



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p4-9

Documento da cena

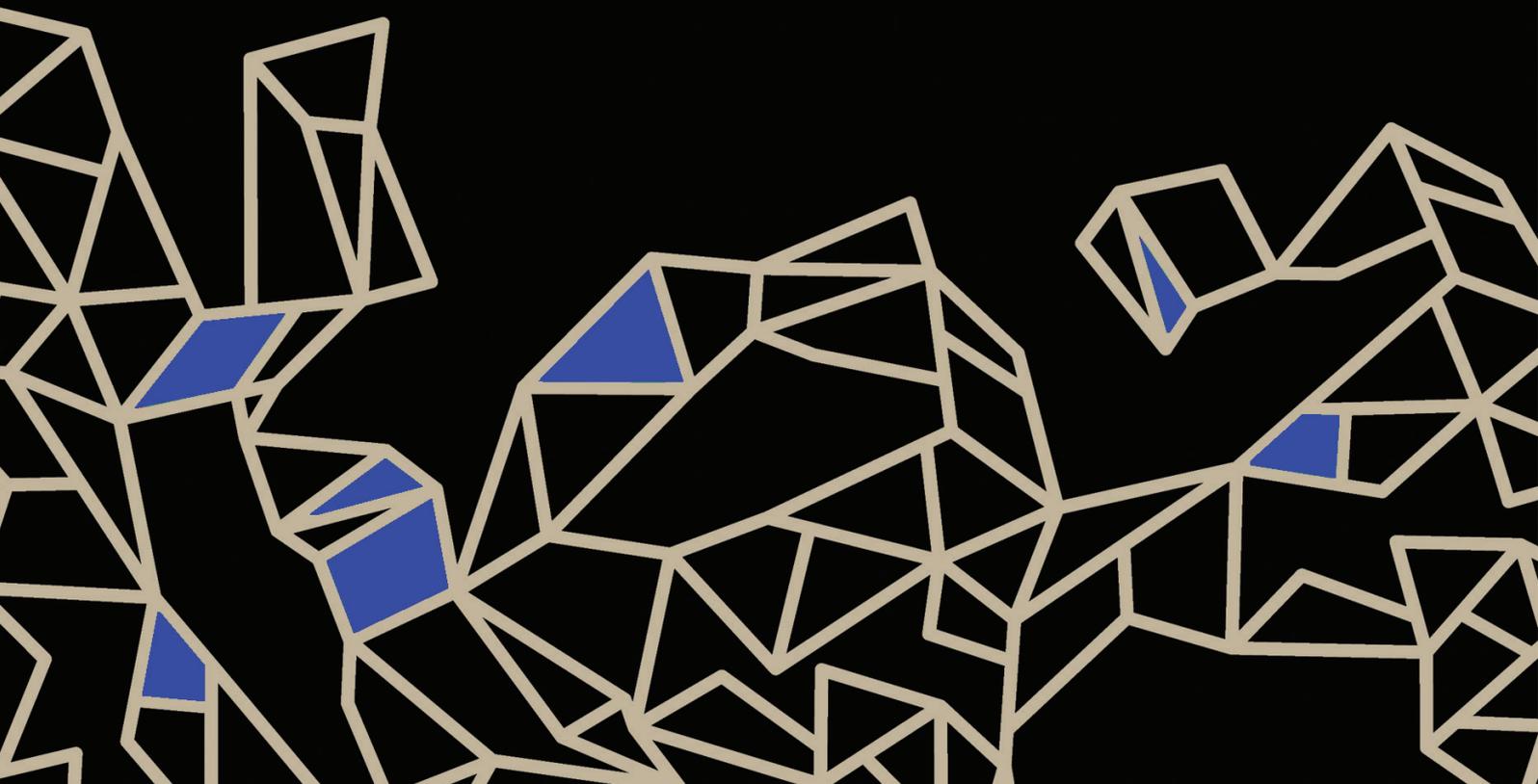
Uma entrevista de 1981 com Ruggero Jacobbi, em Roma: “realismo à italiana” e teatro moderno no Brasil*

A 1981 interview with Ruggero Jacobbi in Rome: “Italian realism” and modern theater in Brazil

Maria de Lourdes Rabetti

Maria de Lourdes Rabetti

Professora aposentada, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, professora visitante da Universidade Federal de São João del-Rei e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico



Resumo

Este texto, em sua brevidade, quer apenas introduzir a publicação da entrevista realizada em 1981 com Ruggero Jacobbi, em Roma, nas versões original italiana e brasileira. De valor documental significativo, contribui – pela voz do entrevistado, envolvido no processo de que trata – para o entendimento de seu modo particular de perceber nossa modernização naquela época. Tal introdução, outrossim, colhe oportunidade para, por meio da “situação” da produção documental em pauta, apresentar minimamente minha contribuição aos estudos sobre o moderno teatro brasileiro realizada em determinado período de nossa historiografia teatral.

Palavras-chave: Ruggero Jacobbi, Teatro moderno, Tradução, Documento, Entrevista.

Abstract

This text, in its brevity, aims only at introducing the publication of the 1981 interview with Ruggero Jacobbi in Rome, in the original Italian and Brazilian versions. Of significant documentary value, it contributes – through the voice of the interviewee, involved in the process that is its subject – to the understanding of his particular way of perceiving our modernization at that time. Such an introduction also has the opportunity, through the “situation” of the documentary production in question, to present our contribution to modern Brazilian theater studies accomplished in a given period of our theatrical historiography.

Keywords: Ruggero Jacobbi, Modern theater, Translation, Document, Interview.

Ao final dos anos 1970, os estudos voltados para a compreensão do que então se denominava moderno teatro brasileiro eram raros.¹ Na época, meu intuito ao desenvolver pesquisa nessa direção era inicialmente focar o papel específico desempenhado por Ruggero Jacobbi em tal processo, dadas

* Entrevista concedida por Ruggero Jacobbi a Maria de Lourdes Rabetti, em Roma, em 13 de fevereiro de 1981.

1 Destacava então: Doria (1975); Magaldi ([1962?]); Prado (1988).



as informações iniciais que colhíamos, ainda no Brasil, sobre sua fecunda, variada e aprofundada contribuição em viés socialmente empenhado.² Motivos diversos, entre eles o falecimento de Jacobbi alguns meses após a realização da primeira entrevista, quando iniciava o estudo na Itália, encaminharam a pesquisa para uma perspectiva mais geral.³ Por esse conjunto de motivos, justifica-se a publicação da entrevista realizada com Ruggero Jacobbi em 1981, na cidade de Roma.

O estudo realizado, naturalmente baseado em minha formação nos estudos históricos, orientou-se por três objetivos fundamentais:

- (1) Trabalhar com a noção de processo histórico no seio dos estudos teatrais, especificamente quanto ao que chamaríamos de processo de modernização teatral.
- (2) Trabalhar a noção de **influência**, fruto de discussão marcante nos estudos do Departamento de História da Universidade de São Paulo dos anos 1970, por meio da verificação, não exatamente de uma suposta **corrente de ideias**, mas de análise de um modo de atuar, concreto e intenso, numa espécie de “realismo à italiana” abrangente, de homens de teatro italianos no Brasil nos anos 1950 em especial.

2 Como já disse em outras ocasiões, as sugestões iniciais e informações mais precisas para uma pesquisa sobre Ruggero Jacobbi, que seria realizada na Itália, vieram de Antônio Mercado, que concluíra sua pesquisa dedicada a Alberto D'Aversa (MERCADO NETO, 1980).

3 O trabalho foi desenvolvido em duas sedes: no Istituto di Storia dell'Arte da Università degli Studi di Pisa e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo. Intitulou-se *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana* (GIANNELLA, 1989). Foi defendido em banca de tese presidida pela orientadora Janice Theodoro da Silva e arguido por Roberto Tessari, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Arnaldo Contier, a quem continuamente devo citar e referir publicamente meus agradecimentos por tantas sugestões e rigorosas observações. Inúmeros empenhos acadêmicos, profissionais e particulares foram impedindo sucessivamente que eu me dedicasse aos ajustes necessários para publicá-lo. Desde então, os estudos sobre o moderno teatro brasileiro cresceram muito, tornando-se hoje, no Brasil, um campo especial de pesquisa. E meu trabalho sobre o tema, em caráter histórico-historiográfico, iniciado em 1980, começou a configurar-se datado sob certos aspectos e exigiria hoje inúmeras atualizações. No entanto, sei, mesmo inédito e solicitando ajustes, ainda representa referência para vários estudos posteriores, cumprindo seu papel inicial.

