

A CONTRIBUIÇÃO DE RUGGERO JACOBBI PARA O TEATRO BRASILEIRO

*Berenice Raulino**

“Teatro, arte do homem: feita pelo homem e para o homem. Laboratório da vida e não da destruição. Reencarnação, lugar de uma fecunda experiência, em busca de uma vida mais justa. Superação do concreto no sublime concreto. Poesia, enfim, sublimação; vida, mas vida além, muito além da circunstância.”

Ruggero Jacobbi

RESUMO: Ruggero Jacobbi, um dos mais brilhantes intelectuais italianos, chegou ao Brasil após o fim da segunda guerra mundial, em 1946. Nos quatorze que aqui permaneceu, estudou o nosso país e forjou estratégias teóricas e práticas para impulsionar a arte dramática nacional. Trabalhou sempre e paralelamente nos campos da arte e da crítica. Foi crítico literário e tradutor (italiano, português e francês), e também poeta e romancista; crítico cinematográfico e também diretor de vários filmes de curta e longa metragem; foi crítico teatral e também diretor de quase cem espetáculos de teatro (quarenta no Brasil); foi professor de história do teatro e de dramaturgia, sendo ele próprio autor de oito textos dramáticos. Dedicou-se também à direção de televisão e de ópera. Trata-se, portanto, de uma figura poliédrica, ou até mesmo caleidoscópica.

PALAVRAS-CHAVE: teatro brasileiro, teatro italiano, crítica, direção teatral, história do teatro, ensino do teatro

Primórdios

Nascido em 21 de fevereiro de 1920, em Veneza, com dezesseis anos Ruggero se revelou como *enfant prodige*: um precoce crítico de revistas de arte. Uma das suas primeiras resenhas foi sobre um livro de Anton Giulio Bragaglia, diretor de quem se tornaria discípulo poucos anos mais tarde.

Jacobbi frequentou a Faculdade de Letras em Roma, mas não se formou.

* Berenice Raulino é professora do Instituto de Artes da UNESP – São Paulo, autora do livro *Ruggero Jacobbi: Presença Italiana no Teatro Brasileiro*, lançado pela Editora Perspectiva em 2002. Foi durante mais de dez anos pesquisadora da Divisão de Pesquisas (Idart) e por quatro anos diretora da Divisão de Artes Cênicas e Música, ambas divisões do Centro Cultural São Paulo da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo. E-mail: bererrau@hotmail.com

Nos anos de 1930 começou a escrever poemas, atividade que manteve por toda a vida. No Centro Experimental de Cinematografia, que frequentou no ano letivo 1938-39, foi aluno de Umberto Barbaro e de Francesco Pasinetti. O interesse principal de Barbaro era reunir pessoas bastante diferentes que tivessem porém uma maneira semelhante de ver a realidade de modo criativo, transformando-a através da arte. Fascinado pela literatura e pelo cinema soviético, Barbaro fundou um movimento ao qual deu o nome de Imaginismo¹, cujo principal objetivo era o anti naturalismo, localizado entre o sonho e a prática da arte. O Imaginismo é “*uma atividade onírica fundada surrealisticamente sobre o artificial e sobre o falso, na exasperação mais gratuita da subjetividade da imaginação, na excitação visionária e quase lúdica de evasão em mundos inventados, através do paradoxo, da deformação, do capricho dadaísta*”, segundo a conceituação de Mario Verdone (1999, p. 132). O radicalismo anti-burguês dos imaginistas partia do maquinismo, do construtivismo, do futurismo, do cubismo, do dadaísmo, e queria chegar ao irracionalismo. Os imaginistas proclamavam a “*natureza estética do sonho*” (Verdone, 1999, p. 132). Bragaglia encenou, no Teatro degli Indipendenti, várias peças de Barbaro.

Depois de haver frequentado o curso de cinematografia, Jacobbi se transferiu para Florença, capital da literatura de vanguarda e um dos mais ativos centros da cultura italiana e europeia daquele período. Tornou-se crítico cinematográfico, literário e principalmente teatral, em revistas como *Corrente*, *Circoli* e *Italia Letteraria*, esta última coordenada por Pietro Maria Bardi. Foi considerado o mascote² do Hermetismo, movimento poético literário, cujo maior representante foi Salvatore Quasimodo. Os herméticos difundiam suas obras principalmente na revista *Campo di Marte*, publicada pela primeira vez em Florença em 1938³. A sensibilidade de Jacobbi se afinava com as poéticas romântico simbolistas de Mario Luzi e de Oreste Macri e surrealistas, principalmente de Piero Bigongiari. O Hermetismo tinha como objetivo promover a fusão entre a cultura e a literatura e entre a literatura e a vida.

Naquele período, a discussão sobre os eixos que deveriam orientar a produção artística apoiava-se, de um lado, na estetização da política, palavra de ordem do fascismo, e, de outro, na politização da arte, preconizada por Walter Benjamin (1993). Para Jacobbi, a arte em geral, e o teatro em particular, não poderiam ser colocados a serviço de um projeto político. Ele afirmava sempre

¹ L'Imaginismo de Barbaro não tem nenhuma relação com o movimento de Ezra Pound, mas tem, sim, uma afinidade com os movimentos soviéticos daquele período.

² Jacobbi assinava muitos dos seus artigos juvenis com o pseudônimo de Jacopo Ruggeri.

