos 1970, podemos perceber que ela é depositária de quatro pressupostos característicos do período.

Em primeiro lugar, reverbera uma visão sobre o teatro profissional do período como marcado estritamente por interesses comerciais, numa leitura ideologicamente enviesada que opunha este teatro comercial (expressão do capitalismo na arte) ao teatro amador desenvolvido pelos grupos teatrais (que se organizavam em cooperativas de produção). Enquanto o primeiro se preocupava unicamente com o lucro, o segundo seria o responsável pelos exercícios de vanguarda artística e crítica social. Esta leitura foi cristalizada na historiografia do teatro brasileiro do período pelo próprio José Arrabal, em texto publicado em coautoria com Mariângela Alves de Lima na coleção *Anos 70* (ARRABAL, 1980).

Em segundo lugar, decorrente do primeiro, compreende particularmente o teatro musical como parte do imperialismo estadunidense, principalmente aquele representado pela *Broadway*. Esta visão deve ser compreendida como expressão cultural das discussões características da Guerra Fria, num momento em que o anti-americanismo era bastante evidente devido à Guerra do Vietnã, sobretudo entre aqueles intelectuais ligados aos partidos de esquerda.

Em terceiro lugar, ainda ligada especificamente ao teatro musical, percebia a “ameaça” do mercado fonográfico em franca expansão no Brasil ao teatro, como simbolizava a aproximação entre compositores populares e a cena teatral – não é por outro motivo que Arrabal seleciona o musical *Gota D’Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, para exemplificar o “comercialismo” no teatro brasileiro dos anos 1970 no já citado texto da coletânea *Anos 70*.

Por último, denunciava uma confluência embrionária entre artistas profissionais de esquerda e o aparelho estatal, haja vista as subvenções dadas ao espetáculo pelas prefeituras de Santo André e São Paulo, que irá se tornar mais evidente a partir de 1975, na gestão de Orlando Senna no Serviço Nacional de Teatro – no cinema, esta aproximação será ainda mais evidente com a gestão da *Embrafilme* por cineastas de esquerda como Nelson Pereira dos Santos (DUARTE, 2015).

Entendemos que aprofundar esta discussão transcende os objetivos da escrita deste artigo. Contudo, ela é importante na medida em que reduz e cristaliza a trajetória de artistas importantes para a cena teatral do período a mero reflexo de interesses empresariais. À luz desta concepção, a reunião dos artistas para a encenação de *O homem de La Mancha* teria se dado apenas com o intuito de favorecer os interesses econômicos dos grandes conglomerados empresariais, como o grupo *Manchete*.

Entretanto, um olhar mais atento para o espetáculo revela que os artistas envolvidos em sua produção e feitura formavam um grupo de sociabilidade que permitiu que eles se mantivessem produzindo – e vivendo – em um período bastante difícil para os artistas. O produtor Paulo Pontes era casado com a atriz Bibi Ferreira (que estava deixando a Tv Tupi, já às portas da falência). Flávio Rangel e Paulo Autran vinham de parcerias exitosas, inclusive de produção, em montagens anteriores (*Liberdade, Liberdade; Édipo Rei*). Chico Buarque e Ruy Guerra iniciaram ali uma parceria que se frutificaria nos anos seguintes (*Calabar, o elogio da traição*), o mesmo Chico Buarque que se associaria a Paulo Pontes, em 1975, na criação de *Gota D’Água*, que trazia novamente Bibi Ferreira como protagonista. Neste sentido, *O homem de La Mancha* é mais um exemplo de um fenômeno que a historiadora do teatro brasileiro Rosângela Patriota percebeu na trajetória artística do ator/produtor Antonio Fagundes: no momento mais difícil da história do teatro no Brasil, em que dramaturgos eram censurados e espetáculos eram proibidos de estrear na véspera, os artistas ligados por vínculos ideológicos criaram redes de sociabilidade /solidariedade que os permitiu, ao mesmo tempo, sobreviver à escassez de projetos e possibilidades característica do período e continuar empreendendo o exercício crítico e a formação cultural de suas plateias (PATRIOTA, 2018).

Considerações Finais

À primeira vista, a encenação de um musical da *Broadway* no Brasil da década de 1970, recontando a história de *Dom Quixote*, não despertaria a atenção dos estudiosos e interessados em história do teatro brasileiro. Entretanto, a pesquisa de sua produção e recepção revela como um espetáculo aparentemente desprezível pode fornecer subsídios sobre os meios sub-reptícios em que o ideal de liberdade, o sonho de um mundo melhor e a utopia circulam em sociedades autoritárias.

Não deixa de ser sintomático o fato de que o espectro do Cavaleiro da Triste Figura seja reatualizado em sua leitura idealista/romântica/moderna em contextos em que os projetos de transformação social se encontram nos horizontes de expectativas de artistas, intelectuais e leitores. Não será surpreendente, neste sentido, se o período em que vivemos, marcado pela distopia, seja caracterizado por interpretações realistas da obra de Cervantes que reforcem o caráter ridículo da loucura de Quixote. No entanto, enquanto os seres humanos continuarem a empreender a leitura desse clássico perenemente contemporâneo, a centelha capaz de criar loucos que insistem em “ver a vida como ela deveria ser” permanecerá acesa.

Referências

ARRABAL, José et. alli. **Anos 70-teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

ARRABAL, José. Quixotadas ao lado do homem da Mancha. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 19 de jan. 1974, n. paginado.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DANTAS, San Tiago. **Dom Quixote**: um apólogo da alma ocidental. Brasília: Editora UnB, 1979.

DUARTE, André Luis Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de capa, espada e nariz**: Cyrano de Bergerac nos palcos brasileiros. São Paulo: Edições Verona, 2015.

FERREIRA, Moli. Paulo Pontes com a palavra. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 jan. 1973.

LUIZ, Macksen. O musical de bela figura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jan. 1973, p. 02.

MICHALSKI, Yan. O canto do poeta lunático. **Jornal do Brasil**, 05 set. 1972, p. 02.

OSCAR, Henrique. O homem de La Mancha. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1973, p. 05.

PATRIOTA, Rosangela. **Antonio Fagundes no palco da história**: um ator. São Paulo: Perspectiva, 2018.

FLÁVIO Rangel: o teatro na palma da mão. Direção, produção e roteiro: Paola Prestes. Elenco: Antônio Fagundes; Antunes Filho; Bibi Ferreira; Cleyde Yáconis; Ferreira Gullar; Milton Gonçalves; Natália Thimberg; Paulo Autran; Ricardo Rangel. Música: Mauro Giorgetti. Brasil: Sarna Filmes,

2009. Digital (90 min), color. e p&b, documentário.

SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro:** uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

VIERIA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo não-dito:** paradoxos de Dom Quixote. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998.

WASSERMAN, Dale. Dom Quixote as theatre. **Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America**, v. 19, n. 01, p. 125-130, 1999.

WASSERMAN, Dale. **O homem de La Mancha.** Tradução de Paulo Pontes e Flávio Rangel. Rio de Janeiro: SBAT, 1972. 48 fls. Datilografado.