- (3) Verificar a existência de possíveis **linhas de formação** desses italianos, procurando escapar da história geracional ou das grandes personalidades.

A hipótese inicial se embasava na compreensão predominante de que os modernizadores brasileiros – amadores ou profissionais – teriam encabeçado um movimento de oposição à tradição teatral brasileira. Os estudos, no entanto, permitiram verificar que, ao menos no tocante à contribuição italiana, o movimento fundamental foi o de não empreender rupturas, mas, ao contrário, procurar reelaborar certas tradições. E foi bastante interessante poder observar o papel que um autor como Carlo Goldoni (um inaugural e singular defensor do texto dramático na Itália e na França) pôde desempenhar, entre 1949 e 1956, nessa direção.

A pesquisa foi bastante longa, estendendo-se entre Brasil e Itália, e resultados parciais foram apresentados, inicialmente, em *tesina* [breve dissertação] defendida na Università degli Studi di Pisa, em 1983. Tratava do que considerava fundamental para a compreensão de algumas diretrizes da modernização teatral entre nós: *Il ruolo di Silvio D'Amico nella formazione degli agenti teatral italiani che hanno portato un contributo diretto e continuo al processo di montaggio del moderno teatro brasiliano* (GIANNELLA, 1983). Nessa perspectiva, pude compreender, a partir de vasta documentação encontrada em diversos acervos italianos, e também por meio de entrevistas (com Adolfo Celi, Ivo Chiesa, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto), as linhas mestras de certo *teatro della parola*, explicitado, propagado e transmitido, de diferentes formas, por D'Amico a seus alunos, muitos dos quais vieram para o Brasil.

O estudo da formação de uma geração italiana no imediato pós-guerra – centrado na matriz damiciana e seu *teatro della parola*, um modo peculiar de compreender o primado do texto no universo da encenação teatral (de que seus embates com Pirandello constituem parte especialmente esclarecedora) – foi estendido, no Brasil, em direção ao entendimento de um possível “realismo à italiana”, a seguir as palavras de Ruggero Jacobbi. A concentração de sete montagens teatrais goldonianas em que se envolveram teóricos, diretores e cenógrafos italianos de diferentes companhias teatrais, entre 1949

e 1956, seria reveladora de uma característica fundamental da contribuição italiana para o processo de modernização teatral, contrariamente ao que havia levantado como hipótese inicial. Verificando documentação jornalística, ensaios, fotos e depoimentos de envolvidos nas montagens e nos programas, foi possível também analisar o papel de Goldoni (o **reformador** da *commedia dell'arte* para criação da moderna comédia italiana) como autor fundamental a propiciar investimentos de reelaboração de tradições brasileiras para releituras modernas. Na terceira parte da tese de doutorado, todas as sete montagens goldonianas analisadas permitiram verificar a presença de vários elementos que desnudavam, se não uma proposta claramente configurada (e em alguns casos ela também existiu), caminhos trilhados por um processo de busca do moderno sem rupturas. De todas essas montagens, o caso sem dúvida especial de *Arlequim, servidor de dois amos*, no Rio de Janeiro, em 1949, e em São Paulo, em 1951 e 1954, tornou-se emblemático. Esse estudo foi apresentado na terceira parte da tese, de título “Metáfora e realidade: a ‘recuperação’ de Goldoni pelos reformadores italianos presentes no moderno teatro brasileiro”.

As conclusões a que naquele momento cheguei a respeito da presença italiana no processo de modernização, de todo modo, talvez ainda possam contribuir para o diversificado grupo de estudos que se desenvolveu no Brasil sobre o nosso teatro moderno, em suas inúmeras facetas:

Ao trabalhar com um autor tão particularmente significativo como Carlo Goldoni, os teatrólogos italianos puderam participar da nossa modernização teatral, através de um “realismo” singular; um “realismo à italiana”, como nos dizia Ruggero Jacobbi, que permitiu redimensionar o significado da nossa transição para o moderno sem uma verdadeira e radical ruptura; adequando o cômico a um novo tempo, numa diluição da gargalhada grotesca no sorriso urbano mais gentil e suave; buscando suas fontes numa teatralidade popular suficientemente purificada e “recortada” pelo crivo estilístico dos criadores destes eventos, em suas dimensões crítica, de direção, de cenografia; levando em conta, afinal, os diversos componentes da arte teatral, aí incluindo, e sempre com primazia, o próprio autor “clássico/moderno/popular” escolhido para esta tarefa.

Em outros termos, acreditamos poder afirmar que as montagens goldonianas realizadas no Brasil neste período se traduzem efetivamente em

marcos bastante significativos da nossa modernidade teatral, na medida em que foram emergências concretas muito particulares de um projeto de mais longa duração e por recuperarem a tradição teatral, inserindo o universo da experiência no espaço da reflexão. (GIANNELLA, 1989, p. 47-48).

Referências bibliográficas

DORIA, G. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT-MEC, 1975.

GIANNELLA, M. L. R. **Il ruolo di Silvio D'Amico nella formazione degli agenti teatrali italiani che hanno portato un contributo diretto e continuo al processo di montaggio del moderno teatro brasiliano**. 1983. Tesina (Bacharelado em História da Arte) – Università degli Studi di Pisa, Pisa, 1983.

_____. **Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana**. 1989. Tese (Doutorado em Ciências Humanas, História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT-MEC, [1962?].

MERCADO NETO, A. **Crítica teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo**. 1980. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Edusp: Perspectiva, 1988.

Recebido em 06/10/2018

Aprovado em 08/11/2018

Publicado em 29/12/2018

Entrevista concedida pelo senhor Ruggero Jacobbi, diretor da Società Italiana Autori Drammatici (Siad) e ex-diretor da Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, que viveu no Brasil de dezembro de 1946 a 1960, trabalhando como diretor em diversas companhias brasileiras, entre as quais o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), como professor na Escola de Arte Dramática, em São Paulo, e como crítico teatral em diversos jornais no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Rio Grande do Sul, onde criou um curso de teatro na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul¹.

MLR – Qual seria sua percepção, sua visão pessoal da situação cultural italiana no pós-guerra?

RJ – Com a queda do fascismo, parte da cultura italiana, especialmente a cultura da geração então mais jovem, descobriu e revelou a substância de seu pensamento, de suas tendências, antes escondidas de várias maneiras, devido à censura fascista. E surge, então, aquela tendência para o realismo, que se expressou principalmente no cinema do pós-guerra, como você sabe. Mas se expressou também em nível teórico, de crítica literária, teoria da literatura e ainda nas obras de alguns grandes narradores, como Pratolini, Vittorini, Pavese, e tudo isso formou o fenômeno denominado neorealismo. Esse fenômeno começava quando fui para o Brasil. Eu já tinha vivido um ano muito intenso de renovação cultural, em 1945, em Milão, onde havia um núcleo de jovens, do qual saíria depois o especialmente importante Strehler, e que planejava formas e organizações de teatro de tipo novo, mais adequadas a um Estado democrático e não mais ditatorial como acontecera até aquele momento. E

1 Trata-se de tradução feita pela autora da entrevista, com base em documento original datilografado, ainda em 1981, com transcrição literal de registro em fitas cassete. Esse material foi trazido ao Brasil em 1983, com livros e variada documentação, alocado na Funarte – Rio de Janeiro, com verba do CNPq. O documento foi recentemente localizado no Acervo Fernando Peixoto da mesma instituição, durante pesquisa de Sérgio Carvalho que o fotografou e me enviou para publicação na revista *Sala Preta*. O original italiano também foi digitalizado para publicação no mesmo periódico. Tanto o original italiano como a versão brasileira foram novamente cotejados, o que, necessariamente, demandou pequenos ajustes. A tradução é inédita, tendo composto anexo da tese da autora *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*, defendida na USP, em 1989. Essa seria a primeira de uma série de entrevistas que havíamos acordado com Ruggero Jacobbi, e cuja realização nos foi impedida por sua morte quatro meses depois, em 9 de junho.