³ *Campo di Marte* foi uma revista publicada em Florença de 1º de agosto de 1938 a 1 de agosto de 1939. Além de ser o mais importante meio de expressão dos herméticos, foi um instrumento de contestação ao fascismo, tanto que a censura fascista proíbe sua publicação. Nos fins dos anos de 1960, Jacobbi organiza o livro *Campo di Marte trent'anni dopo - 1938/1968*, Firenze, Vallecchi, 1969.

que o tema do teatro é o homem e todas as suas circunstâncias, uma vez que “o homem pode ter sensações, emoções, pensamentos sugeridos pela experiência, mas pode também criá-los absolutamente novos: e isto é próprio da arte, a qual não traduz a experiência, mas é uma experiência em si mesma. Tal experiência não se refere a conteúdos, mas se faz conteúdo unitário de si mesma, no próprio ato da sua produção ou elaboração técnica” (Jacobbi, 1984, p. 101).

A teoria precedeu a prática e essa seqüência marcou fortemente todo o seu trabalho. Jacobbi começou a fazer teatro acreditando que tal atividade artística o teria conduzido a uma atuação mais vinculada à realidade. “*Eu era um homem de letras, saído de uma educação filosófica e estética muito rígida e que estava ingressando no teatro por uma misteriosa curiosidade, que me levava a ver de perto a encenação do espiritual na ação, do individual no coletivo, do imutável no infinitamente mutável*” (Jacobbi, 1958). A opção pelo teatro não foi, portanto, decorrência de uma paixão ou de algum surpreendente entusiasmo juvenil, como acontece freqüentemente com as pessoas que escolhem o teatro como profissão, mas de um pensamento racional. Jacobbi identificou no teatro a possibilidade de “*encontrar alguma esquecida comunhão entre um e muitos, entre estes e aqueles, entre todos os que estavam perdidos nas angustiadas solidões do homem moderno e da arte que este produz*” (Jacobbi, 1958). Nessas palavras de Jacobbi estão presentes suas preocupações centrais: o coletivo e, por contraste, a solidão do homem.

Jacobbi iniciou suas atividades sob o regime fascista que incentivava os jovens a produzirem arte apoiando a sua iniciativa e premiando os melhores resultados. Pertenceu à chamada geração do meio, a geração que cresceu sob o Fascismo, viveu durante a guerra e sofreu suas conseqüências.

Com vinte e um anos, definido por um jornal fascista como escritor e diretor de cinema romano, foi especialmente convidado pelo GUF (Gruppo Universitario Fascista) de Teramo, para dirigir um espetáculo que reunia os textos *Música de Folhas Mortas*, de Rosso di San Secondo, e *Jornada no Tempo*, de Ernesto Trencani. Trabalhou, na seqüência, no Teatro delle Arti, com Anton Giulio Bragaglia,

Bragaglia elegeu a teatralidade como essência do espetáculo; valorizava os elementos visuais, plásticos e dinâmicos do espetáculo e se interessava pelo mimo, pela dança e pela pantomima, ou seja, pela *poesia muda da cena*⁴. No entanto, as suas propostas não foram seguidas por seus contemporâneos. Bragaglia destacou a fragmentação do discurso e a aceleração do movimento como características próprias do teatro moderno, características que os autores *tradicionalistas* ignoraram. Segundo Bragaglia, a técnica promove uma nova estética. Jacobbi (1958) declarou: “*a ele devo quase tudo o que sei em matéria*

⁴ Expressão de Simonide di Ceo que Jacobbi que utiliza em muitos dos seus estudos.

de técnica e artesanato teatral”. Não compartilhava, porém, a idéia de Bragaglia de que o teatro pudesse ser uma atividade independente da política.

Jacobi participou da Resistência contra os nazi-fascistas. Preso por ter distribuído um jornal de esquerda, permaneceu prisioneiro no Cárcere Regina Coeli, em Roma, durante grande parte da ocupação alemã. Depois da liberação, o Comitê de Liberação Nacional – CLN, contratou Ruggero Jacobi, Luchino Visconti e Vito Pandolfi, como organizadores da primeira companhia dramática da Itália democrática e o primeiro espetáculo apresentado no Teatro Quirino, de Roma, com sua direção foi a *Guardia al Reno*, de Lilian Hellmann, em 1944, interpretado por Paola Borboni, Carlo Ninchi e Wanda Capodaglio.

Logo depois da guerra, Ruggero Jacobi passou a viver em Milão onde se tornou crítico da revista *Film d’Oggi*. Integrou também o grupo Diógenes – do qual participavam Paolo Grassi e Giorgio Strehler — que estabeleceu as bases do Piccolo Teatro de Milão, primeiro teatro estável italiano, fundado em 1947⁵.

Em agosto de 1946 encenou *Voz na Tempestade*, uma adaptação de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, com Diana Torrieri e, em seguida, *Nas Estrelas*, de Andréiev, que foi o primeiro experimento de teatro feito para os trabalhadores realizado no pós-guerra em Milão. O espetáculo foi produzido pela Iniziativa Socialista.