Intervista concessa dal signore Ruggero Jacobbi, direttore della Società Italiana Autori Drammatici (SIAD), ex direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Ha vissuto in Brasile dal dicembre 1946 al 1960, lavorando come regista presso diverse compagnie nazionali, tra cui il Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), come insegnante alla Escola de Arte Dramática, a San Paolo, e come critico teatrale presso diversi giornali a Rio de Janeiro, San Paolo e Rio Grande do Sul, dove ha creato il corso di teatro presso la Facoltà di Filosofia della Universidade Federal do Rio Grande do Sul.¹

MLR – Quale sarebbe la sua percezione, la sua visione personale della situazione culturale italiana nel dopoguerra?

RJ – Con la caduta del fascismo, una certa parte della cultura italiana, specialmente la cultura della generazione allora più giovane, ha scoperto, ha rivelato la sostanza del suo pensiero, delle sue tendenze, prima nascoste sotto vari modi, a causa della censura fascista. E appare, dunque, quella tendenza verso il realismo che si ha espresso specialmente nel cinema, come si sa, nel dopoguerra, ma che si ha espresso pure a livello teorico, di critica letteraria, teoria della letteratura eppure nelle opere di alcuni grandi narratori come Pratolini, Vittorini, Pavese, e tutto questo ha creato il fenomeno chiamato neorealismo. Questo fenomeno era all'inizio quando sono andato in Brasile. Io avevo già vissuto un anno molto intenso di rinnovamento culturale, a Milano nel 1945, dove c'era un nucleo di giovani, del quale è uscito dopo, specialmente importante, Strehler, e che pianificava forme e organizzazioni di teatro di tipo nuovo, più adeguate a uno Stato democratico e non più dittatoriale come era stato fino a quel momento. E a Milano ci fu molto dibattito, molta programmazione,

1 Trascrizione letterale di documento originale dattiloscritto, ancora nel 1981, in base a nastri registrati. Materiale portato in Brasile nel 1983, insieme a libri e documentazione varia, destinato a Funarte – Rio de Janeiro, con finanziamento CNPq. Il documento è stato recentemente rinvenuto nel Fondo Fernando Peixoto della stessa istituzione, durante ricerca di Sérgio Carvalho, che lo ha fotografato e inviato a me per la pubblicazione in *Sala Preta*. Anche la traduzione, fatta da me, è stata digitalizzata per pubblicazione nella stessa rivista. Sia l'originale italiano sia la versione brasiliana sono stati rimessi a confronto, il che ha necessariamente portato a piccoli adeguamenti. Il documento è inedito. Questa sarebbe stata la prima di una serie di interviste che avevamo concordato con Ruggero Jacobbi, e che non abbiamo potuto realizzare, dato che Ruggero, purtroppo, è morto quattro mesi dopo, il 9 giugno.



em Milão houve muito debate, muita programação, tentativas de espetáculo, manifestos para um teatro futuro, para um teatro de maior contato com a sociedade italiana. Ao mesmo tempo, alguns jovens diretores, saídos em grande parte da Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, da qual eu seria o diretor muitos anos depois, quando do meu retorno à Itália até ontem... E muitos diretores, como Adolfo Celi, por exemplo, ou Alberto D'Aversa, que se formaram naquele período, conquistaram, digamos, um lugar no grande teatro profissional. Quer dizer, saíram desse meio escolar ou experimental, ou amador, e começaram a trabalhar no teatro profissional. Por exemplo, Adolfo Celi estreou como diretor profissional tendo como protagonista Vittorio De Sica. Quer dizer, era um teatro de alto nível que se voltava aos jovens diretores em busca de uma nova orientação, porque compreendia que o teatro que se fazia até então já não era adequado aos novos tempos. E é nesse momento formativo de nossa geração – momento em que tínhamos muita consciência teórica e um pouco menos experiência prática (isso, depois, varia de caso a caso) – que a maioria de nós foi para o Brasil. Dou exemplos de três maneiras de se chegar ao Brasil naquela época. Adolfo Celi foi à Argentina como protagonista de um filme dirigido por Luigi Comencini, em que desempenhava o papel de um padre. Era um filme sobre os emigrantes italianos na América do Sul. Ali conheceu o pessoal do Teatro Independiente de Buenos Aires, onde ficou até que o arquiteto e cenógrafo Aldo Calvo, que estava em São Paulo, recebeu de Franco Zampari, digamos, a tarefa de desenhar e construir um pequeno teatro na Rua Major Diogo e, conversando sobre possíveis diretores artísticos, Calvo sugeriu que esse jovem que estava na Argentina – e que poderia voltar para a Itália a qualquer momento – fosse chamado para São Paulo. Eu já estava no Brasil. Fui o primeiro italiano a chegar no Brasil, mas estava no Rio de Janeiro.

MLR – O senhor chegou quando?

RJ – Em dezembro de 1946. Celi também chegou mais ou menos na mesma época, mas na Argentina. Eu estava no Rio e lá cheguei como profissional de teatro, dirigindo uma companhia que foi a primeira companhia italiana a se apresentar no Theatro Municipal, logo depois da guerra: a companhia de Diana Torrieri. E justamente ali, no Municipal, chegaram algumas propostas

tentativi di spettacolo, manifesti per un teatro futuro, per un teatro di contatto maggiore con la società italiana. Allo stesso tempo, alcuni giovani registi, usciti in gran parte dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, della quale io sarei stato il direttore molti anni dopo, dal mio ritorno dal Brasile all'Italia fino a ieri... E tanti registi, come Adolfo Celi, per esempio, o Alberto D'Aversa, che si sono formati in quel periodo hanno conquistato, diciamo, un posto nel grande teatro professionale. Cioè, sono usciti da questo ambiente scolastico o sperimentale, o dilettante, e hanno cominciato a lavorare nel teatro professionale. Per esempio, Adolfo Celi ha debuttato come regista professionista avendo come protagonista Vittorio De Sica. Voglio dire, era il teatro di migliore livello che si rivolgeva ai giovani registi per ottenere un orientamento nuovo, perché capiva che il teatro che si faceva fino a quel momento non era più adeguato ai nuovi tempi. Ed è in questo momento formativo della nostra generazione – un momento nel quale noi avevamo molta coscienza teorica e un po' meno esperienza pratica (questo dipende, poi, di casi e casi) – che la maggior parte di noi è andata in Brasile. Io faccio tre esempi di tre modi per arrivare in Brasile a quell'epoca. Adolfo Celi è andato in Argentina come protagonista di un film diretto da Luigi Comencini, dove aveva il ruolo di un prete. Era un film sugli immigranti italiani verso l'America del Sud. Lì lui conosce la gente del Teatro Independiente, a Buenos Aires, dove è rimasto fin che l'architetto e scenografo Aldo Calvo, che era a San Paolo, ha ricevuto da Franco Zampari, diciamo, l'incarico di disegnare e costruire un piccolo teatro in Via Major Diogo e, parlando di possibili direttori artistici, Calvo ha suggerito che questo giovane che era in Argentina – e che poteva tornare da un momento all'altro in Italia – fosse chiamato a San Paolo. Io era già in Brasile, fui il primo italiano ad arrivare in Brasile. Però ero a Rio de Janeiro.

MLR – Lei è arrivata quando?

RJ – Nel dicembre del 1946. Celi anche lui è arrivato più o meno alla stessa epoca; però in Argentina. Io ero a Rio e venuto proprio come professionista di teatro, dirigendo una compagnia che fu la prima compagnia italiana che si presentò al Theatro Municipal, subito dopo la guerra: la compagnia di Diana Torrieri. E proprio lì al Municipal sono arrivate alcune richieste per la realizzazione di alcuni spettacoli in portoghese, prima che io tornassi in Italia. Ed io



para realização de espetáculos em português antes que eu voltasse para a Itália. E eu aceitei uma dessas propostas, feita por Sandro [Polloni] e por Maria Della Costa, e pela tia de Sandro, que era Itália Fausta. Bem, devido a esse espetáculo, eu decidi permanecer no Brasil por mais dois meses. Deixei que a companhia, a de Torrieri, voltasse para a Itália e fiquei no Rio para montar esse espetáculo.

MLR – O senhor já havia feito algum contato com essa companhia brasileira ainda na Itália?