Vinda para o Brasil

No fim de 1946, Jacobi partiu para o Brasil como diretor da Companhia Diana Torrieri. Vários fatores podem ter motivado uma permanência mais longa do que a inicialmente imaginada em nosso país: discordar das bases que se prefiguravam para a reconstrução da Itália, escapar de um casamento falido, do qual conseguiria, muitos anos mais tarde, a anulação, fugir de relações conflituosas com a mãe. Todas essas hipóteses podem ser somadas ao fascínio que o Brasil exerceu sobre ele, um país que, sobretudo no fim dos anos de 1940 e durante os anos de 1950, estava totalmente aberto a experiências culturais promovidas pelos estrangeiros.

A América do Sul foi sempre visitada por companhias estrangeiras, particularmente portuguesas e italianas e algumas francesas, como a de Louis Jouvet. A Companhia Diana Torrieri, dirigida por Ruggero Jacobi, foi a primeira a apresentar-se no Brasil no pós guerra. Naquele período, a Itália estava economicamente destruída e o Brasil era um país em pleno desenvolvimento econômico. Nossa cultura não acompanhava, no entanto, aquela evolução.

Jacobi chegou ao Brasil no início do governo do Marechal Dutra, permaneceu durante os governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek e partiu

⁵ Com Grassi e Strehler, Jacobi dirigiu a Scuola d’Arte Drammatica do Fondo Matteotti, na qual lecionava Recitação e História do Teatro no ano letivo 1945-46.

na véspera do início do governo de Jânio Quadros. Viveu um período de grande complexidade da história de nosso país, no qual se afirmou o nacionalismo. Foi também um período muito importante de sua história pessoal: dos 26 aos 40 anos. Ou seja, como Jacobbi (1981) afirmou: “*A parte mais importante da vida de um homem, eu transcorri no Brasil. E sendo então jovem, eu tinha alguma coisa a ensinar. Humanamente, porque vinha da experiência da guerra, da resistência contra o nazismo e, tecnicamente, porque eu tinha feito meu aprendizado teatral muito a sério... mas tinha muitíssimo que aprender, que eu aprendi com o Brasil*”.

O teatro brasileiro naquela época era ainda realizado a partir do ator dono de companhia e o repertório apresentado, eminentemente de *diversão*, era constituído por textos nos quais o papel principal favorecesse a exibição de suas qualidades performáticas. Paralelamente, os grupos amadores que iniciavam sua atividade teatral em São Paulo e no Rio de Janeiro tinham o propósito de encenar peças da dramaturgia mundial, de reconhecido mérito em espetáculos *culturais*.

Um diretor de atores consagrados e de novos grupos teatrais

Uma das primeiras companhias que se organizou tendo como base essas novas propostas, mas com estrutura já profissional, foi o Teatro Popular de Arte. Os seus idealizadores, Maria Della Costa e Sandro Polloni, ambos de origem italiana, convidaram Ruggero⁶ para realizar a primeira direção da companhia. O texto escolhido foi *Estrada do Tabaco*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland, e a estréia do espetáculo ocorreu no Teatro Fênix, do Rio de Janeiro, em 1947. Entre os intérpretes estava Itália Fausta, uma das maiores atrizes brasileiras, tia de Polloni, ela também evidentemente de origem italiana. É necessário notar que, no fim do século XIX e no início do século XX, os italianos recém aportados no Brasil — em uma das mais significativas ondas de imigração da história — aqui fundaram numerosas companhias filodramáticas das quais Fausta fora seu maior expoente.

Apesar do grande sucesso atingido pelos espetáculos no Fênix, os proprietários do teatro queriam despejar a companhia. Seus integrantes, Jacobbi inclusive, ocuparam o espaço e resistiram. Essa foi a primeira experiência de direção de Jacobbi no Brasil e é emblemática de suas permanência no país, onde dirigiu diversos espetáculos de companhias ou grupos iniciantes, escolheu frequentemente textos nos quais as questões sociais predominavam e lutou para que o nosso teatro tivesse o direito de existir em todos os sentidos.

⁶ Os brasileiros se referem sempre a ele como Ruggero, enquanto os outros diretores italianos no Brasil, eram conhecidos pelo sobrenome: Celi, D’Aversa, Salce ecc. Talvez possamos considerar este fato sinal de maior familiaridade com Jacobbi.

Jacobbi tinha que trabalhar para garantir a própria sobrevivência e tal condição determinou muitas vezes suas opções e a quantidade de atividades desenvolvidas. Segundo sua amiga Luciana Stegagno Picchio (1999), docente como ele na Università Magistero Romana, “*Ruggero trabalhava também para ganhar dinheiro tinha, portanto, muito trabalho, esse trabalho que mata o artista mas que dá também uma grande visão*”. Não estabeleceu um percurso e o seguiu, mas assumiu muitas vezes obrigações não previstas, desde que não fossem contrárias a seus princípios.

Foram cerca de quarenta os espetáculos dirigidos por Jacobbi no Brasil. *O Grande Fantasma*, de Eduardo de Filippo foi a peça escolhida por Jacobbi quando teve a oportunidade de trabalhar com o maior mito do palco brasileiro de todos os tempos: Procópio Ferreira. Além do autor italiano, dirigiu na Companhia Procópio Ferreira, *Lady Godiva*, primeiro texto teatral escrito pelo literato Guilherme Figueiredo, e o fez em sintonia com a idéia de valorizar o autor brasileiro, uma vez que, como afirmava sempre, “*um teatro nacional sem repertório nacional é escrito sobre a água*” (Jacobbi, 1972, p. 170).