RJ – Não. Eles me procuraram no Municipal, onde eu apresentava um espetáculo em italiano. O espetáculo era *Tobacco Road*, de Erskine Caldwell, que alcançou tanto sucesso no Teatro Fênix no Rio de Janeiro que eu, que devia ficar por dois meses, fiquei por 14 anos.

MLR – Ruggero, eu gostaria de ainda voltar e falar um pouco sobre a possível motivação que teria levado o senhor ao Brasil. Ao menos no Brasil, é comum falar em certa crise econômica...

RJ – Não. Quem permaneceu na Itália ganhou o dinheiro que jamais vimos no Brasil e fez carreira, como a de Giorgio Strehler, de grande importância.

MLR – Então, naquele momento, havia na Itália mercado de trabalho para as pessoas do teatro?

RJ – Sim, havia. Era um momento de grande fermentação teatral. É claro que cada um tinha suas dificuldades, tanto no teatro como nas demais atividades italianas. Às vezes, era preciso esperar meses para organizar uma companhia, para obter alguma subvenção dos novos governos, novas leis. Tudo havia mudado. Mas quem teve paciência para ficar não teve a extraordinária experiência que nós tivemos. Por outro lado, porém, teve uma carreira profissional em níveis, sobretudo econômicos, que o Brasil daquela época não possuía, nem mesmo conhecia, e não poderia nos oferecer.

MLR – Teria havido, então, certa visão cultural, certo movimento ideológico ou certo tipo especial de visão teatral que teria atraído essas

ho accettato una di queste proposte fatta da Sandro [Polloni] e da Maria Della Costa e dalla zia di Sandro che era Itália Fausta. Bene, a causa di questo spettacolo io avevo deciso di rimanere in Brasile per ancora due mesi. Avevo lasciato che la compagnia tornasse in Italia, quella di Torrieri, e sono rimasto a Rio per montare questo spettacolo.

MLR – Lei aveva già qualche contatto con questa compagnia brasiliana quando era ancora in Italia?

RJ – No. Loro sono andati a cercarmi al Municipal, dove io presentavo uno spettacolo in italiano. Lo spettacolo era *Tobacco Road*, di Erskine Caldwell, e ha avuto tanto successo al Teatro Fenix a Rio de Janeiro che io che dovevo rimanere per due mesi sono rimasto per quattordici anni.

MLR – Ruggero, io volevo tornare ancora indietro e parlare un po' della possibile motivazione che l'avrebbe portata in Brasile. Almeno in Brasile è comune parlare di una certa crisi economica...

RJ – No. Chi è rimasto in Italia ha guadagnato i soldi che noi non abbiamo mai visto in Brasile e ha fatto delle carriere come quella di Giorgio Strehler, di tale importanza.

MLR – Quindi c'era un mercato di lavoro in quel momento in Italia per la gente di teatro?

RJ – Sì, c'era. Era un momento di grande fermento teatrale. È chiaro che ognuno aveva la sua difficoltà, tanto in teatro come in tutte le altre attività italiane. Si doveva aspettare mesi, a volte, per organizzare una compagnia, per ottenere una sovvenzione dei nuovi governi, nuove leggi. Tutto era cambiato. Però, chi ha avuto la pazienza di restare non ha avuto la straordinaria esperienza che noi abbiamo avuto. D'altra parte, però, ha avuto una carriera professionale a livelli, soprattutto economici, che il Brasile di quel periodo non possedeva e nemmeno conosceva, e non poteva concederci.

MLR – Ci sarebbe stata, dunque, una certa visione culturale, un certo movimento ideologico o un tipo speciale di visione teatrale che avrebbe



peças para um novo continente, digamos assim? Algo que unia vocês?

RJ – É certo que fazer na Itália um teatro baseado em estreita relação com a realidade social não era fácil. Não era fácil também no Brasil, onde havia a censura da época do marechal Dutra. Lá [no Brasil], porém, era possível fazer experiências mesmo em setor propriamente técnico. Fazer experiências de criação, de lançamento de uma nova geração de atores, um novo estilo de cenografia: coisas que na Itália eram muito mais difíceis, porque na Itália tudo isso já existia. Havia, na Itália, pessoas que tinham na mão o poder teatral, grandes nomes de atores, de organizadores etc., que deixavam abrir uma porta para renovação, mas que, em geral, limitavam-se a receber dessa renovação o que lhes interessava, até um certo limite. Quer dizer, a impressão que nós tivemos no Brasil foi de que tudo, ou quase tudo, ainda estava por fazer; que nós poderíamos ser não os continuadores de uma tradição, mas os criadores de algo novo. Contudo, nossa ida para lá foi, como sempre, ocasional. Ninguém jamais determinou que um grupo de pessoas partisse para o Brasil. Não. Houve várias maneiras. Um foi para a Argentina fazer um filme. Outro foi para o Brasil, como eu, levar uma companhia italiana. Um terceiro caso, Alberto D'Aversa, que veio como meu assistente para a temporada no Municipal. E, quando decidi permanecer no Rio, foi ele quem acompanhou a companhia à Argentina e lá ficou, fazendo na Argentina o que eu, nesse mesmo período, fazia no Rio. Voltou ao Brasil somente muitos anos mais tarde. Agora, tudo isso, todas essas estradas levam a Roma, isto é, ao TBC. A certa altura, tudo isso se encontra no TBC. Antes de ir para São Paulo, chamado pelo TBC, onde já estava o Celi, no Rio eu já havia trabalhado para Maria Della Costa, depois para o Teatro do Estudante, do Paschoal Carlos Magno. E havia feito três trabalhos com Procópio Ferreira, e um com Rodolfo Mayer. Quer dizer, eu já havia trabalhado muito no Rio quando o amigo Celi, não podendo continuar sozinho com o teatro de São Paulo, manda chamar a mim e ao primeiro ator da companhia que eu tinha no Rio: Sérgio Cardoso. E nós dois, então, fomos contratados pelo Zampari. Mudei para São Paulo, onde permaneci por dez anos.

spinto queste persone verso un nuovo continente, diciamo così? Qualcosa che vi unificava?

RJ – Certamente in Italia fare un teatro basato su una stretta relazione con la realtà sociale non era facile. Non era facile neanche in Brasile, dove c'era la censura al tempo del maresciallo Dutra. Lì, però, si potevano fare delle esperienze pure nel settore propriamente tecnico. Fare delle esperienze di creare, di lanciare una nuova generazione di attori, un nuovo stile di scenografia: tutte cose che in Italia erano molto più difficile perché in Italia tutto questo esisteva già. C'erano delle persone che avevano nelle mani il potere teatrale in Italia, grandi nomi di attori, di organizzatori, ecc., i quali lasciavano aprire una porta al rinnovamento ma, in generale, si limitavano a ricevere di questo rinnovo quello che interessava a loro, fino ad un certo limite. Voglio dire, l'impressione che noi abbiamo avuto nel Brasile è che tutto o quasi tutto era ancora da fare, che noi potevamo essere non i continuatori di una tradizione, ma i creatori di qualcosa di nuovo. Però, la nostra andata verso lì fu, come sempre, occasionale. Nessuno ha mai determinato che un gruppo di persone partisse per il Brasile. No. Ci sono stati diversi modi. Uno è andato in Argentina per fare un film. Un altro in Brasile, come me, per portare una compagnia italiana. Il terzo caso, Alberto D'Aversa, che è venuto come mio assistente nella stagione al Municipal. E quando io decisi di rimanere a Rio fu lui ad accompagnare la compagnia in Argentina e lì è rimasto D'Aversa, facendo in Argentina quello che io facevo a Rio allo stesso tempo. Soltanto molti anni più tardi è tornato in Brasile. Allora, tutto questo, tutte queste strade portano a Roma, cioè, al TBC. Ad un certo punto tutto questo s'incontra nel TBC. Prima di venire a San Paolo, chiamato dal TBC, dove c'era già Celi, io a Rio avevo già lavorato per Maria Della Costa, dopo per il Teatro do Estudante, di Paschoal Carlos Magno. E avevo dopo montato tre lavori con Procópio Ferreira, poi un altro con Rodolfo Mayer. Voglio dire, io avevo già lavorato molto a Rio quando l'amico Celi – non potendo continuare da solo con il teatro di San Paolo – manda a chiamare a me e al primo attore della compagnia che io avevo a Rio: Sérgio Cardoso. E noi due, dunque, siamo stati ingaggiati da Zampari. Mi sono trasferito a San Paolo dove sono rimasto per dieci anni.