Os espetáculos feitos por Procópio sob a direção de Jacobbi foram apenas um intervalo em sua carreira uma vez que logo em seguida o ator voltou à sua maneira de fazer teatro e ao seu velho repertório. O teatro moderno lhe pareceu muito trabalhoso. Mas, para Jacobbi, dirigir Procópio foi a experiência de compartilhar o palco com um *mattatore*⁷.

No seu livro, *Teatro in Brasile*, Jacobbi descreveu o funcionamento de uma companhia tradicional brasileira daquela época. Os ensaios eram pouquíssimos, o chefe da companhia era, em geral, um tirano. Os atores não se preocupavam em decorar as falas porque contavam sempre com o ponto; as cenas e os figurinos eram quase sempre os mesmos e os papéis se repetiam em cada texto. Havia os *emplois*: o velho apaixonado pela jovem, a bela senhorita, ou o ator galã. Os espetáculos eram apresentados duas vezes ao dia: às vinte e às vinte e duas horas. Às quintas-feiras, aos sábados e aos domingos eram apresentados três vezes, porque havia também as *matinéés*, das quatro às seis da tarde. O que surpreende é que esses horários permaneceram até 1960. Foi a maneira encontrada pelos produtores para enfrentar a concorrência com o cinema.

Depois de ter dirigido Rodolfo Mayer, outro mito do teatro brasileiro, em um espetáculo no qual foi considerado excelente diretor de atores pela crítica, Jacobbi retomou o trabalho com jovens grupos de teatro. No Teatro dos Doze, criado por Sérgio Cardoso, Sérgio Britto e Ary Palmeira, entre outros, no Rio de Janeiro, encenou a comédia *Arlequim Servidor de Dois Amos*, de Goldoni. No mesmo ano dirigiu *Tragédia em New York (Winterset)*, de Maxwell Anderson — o mesmo texto fora encenado por Strehler em 1946, com cenários de Gianni Ratto

⁷ Gíria italiana para designar o ator principal, a estrela da companhia.

— e *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare.

Arlequim Servidor de Dois Amos estreou no Teatro Ginástico, em 1949. A interpretação do papel-título por Sérgio Cardoso foi considerada magnífica pela crítica e o Teatro dos Doze, por sua vez, foi saudado como “*o mais harmonioso dos grupos profissionais*” (Almeida Filho, 1949) que então se apresentavam nos teatros cariocas.

A falta de recursos fez com que Ruggero Jacobbi assumisse também a cenografia e os figurinos de um espetáculo, cuja direção significava o desafio de solucionar o seguinte paradoxo: “*respeitar o texto escrito de uma peça que não foi escrita e sim improvisada*” ou: “*obter com um texto inteiramente decorado e marcado um espetáculo com a mesma riqueza, brilho e animação dos espetáculos improvisados*” (Jacobbi, 1949).

Foi difícil persuadir os atores a incorporarem na composição de seus personagens certas características típicas de figuras populares brasileiras uma vez que eles tinham como modelo os atores estrangeiros. O que os convenceu foi o respeito pelo diretor italiano. “*No meu Arlequim de 1949, o maior trabalho foi convencer o esplêndido Sérgio Cardoso a deixar um pouco de lado as suas preocupações com a elegância e a não fechar a porta aos espiritozinhos nacionais do moleque negro, do Saci-pererê, do dançarino grotesco índio, do carioca carnavalesco. O resultado foi também estupor*” (Jacobbi, 1977). Evidentemente, a assinatura de um diretor estrangeiro autorizava essas *excentricidades* em cena e alterava os conceitos de valor vigentes.

Jacobbi (1981) considerou sempre Sérgio Cardoso o melhor ator com quem trabalhou durante a sua vida: “*Sérgio Cardoso é um dos atores excepcionais que eu conheci, especialmente eu penso a primeira fase do Sérgio Cardoso, o Sérgio Cardoso jovem que conseguia fazer papéis de toda espécie com uma inteligência e uma dramaticidade instintiva e um cálculo de efeitos e tempos absolutamente genial. (...) Ele fica sendo a melhor experiência de colaboração que eu tenho tido em toda a minha vida de homem de teatro*”.

Sérgio Britto (1998) descreveu com clareza as relações entre o jovem artista brasileiro e um expoente da vanguarda cultural europeia e as decorrentes transformações havidas na nossa atividade teatral: “*A conversa com o Ruggero foi uma provocação intelectual num nível fantástico. Quer dizer, a gente fazia teatro mas, como todo brasileiro que faz teatro, eu não lia teatro. E aquele homem começou a falar de tanta coisa que eu comecei a ficar interessado imediatamente. Em um ano eu já tinha lido mais peças de teatro do que eu tinha lido na minha vida inteira, por causa dele. A discussão que ele propunha foi uma movimentação fantástica na minha cabeça. E ele sabia das pessoas, dos movimentos europeus, e falava de tudo. Quando chegou ao Brasil, rapidamente percebeu Nelson Rodrigues, percebeu a poesia brasileira. Era realmente uma cabeça fantástica*”.

Que Jacobbi fosse um diretor mais teórico do que prático era uma opinião

corrente, mas não unânime. O fundador do Teatro do Estudante do Brasil, Paschoal Carlos Magno (1949), afirmou, por exemplo, que depois de ter trabalhado com ele, os atores do Teatro dos Doze “já não são mais bonecos movidos por fios de palavras ou cordas de marcações: mas atores de carne e osso inteligentemente vivendo seus heróis, sem exageros, harmoniosamente”.