MLR – Durante todo esse tempo, no Rio, o senhor sempre trabalhou como diretor?

RJ – Sempre. E isso eu continuei a fazer até 1958. Durante todo o tempo em que fiquei no Brasil, trabalhei como diretor. Depois, junto com esse trabalho, que sempre havia feito, inclusive na Itália, atuei como professor, escritor, teórico, crítico; mas sempre trabalhando como diretor. Mesmo nos dois últimos anos em que fiquei no Brasil, fundando e dirigindo o Instituto de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Para aquela Universidade, dirigi com os meus alunos um monte de espetáculos, desde *Egmont*, de Goethe, a *O corvo*, de Gozzi...

MLR – O senhor disse que na Itália também já havia trabalhado como diretor?

RJ – Sim, muito. Eu tive uma história diferente dos demais. Mas eu queria chegar a isso com ordem. Então, os três primeiros que foram para a América do Sul foram Celi, eu... Primeiro eu, que no Rio encontro a estrada já aberta por Ziembinski. E depois Celi, que vai diretamente de Buenos Aires para São Paulo, e D'Aversa, que fica em Buenos Aires. Esses foram os três primeiros. Quando o TBC mandou chamar Cavalcanti para organizar produções cinematográficas, isto é, a Vera Cruz, alguns de nós tinham que trabalhar nos dois setores: teatro e cinema. Então, não podíamos, apenas eu e Celi, fazer tudo, todos os espetáculos, todos os filmes. Quando um de nós estava ocupado com o cinema, era preciso alguém para cuidar do teatro. Então começamos a chamar os companheiros da Accademia, que haviam se formado com Celi. E, logo depois, veio o primeiro, Luciano Salce e, depois, Flaminio Bollini. Quando tivemos possibilidade de chamar alguém, o fizemos, é claro! Esse é o diagrama das proveniências, de onde chegou toda essa gente. Porém, é evidente que, comparando com o estilo expressionista originado na Europa Central do Ziembinski, o nosso realismo à italiana, muito mais latino e mais acessível, até mesmo emocionalmente, para o público, digamos que, por um certo tempo, venceu. Venceu porque, não havendo ainda uma escola brasileira de direção, ou mesmo de atuação, de representação de atores, sempre se procuravam modelos. O modelo italiano funcionou. Era bastante adequado ao ator brasileiro. Nossa maneira de dirigir, nossa maneira de representar eram muito adequadas ao

MLR – In tutto questo tempo a Rio, lei ha sempre fatto il regista?

RJ – Sempre. E questo ho continuato a fare fino al 1958. Per tutto il tempo che sono stato in Brasile ho lavorato come regista. E poi, accanto a questo lavoro che avevo sempre fatto, pure in Italia, ho fatto il professore, lo scrittore, il teorico, il critico; ma sempre lavorando come regista. E pure negli ultimi due anni che sono stato in Brasile, dirigendo, fondando l'Instituto de Teatro della Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a Porto Alegre. Io, per quell'Università, con i miei allievi, ho fatto un sacco di spettacoli, da *Egmont*, di Goethe, fino al *Corvo*, di Gozzi...

MLR – Lei ha detto che in Italia lei aveva già fatto il regista?

RJ – Sì. Molto. Io ho avuto una storia diversa dagli altri. Ma io voglio arrivare a questo con ordine. Dunque i tre primi che sono arrivati in America del Sud furono Celi, io... Prima io, che a Rio ho trovato la strada già aperta da Ziembinski. E dopo Celi che va direttamente da Buenos Aires a San Paolo e D'Aversa che rimane a Buenos Aires. Questi furono i primi tre. Quando il TBC manda chiamare il Cavalcanti per organizzare produzioni cinematografiche, cioè, la Vera Cruz, alcuni di noi dovevano lavorare nei due settori: teatro e cinema. Allora, non potevamo, soltanto io e Celi, fare tutto, tutti gli spettacoli, tutti i film. Quando uno di noi era occupato col cinema, c'era bisogno di qualcuno per badare al teatro. E allora cominciamo a chiamare i compagni dell'Accademia che si erano formati con Celi. E subito dopo è venuto il primo, Luciano Salce, e dopo Flaminio Bollini. Quando abbiamo avuto possibilità di chiamare qualcuno, lo abbiamo fatto, è chiaro. Questo è il diagramma delle provenienze. Da dove è arrivata tutta questa gente. Però è evidente che, paragonando con lo stile espressionista di origine nella Europa Centrale, mitteleuropeo, di Ziembinski, il nostro realismo all'italiana, molto più latino e più accessibile, addirittura emozionalmente, per il pubblico, diciamo che, per un certo tempo, ha vinto. Ha vinto perché, non essendoci ancora una scuola brasiliana di regia, o anche di attuazione, di rappresentazione di attori, si andava sempre alla ricerca di modelli. Il modello italiano ha funzionato. Era abbastanza adeguato all'attore brasiliano. La nostra maniera di fare regia, la nostra maniera di rappresentare era molto adeguata al brasiliano, attore e spettatore. Quel che aveva impedito, per esempio, a Mesquita – che da anni faceva a San Paolo



brasileiro, ator e espectador. O que havia impedido, por exemplo, Mesquita – que há anos vinha fazendo em São Paulo um trabalho mais ou menos paralelo àquele que Ziembinski fazia no Rio (e que mantinha uma escola na qual eu trabalhei muito tempo depois) –, o que impedia Mesquita de chegar a uma linguagem não apenas nova, mas transmissível, comunicável para o Brasil é que ele trabalhava sobre um modelo francês, de teatro de vanguarda, completamente absurdo, incompreensível, abstrato para o ator brasileiro.

MLR – Então, Ruggero, me fale um pouco mais sobre isso. O que seria esse estilo expressionista de Ziembinski? E esse estilo francês de Mesquita...

RJ – O teatro brasileiro era totalmente... o teatro burguês de *boulevard*, digamos, teatro de diversão; de Procópio a Dulcina de Moraes ou a Eva Todor. Era um teatro que traduzia do português (português de Portugal) uma tradição francesa de teatro de *boulevard*. Esse modo de representar era a maneira das companhias portuguesas de Lisboa que, por sua vez, imitavam as companhias francesas de *boulevard*. Saindo do *boulevard* e passando para um repertório de grande responsabilidade cultural (e essa foi nossa primeira preocupação: nossa, de Ziembinski e de Mesquita), procuramos resgatar autores importantes, e não simples fornecedores de peças para distração. Ao passar para o teatro de cultura, nós tínhamos que ter – nós mesmos – algum modelo. Mesmo que não o tivéssemos conscientemente, o tínhamos por meio da formação de cada um de nós. Pois bem, Ziembinski, que era o mais velho de nós, vinha do teatro alemão, russo, polonês dos anos 1920 e 1930; um teatro em que predomina a linguagem expressionista: Piscator, Jessner e, na própria Polônia, Schiller. No caso de textos de base realista, predomina a escola de Stanislawski. Então, essa maneira de fazer teatro – que foi extremamente útil aos brasileiros, porque os tirou da chanchada, da *pièce* de pura diversão e do **coloca o smoking, o vestido de baile, entra em cena e vai falando...** – era baseada, porém, em fundamentos, digamos, filosóficos ou críticos, muito distantes da cultura dos países latinos. Porque não só na chanchada ou nas *pièces* de diversão o teatro era francês ou de origem francesa no Brasil. Também a alta cultura era uma cultura de tendência essencialmente francesa. Era a cultura de Gide, Mauriac, do surrealismo, da filosofia de Maritain, de Gabriel Marcel, de Blondel, de Bergson, da Nouvelle

un lavoro più o meno parallelo a quello di Ziembinski a Rio (e che manteneva una scuola nella quale io ho lavorato molto tempo più tardi) – quello che impediva a Mesquita di arrivare ad un linguaggio non solo nuovo per il Brasile, ma trasmissibile, comunicabile, è che lui lavorava sopra un modello francese, di teatro d'avanguardia, completamente assurdo, incomprensibile, astratto per l'attore brasiliano.

MLR – Ecco, parli di più di questo, Ruggero. Cosa sarebbe questo stile espressionista di Ziembinski, questo stile francese di Mesquita...