Jacobi foi contratado pelo Teatro dos Doze, mas o seu pagamento era mísero. O grupo encerrou suas atividades quando o dono do Teatro Ginástico decidiu não mais ceder-lhe o espaço. Era o segundo despejo de teatro que enfrentava.

A experiência no Teatro Brasileiro de Comédia

Jacobi foi então convidado a integrar a equipe de diretores do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC que havia sido criado em 1948 em São Paulo por um empresário italiano, o engenheiro Franco Zampari.

O funcionamento do TBC de São Paulo era análogo ao dos *Piccoli* italianos: uma companhia estável, com atores e diretores contratados. A grande diferença é que se tratava de uma companhia privada e não estatal.

O desaparecimento do ponto foi apenas um sinal das profundas modificações do processo de criação do espetáculo, quando a direção se tornou um elemento fundamental.

Adolfo Celi, além de diretor de espetáculos, era também o responsável pela direção artística do TBC. Formado pela Academia de Arte Dramática, de Roma, ele tinha um grande domínio da prática do teatro e concretizava a aspiração da chamada “gente de cultura” do fim dos anos quarenta: colocar em cena no Brasil espetáculos semelhantes àqueles produzidos na Europa. O repertório era constituído por peças da dramaturgia mundial que faziam sucesso nos teatros europeus e americanos. Ele transmitia aos atores brasileiros a sua técnica.

Jacobi tinha uma preocupação diferente: procurava sempre identificar qualidades positivas no teatro brasileiro. Estudioso, lia nas bibliotecas públicas todos os textos que encontrava da dramaturgia nacional e assim descobriu, por exemplo, Gonçalves Dias, que até aquele momento era conhecido apenas como poeta. Como conseqüência, em 1954, foi representada no TBC, com direção de Celi, *Leonor de Mendonça*. Em um dos livros de Jacobi publicados no Brasil, *Goethe, Schiller e Gonçalves Dias*, há três ensaios relativos à obra dramática de Dias, que são tidos por Sábato Magaldi como os melhores estudos realizados sobre as peças daquele autor romântico.

A crítica brasileira considerava que se Adolfo Celi, Luciano Salce e Flaminio Bollini eram os diretores italianos que tinham maior familiaridade com o palco, Jacobi se distinguia como o intelectual que, ao fazer a direção de um espetáculo, ensina a história e a estética do fenômeno teatral.

Ruggero Jacobi, de fato, agiu no sentido oposto daquele que poderia fazer supor a sua condição de *sumidade* e indicou o caminho da pesquisa dos

valores nacionais e populares para a construção da identidade de um povo, favorecendo assim sua evolução cultural.

O contrato que os diretores firmavam com Franco Zampari, no TBC, previa a montagem de dois tipos de espetáculos diversos e alternados: um, segundo a moda de casa, deveria ser comercial, voltado para uma boa entrada de dinheiro, o outro seria escolhido livremente pelo diretor. Por indicação da companhia, Jacobbi encenou a comédia de Alfred Savoir, *Ele*, e as comédias de Marc-Gilbert Sauvajon *Os filhos de Eduardo*, compartilhando a direção com a atriz Cacilda Becker, e *Treze à mesa*. Ambas foram grandes sucessos de público. As escolhas feitas por Jacobbi foram *O Mentiroso* e *A ronda dos malandros*. Essa última, como veremos, provocou sua saída do TBC, em 1950.

O Mentiroso, de Goldoni, estreou em 23 de novembro de 1949. Como tradutor, Jacobbi fez grandes alterações no texto. Adaptou as piadas regionais para um registro popular mais moderno, fez cortes, alguns violentos, e incluiu parte de um *canovaccio* de *commedia dell'arte* da coletânea francesa de Gherardi. Retomou a máscara do Doutor, com frases em latim, e transformou Briguela em Polichinelo, porque era uma máscara mais conhecida pelos brasileiros. Por sugestão de Adolfo Celi, introduziu no fim do espetáculo um *lazzo* — como haviam feito alguns atores italianos — no qual Lelio, o mentiroso do título, dizia sua última mentira diante do pai.

A veia poética orientou o seu modo de Jacobbi (1981) conceber o espetáculo: “*Bom, naturalmente há o aspecto individual, ousaria dizer lírico, de lirismo pessoal. Eu queria reconstituir um certo clima de Veneza, e um certo clima do teatro ligado a Veneza*”. Ele tinha a preocupação de apresentar o outro lado da *commedia dell'arte*, além dos gestos e termos grosseiros, ou seja, a *commedia dell'arte* refinada, como a realizou Goldoni já pensando em transformá-la em comédia moderna: “*com intenções psicológicas, com jogos teatrais muito bem engenhados, mecanismos teatrais muito bem estudados (...), mesmo a parte das máscaras não foi propriamente uma amostra de teatro popular; foi uma espécie de ballet algo aristocrático, o que justificaria perfeitamente as críticas dos que vieram depois de mim e que acusaram o TBC de fazer um teatro de elite e isso, em grande parte, era verdade e nos contagiava. Mas, por outro lado, quem ensinou a eles que o teatro mais importante é o teatro de expressão popular fui eu mesmo*”.

Jacobbi transpôs características de diversas fases goldonianas em função dos atores com os quais trabalhava e do público existente. Ou seja, em *O Mentiroso*, peça da primeira fase, Jacobbi utilizou mecanismos teatrais mais elaborados e um psicologismo, que pertencem à terceira fase da obra de Goldoni.

O cenógrafo Aldo Calvo conseguiu transformar o palco pequeno e sem condições técnicas do TBC: em um dado momento, duas plataformas giravam enquanto uma terceira avançava do fundo e o público viu nesse efeito um surpreendente milagre.

O espetáculo determinou o subsequente refinamento da companhia. “*Jacobbini dirigira o espetáculo mais fino, mais delicioso talvez, jamais montado em São Paulo: O Mentiroso, de Goldoni*” (Mesquita, 1968).

Uma vez que não se achava à venda, nas lojas brasileiras, um tecido com características apropriadas para a confecção de um colete, a produção não teve dúvidas em encomendar a sua especial fabricação. A atriz Nydia Lícia lembra-se: “*Foi a época de ouro do TBC. As montagens eram astronômicas. O guarda-roupa, caríssimo. Seda pura, veludo francês, renda guepir. Numa ocasião, por não se encontrar a fazenda certa para o colete que Ruy Affonso iria usar em O Mentiroso, Aldo Calvo escolheu a cor e o tecido e este foi especialmente fabricado pela Indústrias Matarazzo. O TBC era a coqueluche de São Paulo. As estréias eram o acontecimento social do mês*” (Dionysos, 1980).

Para a trilha sonora foram escolhidas músicas de Pietro Mascagni e Ermanno Wolf-Ferrari e o tema de Florindo era uma canção popular de um autor anônimo veneziano, com letra de Jacobbi, infelizmente não registrada no texto.

O espetáculo marcou o ingresso de Sérgio Cardoso no TBC. O seu trabalho foi saudado como maravilhoso, por evitar soluções fáceis e manter a ironia sutil. Os outros diretores italianos no Brasil, segundo Alfredo Mesquita (1968), se surpreenderam com a interpretação de Carlos Vergueiro, na máscara Arlequim da *commedia dell’arte*, em um nível de qualidade que os atores italianos empregavam anos para atingir.

O Mentiroso influenciou na escolha do teatro como profissão, por pessoas que tiveram e ainda têm grande importância na cena brasileira, como o diretor Antunes Filho (Dionysos, 1980) que ao ver o espetáculo teve uma experiência comparável a um sonho. Em 1953, Antunes seria assistente de direção de Jacobbi, ainda no TBC, no espetáculo *Treze à mesa*, de Marc-Gilbert Sauvajon. Podemos portanto deduzir que o teatro nacional deu um dos seus primeiros e decisivos passos, conduzido também pelas mãos do italiano Ruggero Jacobbi.

Enquanto diretor de espetáculos cômicos, Jacobbi se afinava mais com a teatralidade presente na *commedia dell’arte* do que com a interpretação realista de fundo psicológico. Tinha uma idéia muito *sui generis* do tipo ideal de comédia em que o componente anárquico tem importante destaque:

“*Acho que todas as comédias deveriam ser comédies-ballets. A uma certa altura, desencadeado o riso, criados os personagens, armada a teia de aranha do enredo, não resta ao comediógrafo senão uma saída: convidar os atores e o público a rirem também de sua pretensão de fazer rir, de criar personagens e armar enredos. Depois de ter ridicularizado a vida dos homens, transformar numa enorme gargalhada, numa festa geral, num carnaval coletivo, também o próprio teatro, que daquela vida quis ser o espelho fiel ou deformador, o retrato ou a estilização. Para que finalizar um enredo?*”

Para que determinar um destino, um fim lógico para as personagens? Para que, além do riso sobre a vida, não suscitar também o riso sobre o riso, o riso puro, a bagunça, o inferno? A farsa existe para mostrar o esqueleto do homem, sua vaidade, seu nada. Vamos, então, ao esqueleto puro. Morramos todos juntos, cancelemo-nos em ritmo de baile. Adeus aos valores e às pretensões. Façamos uma bela fogueira de gargalhadas e atiremos nela os deuses, os ancestrais, os sistemas e os poemas. Neste adeus, pelo simples gesto, readquire-se a liberdade substancial do homem. Estamos agora prontos para novos valores, surgidos de nós mesmos, da nossa sinceridade. O mundo está aberto. As florestas vão brotar amanhã e os animais começarão a rugir pela primeira vez. Os olhos eram virgens. Todo o gesto será fertilidade, criação, história. E um belo dia, bem cedo, recomeçaremos a rir. O mundo renascerá, sempre”(Jacobbi, 1956, p. 144).

Assim, quando representava a *commedia dell’arte*, o ator brasileiro que iniciava a sua formação, tinha a oportunidade de exercitar-se em um tipo de interpretação, matriz e referência de todo o teatro ocidental, e também de mergulhar no universo da teoria do teatro, desconhecido para ele até aquele momento.

A *Ronda dos Malandros*, o outro espetáculo encenado no TBC por sua livre escolha, foi certamente o mais ousado dos projetos desenvolvidos por Jacobbi no Brasil e provocou o seu afastamento da companhia de Zampari, acendendo uma polêmica entre os críticos, que permanece acesa até os nossos dias.