RJ – Il teatro brasiliano era tutto... il teatro borghese di *boulevard*, diciamo, teatro di diversione; da Procópio a Dulcina de Moraes o a Eva Todor. Era un teatro che traduceva dal portoghese (portoghese di Portogallo) una tradizione francese di teatro di *boulevard*. Questo modo di rappresentare era alla maniera delle compagnie portoghesi di Lisbona che, alla loro volta, imitavano le compagnie francesi di *boulevard*. Uscendo dal *boulevard* e passando ad un repertorio di grande responsabilità culturale (e fu questa la nostra prima preoccupazione: nostra, di Ziembinski e di Alfredo), noi abbiamo provato a rifare autori importanti e non semplicemente fornitori di *pièces* per distrarre. Passando ad un teatro di cultura, noi dovevamo avere – noi stessi – un modello. Anche se non l'avevamo coscientemente, noi l'avevamo per la formazione di ognuno di noi. Allora, Ziembinski, che era il più anziano di noi, veniva dal teatro tedesco, russo, polacco degli anni 1920 e 1930; un teatro dove predomina il linguaggio espressionista: Piscator, Jessner e nella Polonia stessa, Schiller. Nei casi di testi con fondamento realista predomina la scuola di Stanislawski. Allora, questa maniera di fare teatro – e che fu estremamente utile ai brasiliani perché li ha messi fuori della *chanchada*, della *pièce* di puro divertimento e del **mettere lo smoking, il vestito di ballo, entrare in scena e cominciare a parlare...** – era, però, basata su fondamenti diciamo filosofici o critici molto lontani dalla cultura dei paesi latini. Perché non soltanto nella *chanchada* o nelle *pièces* di divertimento il teatro era francese o di origine francese in Brasile. Pure la grande cultura era una cultura di tendenza essenzialmente francese. Era la cultura di Gide, Mauriac, del surrealismo, della filosofia di Maritain, di Gabriel Marcel, di Blondel, di Bergson, della Nouvelle Revue Française. Dunque, accanto alla proposta di



Revue Française. Então, ao lado da proposta de Ziembinski, havia a proposta de Mesquita (garantida pela presença de uma grande personalidade teatral e com grande capacidade didática) que quer introduzir o gosto francês, não mais de *boulevard*, mas de vanguarda, o gosto francês de Barrault, de Vilar – o que se tornou extremamente difícil para o ator brasileiro, para o qual essa estilização cria uma espécie de gelo. Então, o realismo à italiana – que nós estávamos fabricando, tentando fazer como outros o fizeram na Itália – nós o fizemos no Brasil, absorvendo, porém, muitos fatores nacionais brasileiros, como ocorre com gente jovem, como éramos nós, e, assim, muito permeáveis, muito receptivos. E isso resultou numa maneira de ser que certamente tinha seus defeitos. Isso se descobriu depois, muito tempo depois, quando eu já não estava mais lá. Mas é evidente que se descobriu; se descobriu quando sobrevieram a **estética brechtiana** e o teatro do absurdo. Mas, naquele momento, a nossa maneira teve uma grande força, porque permitia fazer os clássicos sem declamação, realisticamente. Não há nada de mais adverso ao brasileiro que a declamação. Declamador, no Brasil, logo se torna membro do **Clube das Vitórias-Régias de Boa Memória**. Então, podiam-se fazer os clássicos sem declamação, sem solenidade. Podia-se fazer o teatro de *boulevard* sem repetir sempre os mesmos cacoetes. Porque quando se busca uma realidade não se pode refazer sempre o mesmo repertório de gestos convencionais. Permitia, sobretudo, fazer certos textos – como, por exemplo, os textos americanos da época, de grande realismo, Tennessee Williams, Arthur Miller e mesmo, depois deles, Tchekhov etc. – de forma não convencional. O senhor sabe, por exemplo, que os franceses jamais souberam fazer Tchekhov. Não existe um bom espetáculo francês sobre Tchekhov ou sobre Bernard Shaw. É uma medida que escapa completamente ao francês. E nós podíamos fazer porque pouco nos preocupava o aspecto estilizado da coisa. O que nos preocupava era o impacto dramático, imediato dos sentimentos. Agora vamos do TBC em diante. Aqui estamos sempre contando a história de como se chegou...

MLR – Exato. É porque eu acredito que esse período irá definir mais ou menos o quadro da famosa renovação que se costuma dizer ter sido feita pelo TBC...

Ziembinski, c'era la proposta di Mesquita (questa garantita dalla presenza di una grande personalità teatrale e con grande capacità didattica) che vuole introdurre il gusto francese non più di *boulevard*, ma di avanguardia, il gusto francese di Barrault, di Vilar. Il che è diventato estremamente difficile all'attore brasiliano, al quale questa stilizzazione crea una sorta di ghiaccio. Allora, il realismo all'italiana – che noi fabbricavamo, cercavamo di fare, come gli altri lo hanno fatto in Italia – noi l'abbiamo fatto in Brasile; assorbendo, però, tanti fattori nazionali brasiliani come succede con gente giovane come eravamo noi e, così, molto permeabili, molto ricettivi. E questo ha avuto come risultato una maniera di essere che certamente aveva i suoi difetti. Questo si è scoperto dopo, molto tempo dopo, quando io non ci stavo più lì. Ma è evidente che si è scoperto, si è scoperto quando ci sono sopravvenuti il **brechtismo** ed il teatro dell'assurdo. Ma, in quel momento, la nostra maniera ha avuto una grande forza perché permetteva di fare i classici senza declamazione, realisticamente. Non c'è niente di più avverso al brasiliano che la declamazione. Declamatore diventa presto, in Brasile, **Clube das Vitórias-Régias de Boa Memória**. Ecco, si poteva fare i classici senza declamazione, senza solennità. Si poteva fare il teatro di *boulevard* senza ripetere sempre gli stessi vizi. Perché quando uno cerca una realtà non può rifare continuamente lo stesso repertorio di gesti convenzionali. Permetteva soprattutto di fare dei testi – come i testi, per esempio, americani dell'epoca, di grande realismo, Tennessee Williams, Arthur Miller e pure, indietro a loro, Cechov, ecc. – in una forma non convenzionale. Lei sa, per esempio, che i francesi non hanno mai saputo fare Cechov. Non esiste un buono spettacolo francese su Cechov o Bernard Shaw. È una misura che scappa completamente al francese. E noi lo potevamo fare perché ci si preoccupava poco l'aspetto stilizzato della cosa. Quel che ci preoccupava era l'impatto drammatico, immediato dei sentimenti. Adesso andiamo dal TBC in poi. Qui stiamo sempre facendo la storia di come si è arrivato...

MLR – Esatto. È perché io credo che è questo periodo che andrà a definire più o meno il quadro del famoso rinnovamento che si dice il TBC abbia fatto...



RJ – Essa renovação não foi feita pelo TBC. A renovação foi feita por quatro forças principais: Ziembinski (Os Comediantes), Alfredo Mesquita (que preparou o caminho para o TBC em São Paulo), nós (os diretores italianos) e o Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno. São quatro coisas que em 1949 confluem para São Paulo. Eu fixaria o ano de 1949 como a data em que a renovação espalhada entre Rio e São Paulo – já iniciada em 1940 por Ziembinski – começa a tomar forma. Eu diria que essa renovação começa para os brasileiros na rua Major Diogo – (1) no dia em que Adolfo Celi coloca em cena o *Nick Bar*, de Saroyan; (2) três meses depois, no dia em que eu e o Sérgio Cardoso nos transferimos para São Paulo. Naqueles quatro ou cinco meses, tudo o que se tinha formado por vários caminhos conflui para um único lugar. E até mesmo o fato de Cacilda Becker e Margarida Rey (que haviam trabalhado com Ziembinski no Rio durante anos) morarem em São Paulo colaborou para tal confluência.

MLR – Pois era esse o ponto a que gostaria de chegar. O senhor fala, por exemplo, da Itália pós-guerra, de uma sociedade democrática, de grande fermentação neorrealista. Por outro lado, há o Brasil, a cidade de São Paulo com uma industrialização crescente e com movimentos teatrais tais como os que acaba de descrever. Em que medida pode-se falar de um ponto de encontro ou, na verdade, de uma distância entre essas duas sociedades que o senhor descreveu? Até que ponto se pode falar em um *movimento realista* também para o Brasil?