O propósito de Jacobbi era dirigir a *Ópera dos três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Ciente de que a censura política brasileira não o permitiria, decidiu repetir o procedimento brechtiano de adaptar o texto inglês de 1728, de John Gay, *The beggar’s opera*. Para fazer a crítica social, Gay transformou os reis e as rainhas da ópera em mendigos⁸. No programa do espetáculo, em um artigo intitulado “I’m sorry, Mr. Gay” Jacobbi (1950) escreveu: “...*todo socialismo romântico é sem solução*”.

Em 1955, Jacobbi encontrou Brecht na platéia do Piccolo Teatro de Milão, durante os ensaios de *L’opera da tre soldi* e, no artigo “Cinco Perguntas a Bertolt Brecht” publicado na revista *Teatro Brasileiro* em 1956, referiu-se à insatisfação do dramaturgo e diretor germânico em relação ao procedimento de Strehler na montagem. Brecht preferiria que Strehler fizesse uma adaptação para a Itália dos anos 1950, em lugar de manter-se fiel ao texto escrito na Alemanha de

⁸ *Ópera dos três Vinténs* foi encenada por Aleksander Taírov no Teatro Kamerny, em 1930. Nos anos 1930/31 foi produzida a película *Die Dreigröschenoper*, em versão alemã, e *L’opéra de quat’sous*, em versão francesa, ambas sob a direção de G. W. Pabst. Na Itália foram feitas duas montagens: em 1930, *Laveglia dei lestofanti*, dirigida por Anton Giulio Bragaglia e em 1943, *L’opera do straccione*, dirigida por Vito Pandolfi.

1928. Segundo Brecht, “*cada época, cada nação, cada teatro pode retomar esse canevas e transformá-lo segundo os problemas e as circunstâncias atuais*”.

Jacobbi, portanto, seguiu essas premissas brechtianas em sua montagem, uma vez que a adaptação teve como referencial a realidade brasileira de então. É importante ressaltar que a estréia do espetáculo dirigido por Strehler ocorreu cinco anos depois da montagem de Jacobbi.

A adaptação e a atualização feitas tanto no texto quanto na encenação de Jacobbi tinham por objetivo transformar a cena em um tribuna de crítica social. Tal procedimento dessacralizava o registro literário e revigorava a fábula universal da exploração do homem pelo homem.

Talvez a localização da ação em diferentes períodos da história em vez de favorecer a ampliação da *mens crítica*, tenha, de fato, obscurecido a proposta inicial. Objetos e figurinos dos séculos XVIII, XIX e contemporâneos se misturavam sobre o palco. Na música, Jacobbi (1981), para acentuar o “patético cotidiano”, utilizou em grande parte o jazz: músicas de Duke Ellington e de Stan Kenton. Em alguns momentos, Jacobbi sugeria, com a música, a atmosfera de filmes americanos. Na briga entre Polly (Cacilda Becker) e Lucy (Nydia Lícia), para criar o clima da época do cinema mudo, o público ouvia um piano que o fazia recordar temas dos filmes de Charles Chaplin. Na chegada do mensageiro do rei, soava a marcha de Guglielmo Tell, de Gioacchino Rossini. As escolhas, embora excessivamente diversificadas, eram, sem dúvida, bem-humoradas. Em contraponto, na cena final do espetáculo, a música religiosa acentuava o sentido místico do poema de Cruz e Sousa, “Litania dos Pobres”, interpretado por Sérgio Cardoso (Macheath). Duas músicas, “Mulher de Ninguém” e “*J'avais un coq*”, foram especialmente compostas pelo maestro Enrico Simonetti, com letras de Jacobbi. Outras canções e sons favoreciam um determinado tipo de atmosfera, como era o caso do nostálgico realejo que abria o espetáculo.

O texto original indica tratar-se de uma tradução do texto de John Gay. Na realidade os textos de Gay e de Brecht foram mesclados. E se Gay localizou a ação do texto em um ambiente teatral, a adaptação brasileira a transportou para o antro dos bandidos londrinos, a exemplo do que fizeram Brecht e Weill. Havia também procedimentos anti ilusionistas brechtianos: os cartazes, as mudanças de cena diante do espectador, as falas dirigidas diretamente à platéia etc.

A descrição da cena final pode ser considerada emblemática da encenação: no epílogo a luz “*é sinistra e esverdeada, uma luz de aquário ou de túmulo*” e o cenário da praça está vazio. Ao som de um canto coral, em ritmo lento e nostálgico, retornam as personagens, mas agora com máscaras grotescas, de rostos com feridas e chagas. Entre eles, está Macheath, sem máscara, que avança lentamente para o centro do palco onde diz o poema de Cruz e Sousa, “Litania dos Pobres”. Ao fundo da cena, os mascarados fazem movimentos de dor, ajoelham-se, levantando os braços para os céus. Na seqüência, fazem movimentos de marcha militar, a pantomima se torna mais livre e ágil, os personagens tentam

tirar suas máscaras até que o conseguem e surge uma fortíssima luz. Os movimentos de “*gloriosa alegria*” são feitos agora ao som de um coral místico e solene. A peça termina com todos rindo e olhando para o alto e para longe “*quase esperando uma mensagem sublime*”.