RJ – Entendi. Foi muito difícil para mim – que era o mais engajado politicamente e o único marxista do grupo – impor ou veicular este, de que agora estamos falando, meu ponto de vista. De certo modo, tive que escondê-lo. Era tudo muito em termos de **A arte, O espírito, O homem**, sem determinação histórica. Nem Celi nem Ziembinski ou Salce tinham a menor vocação para a política. Nenhum. O problema deles era o problema estético e nada mais. Eu, por um certo período, tive mesmo que deixar de lado, guardar numa gaveta muito pessoal certas intenções. Essas intenções transpareceram mais tarde em meus alunos, como, por exemplo, Antunes Filho. Porque, sobretudo nos anos 1950, quando comecei a falar muito em Brecht, eu já era um homem marcado, com um processo de expulsão do Brasil nas costas. Quem escreve

RJ – Questo rinnovamento non fu fatto dal TBC. Il rinnovo fu fatto da quattro forze principali: Ziembinski (Os Comediantes), Alfredo Mesquita (che ha preparato la strada al TBC a San Paolo), noi (i registi italiani) e il Teatro do Estudante, di Paschoal Carlos Magno. Sono quattro cose che nel 1949 confluiscono a San Paolo. Io fisserei la data di 1949 come data nella quale il rinnovamento sparso tra Rio e San Paolo – già iniziato nel 1940 con Ziembinski – comincia a prendere forma. Io direi che il rinnovamento inizia per i brasiliani in via Major Diogo – (1) nel giorno in cui Adolfo Celi mette in scena il *Nick Bar*, di Saroyan; (2) tre mesi dopo, nel giorno in cui io e Sérgio Cardoso ci trasferiamo a San Paolo. Sono in questi quattro o cinque mesi che tutto quello che si aveva formato per diverse strade confluisce ad un solo posto. E addirittura il fatto che Cacilda Becker e Margarida Rey (che per anni avevano lavorato con Ziembinski a Rio) abitavano a San Paolo ha aiutato questa confluenza.

MLR – **Ecco, era questo il punto al quale volevo arrivare. Lei parla, per esempio, dell'Italia del dopoguerra, di una società democratica, di forti fermenti neorealisti. D'altra parte, c'è il Brasile, la città di San Paolo, con un'industrializzazione crescente, con questi movimenti che lei ha appena descritto. Fino a che punto si può parlare di un punto di incontro o veramente di lontananza tra queste due società che lei ha descritto? Fino a che punto si può parlare di un movimento realista anche per il Brasile?**

RJ – Ho capito. È stato molto difficile per me – che ero il più *engagé* politicamente e l'unico marxista del gruppo – imporre o veicolare questo, che ora noi stiamo parlando, il mio punto di vista. Io ho dovuto, in un certo modo, nascondere. Tutto era molto in termini di **L'Arte, Lo Spirito, L'Uomo**, senza determinazione storica. Né Celi, né Ziembinski, né Salce avevano la minima vocazione per la politica. Nessuno. I problemi loro erano problemi estetici e nient'altro. Io ho dovuto proprio, per un certo periodo, ho dovuto mettere da parte, dentro un cassetto molto personale, certe intenzioni. Queste intenzioni traspariscono, più tardi, negli allievi miei, come Antunes Filho, per esempio. Perché, soprattutto negli anni 1950, quando ho cominciato a parlare molto di Brecht, io ero già un uomo marcato con un processo di espulsione dal Brasile alle spalle. Chi scrive non può nascondere quel che pensa, chi semplicemente fa il regista si nasconde dietro alle parole degli autori. Ma chi scrive articoli, fa



não pode esconder o que pensa – quem simplesmente dirige, se esconde atrás das palavras dos autores. Mas quem escreve artigos, faz conferências, ensina na universidade, não pode esconder sua ideologia. Ora, chegamos a um ponto em que tive que ir embora do TBC, depois de quatro espetáculos, dos quais um havia alcançado enorme sucesso, *O mentiroso*, de Goldoni. O quarto espetáculo era *A ronda dos malandros*, que não era senão *A ópera do mendigo*, de John Gay, o mesmo texto do qual Brecht havia extraído *A ópera dos três vinténs*. Eu o havia adaptado, com a colaboração de mais duas pessoas, numa Londres fantástica que, porém, incomodava a censura do mesmo jeito. Ainda me lembro do ensaio geral, com o militar da censura que nos proibia de dizer uma frase que eu havia escrito no discurso final de Macheath, antes de ser enforcado: “Melhor ser general dos ladrões que general e ladrão!” Essa parte foi sumariamente cortada e, no final, me parece que o Sérgio Cardoso dizia: “Melhor ser o líder dos ladrões que líder e ladrão!” Alguma coisa assim. Bem, eu saí do TBC por causa de *A ronda*...

MLR – O problema com a censura não foi devido à poesia? Já havia a censura antes do ensaio geral?

RJ – Havia duas censuras. Censura prévia, do texto. Depois, a do espetáculo.

MLR – Sim... o ensaio em que houve cortes na poesia?

RJ – Isso já havia acontecido. O texto era entregue à censura antes. E a censura já cortava o que queria.

MLR – Sim, mas se diz hoje que o senhor teria saído do TBC porque houvera censura. E que a censura foi a do poema.

RJ – O poema a que a senhora se refere é “Litania dos pobres”, do Cruz e Sousa? Entendi... aquele que fechava o espetáculo e que evidentemente ninguém censurou, pois se tratava de um texto clássico da poesia brasileira. Mas... censuraram a maneira gestual com a qual era apresentado. Havia certos gestos de revolta [ergue o punho fechado] que acompanhavam o poema. O importante é que a própria plateia do TBC e os próprios organizadores do TBC não queriam saber de política. Iam ali ver essa coisa extraordinária chamada **A arte**.

delle conferenze, insegna all'università, la propria ideologia non può nascondersela. Dunque, siamo arrivati ad un punto nel quale ho dovuto andarmene dal TBC, dopo quattro spettacoli, dei quali uno aveva vissuto un enorme successo, *Il bugiardo*, di Goldoni. Il quarto spettacolo era *L'opera degli straccioni*, che non era che *The beggar's opera*, di John Gay, lo stesso testo dal quale Brecht aveva messo fuori *L'opera da tre soldi*. Io l'avevo adattato, con la collaborazione di altre due persone, in una Londra fantastica che però dava fastidio, allo stesso modo, alla censura. Mi ricordo ancora della prova generale col militare della censura che ci vietava di dire una frase che io avevo scritto nel discorso finale del Macheath, prima di andare alla forca: "Meglio essere generale dei ladri che essere generale e ladro". Questa parte fu tolta sommariamente e mi sembra che Sérgio dicesse nello spettacolo: "Meglio essere il *leader* dei ladri che essere *leader* e ladro!". Qualcosa come questa. Bene, io sono uscito dal TBC a causa de *L'opera*...

MLR – Il problema con la censura non era dovuto alla poesia? C'era già la censura prima della prova generale?

RJ – C'erano due censure. Censura previa, del testo. Dopo, quella dello spettacolo.

MLR – Sì... la prova nella quale ci sono stati i tagli alla poesia?

RJ – Questo c'era già successo. Il testo si portava prima alla censura. E questa tagliava già quello che voleva.

MLR – Sì, ma quello che si dice oggi è che lei è uscito dal TBC nella misura in cui c'è stata la censura. E che la censura era quella al poema.

RJ – La poesia della quale lei parla è la "Litania dos pobres" di Cruz e Sousa? Ho capito... quella che chiudeva lo spettacolo e che evidentemente nessuno ha censurato perché si trattava di un testo classico della poesia brasiliana. Ma... hanno censurato il modo gestuale nel quale era presentata. C'erano certi gesti di rivolta [alza il polso serrato] che accompagnavano il poema. L'importante è che la platea del TBC e gli organizzatori stessi del TBC non volevano sapere di politica. Andavano lì a vedere questa cosa straordinaria chiamata **L'arte**.



MLR – A crítica que se faz ao TBC, de *culturalismo*...

RJ – Não gostavam dessa impostação. Praticamente até a chegada do Bollini, tudo foi, como você diz, **culturalista** na escolha do repertório. Depois, com o trabalho do ator, era outra coisa. Mas só o Bollini leva o ar da esquerda italiana, porém muito mais tarde, montando a *Ralé*, de Gorki e, depois, no Teatro Maria Della Costa, *A alma boa de Setsuan*. Mas ele também procurava se proteger um pouco e, ao mesmo tempo que fazia *A alma boa de Setsuan*, montava *Diálogos das carmelitas*, de Bernanos. Mas não quero passar por herói, porque não fui. Também eu montei repertório de todo gênero, até porque, uma vez que saí do TBC, minha vida ficou muito difícil. Posso dizer que praticamente nunca pude fazer um espetáculo a meu gosto. Eu fiz o que podia e não o que queria fazer. É claro! E foi também por isso que, de uma maneira ou de outra, fui me cansando do trabalho de diretor e me interessei mais pelo trabalho teórico ou didático. Porque a mim não agradava, toda vez que eu apresentava um espetáculo, ler nos jornais o que eu mesmo pensava do espetáculo. Fato é que o espetáculo havia sido feito sob determinadas condições e não podia dar mais do que aquilo. O teatro fora do TBC, com poucas estruturas sólidas, não podia dar grandes coisas. O teatro feito assim, na aventura, com pequenas companhias, era o teatro que se podia fazer com poucos meios, e não o teatro que se queria ou se devia fazer. Agora, ficar nessa espécie de **série B** do teatro não me divertia minimamente e me dediquei mais à crítica e à teoria e ao ensino, porque isso eu soube e sei fazer. E a minha saída do TBC aconteceu com um espetáculo cheio de defeitos, mas com certo valor de referência. Alguns jovens perceberam. Lembro-me de um rapaz que fazia televisão e cinema e que depois disso nunca mais vi... Naquela época tinha certa importância: Walter George Durst. Lembro-me de que ficara marcado para sempre por *A ronda dos malandros* e que foi ali que decidiu se tornar diretor, coisa que fez depois, na TV e no cinema... Ah!, sim, isso eu queria dizer: quando pude voltar a trabalhar com uma companhia que possuía certa organização, teatro próprio, isto é, com Maria Della Costa, montei *Mirandolina*, de Goldoni; um espetáculo que considero bom ainda hoje. Quando o montei, o Décio de Almeida Prado, um amigo caríssimo, mas muito ligado a um gênero de autonomia da arte, de pureza da arte, escreveu literalmente:

MLR – La critica che si fa al TBC di *culturalismo*...

RJ – A loro non piaceva quest'altra impostazione. Praticamente fino all'arrivo di Bollini fu tutto, come lei dice, **culturalista** nella scelta del repertorio. Dopo, nel lavoro sull'attore era un'altra cosa. Ma soltanto Bollini porta l'aria della sinistra italiana, però molto più tardi, montando *L'albergo dei poveri (I bassifondi)*, di Gorki, e dopo, al Teatro Maria Della Costa, *L'anima buona di Sezuan*. Però, pure lui cercava di coprirsi un po', e allo stesso tempo che faceva *L'anima buona di Sezuan* faceva *I dialoghi delle carmelitane*, di Bernanos. Ma non voglio passare per eroe perché non lo fui. Anch'io ho fatto repertorio di qualsiasi genere, addirittura perché una volta uscito dal TBC la mia vita è diventata molto difficile. Posso dire che quasi mai ho potuto fare uno spettacolo a gusto mio. Ho fatto quel che potevo e non quel che volevo fare. Chiaro! E fu anche per questo che, in qualche modo, in una forma o nell'altra, mi sono stancato del lavoro come regista e mi sono interessato di più al lavoro teorico o didattico. Perché a me non mi piaceva, ogni volta che presentavo uno spettacolo, leggere nei giornali quello che io stesso pensavo dello spettacolo. Il fatto è che lo spettacolo era stato fatto in determinate condizioni e non poteva dare più di quello. Il teatro fuori dal TBC, con poche strutture solide, non poteva dare grandi cose. Il teatro fatto così, nell'avventura, con piccole compagnie, era il teatro che si poteva fare con pochi mezzi e non il teatro che si voleva fare o si doveva fare. Allora, restare in questa specie di **serie B** del teatro non mi divertiva minimamente e mi sono dedicato di più alla critica e alla teoria e all'insegnamento perché questo io ho saputo e lo so fare. E la mia uscita dal TBC successe con uno spettacolo pieno di difetti, ma con un certo valore di indicazione. Alcuni giovani si sono accorti. Mi ricordo di un ragazzo che faceva televisione e cinema e che non ho mai visto dopo di questo... A quell'epoca aveva certa importanza: Walter George Durst. Mi ricordo che è rimasto marcato, per tutta la vita, per *A ronda dos malandros* e fu lì che ha deciso di dedicarsi alla regia, cosa che lui ha fatto dopo alla TV e al cinema... Ah!, sì, questo volevo dire: quando ho potuto tornare a lavorare con una compagnia che aveva una certa organizzazione, teatro proprio, cioè, con Maria Della Costa, ho fatto *La locandiera*, di Goldoni, spettacolo che considero buono ancora oggi. Dunque, quando ho fatto questo spettacolo, Décio de Almeida Prado, un carissimo amico mio, molto legato però ad un genere di autonomia dell'arte, di purezza dell'arte, ha scritto



“Existem dois Ruggero Jacobbi, um artista e um político, e é preciso que ele se decida ou por um ou pelo outro”

MLR – O senhor saiu do Brasil a convite de Strehler?

RJ – Eu saí do Brasil por muitos motivos meus e fui encorajado a sair pela resposta que recebi a uma carta minha. Eu enviei uma carta ao Piccolo Teatro de Milão, dirigido na época por Grassi e Strehler, e me chegou uma resposta escrita e assinada pelo Grassi e, depois, embaixo, com duas linhas de Strehler. E, praticamente, a conversa era essa: caso eu decidisse voltar para a Itália, haveria alguma coisa para se fazer em Milão? E a resposta era: “Éramos três e três seremos”. A frase de Grassi era exatamente essa. E Strehler, embaixo: “De acordo. De pleno acordo. Giorgio”

[A entrevista finaliza com uma detalhada descrição dos jornais e das revistas brasileiras em que se encontram artigos seus]

MLR – E os programas do TBC, o senhor os tem? E o senhor teria os programas do TBC?

RJ – Sim. Tenho, até, o programa de *Nick Bar*, que é anterior à minha ida para São Paulo, em que há um artigo meu que fala de um bar em Milão que frequentávamos – eu e Celi – diariamente: a **Titta**. Todos os dias, quando ele fazia o *Nick Bar*, de Saroyan, com De Sica... na esquina de Via Fiori Chiari com Via Brera... Um bar...

letteralmente: “Esistono due Ruggero Jacobbi, uno artistico e uno politico e bisogna che lui si decida o per uno o per l’altro”

MLR – Lei è uscito dal Brasile invitato da Strehler?

RJ – Io sono uscito dal Brasile per molti motivi miei e fui incoraggiato a uscire dalla risposta che ho ricevuto ad una lettera mia. Io ho inviato una lettera al Piccolo Teatro di Milano, diretto a quell’epoca da Grassi e Strehler, e mi è arrivata una risposta scritta e firmata da Grassi e dopo, sotto, con due linee di Strehler. E praticamente la chiacchiera era questa: se io decidessi tornare in Italia ci sarebbe qualcosa da fare a Milano? E la risposta era: “Eravamo tre e tre saremo”. La frase di Grassi era esattamente questa. E Strehler sotto: “D’accordo. Di pieno accordo. Giorgio”

[l’intervista finisce con una minuziosa descrizione dei giornali e delle riviste brasiliane dove si trovano scritti suoi]

MLR – Ed i programmi del TBC lei ce li ha?

RJ – Io sì. Ho, tra l’altro, il programma di *Nick Bar* che è anteriore alla mia partenza per San Paolo, dove c’è un articolo mio che parla di un bar a Milano dove andavamo noi – io e Celi – tutti i giorni: la **Titta**. Tutti i giorni, quando lui faceva il *Nick Bar* di Saroyan, con De Sica... All’angolo di Via Fiori Chiari, con via Brera...Un bar...

Publicado em 29/12/2018