Se Jacobbi não viu o filme de Pabst, certamente teve nas mãos a introdução ao texto italiano na qual Vinicio Marinucci descreve a cena final da versão cinematográfica (Gay, 1943) quando os mendigos mudos, com os corpos deformados e rostos contraídos, desfilam diante do cortejo real.

Realizar esse espetáculo foi uma grande audácia em uma época em que se respeitavam rigorosamente os textos escritos. Mesmo tratando-se de uma montagem muito complexa, os ensaios duraram menos de dois meses e ocorreram paralelamente à permanência em cartaz da peça *Os Filhos de Eduardo*, também dirigida por Jacobbi, com a maioria dos atores participando de ambos elencos.

Inicialmente a censura proibiu o texto na sua totalidade, porque o considerou “*ofensivo à moral*” e porque o espetáculo induziria as pessoas à prática do crime, ameaçando assim o bem estar da sociedade.⁹ Alguns dias depois, foi permitida a apresentação mediante uma grande quantidade de cortes e a consequente supressão das críticas construídas sobre os paralelos traçados entre o mundo moral dos bandidos e o mundo imoral da assim chamada “gente de bem”. Como decorrência, desapareceu o humor cáustico original, presente inclusive no texto de Gay.

A montagem não agradou aos críticos o que favoreceu a súbita retirada de cartaz do espetáculo depois de apenas duas semanas de apresentações. Anos mais tarde, Jacobbi considerou a iniciativa fruto da sua ingenuidade reconhecendo que não tinha nem a força nem o poder para mudar a realidade do TBC. Zampari não podia arriscar a continuidade do seu projeto teatral para um público de classe A. Seu ato suscitou reações controversas que alimentam até hoje uma das mais longevas polêmicas de nosso teatro. Alguns acreditam que Zampari quisesse preservar a alta qualidade dos espetáculos apresentados no TBC, que a montagem não teria atingido, outros consideram que se tratou de censura política, dada a temática de esquerda do espetáculo. Gianni Ratto (1999), por exemplo, afirmou que Jacobbi foi obrigado a sair do teatro por ser comunista.

O fato é que a classe dirigente execrou a invocação de seu próprio desmascaramento no palco na cena final. A falta de público, citada como motivo para a suspensão do espetáculo, foi desmentida pelos números: cerca de seis mil espectadores compareceram a dezenove apresentações, ou seja, quase a ocupação máxima da sala. Mas possivelmente a maioria daqueles espectadores, não estavam incluídos no rol do público-alvo do empreendedor Zampari.

Surpreendentemente, logo depois de sua saída do TBC, em maio de 1950,

⁹ A manifestação da Polícia Federal acompanha a adaptação do texto que integra o acervo da Biblioteca da ECA-USP.

Jacobi recebeu o convite de Zampari para dirigir um filme de longa-metragem para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O fato de aceitá-lo indica que o desentendimento entre eles não fora tão grave.

Uma importante iniciativa de Jacobi, em 1953, ainda junto a Zampari, foi inaugurar no TBC um novo horário, às segundas-feiras, com uma programação cultural não condicionada ao sucesso comercial, o “Teatro de Vanguarda Ruggero Jacobi”. O objetivo era abrir espaço para a experimentação no âmbito de uma companhia estável, no caso, o TBC. Dela participaram atores e atrizes que se tornaram posteriormente grandes nomes do teatro brasileiro¹⁰.

O primeiro espetáculo do Teatro de Vanguarda foi *A Desconhecida de Arras*, de Armand Salacrou. Jacobi comentou no programa do espetáculo: “A qualidade mais alta de Salacrou é, sem dúvida, sua independência espiritual. Salacrou nunca se deixou impressionar pelas escolas literárias ou filosóficas, jamais considerou o teatro um brinquedo intelectual, jamais produziu obras à la page, apenas para manter o cartaz, nem se deixou arrastar pelo sucesso de bilheteria a uma produção abundante e fácil”. Comentário que bem poderia caber como uma resposta de Jacobi a Zampari relativa aos recentes desentendimentos.

A fundação da Companhia Madalena Nicol e as atividades desenvolvidas nos anos 1950

A atriz Madalena Nicol que saíra do TBC naquele mesmo período, fundou uma nova companhia com Ruggero Jacobi. Foram os primeiros a fazê-lo e seriam seguidos por quase todos os grandes atores e diretores do TBC. O espetáculo inaugural da nova companhia foi *Electra e os Fantasmas*, de Eugene O’Neill.¹¹ A grandiosidade prevista no texto teve que ser comprimida em um pequeno teatro;¹² apesar disso, o espetáculo — todo em branco e preto — foi considerado por muitos estudiosos como o melhor espetáculo feito por Jacobi no Brasil.

Em 1953, no Teatro Íntimo Nicette Bruno, Jacobi encenou *Brasil Romântico*, com dois textos: *Lição de Botânica*, de Machado de Assis, e *O Primo da Califórnia*, de Manoel Joaquim de Macedo. Evidenciava-se, na escolha dos textos, o seu desejo de contribuir para o desenvolvimento de um teatro eminentemente nacional.

Em 1954, quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo, a comuni-

¹⁰ Eugenio Kusnet, Italo Rossi, Walmor Chagas, Milton Ribeiro, Ruth de Souza, Guilherme Correia, Moná Delacy, Xandó Batista, Beyla Genauer, Luiz Tito, Joseph Guerreiro e Felipe Wagner foram alguns deles.

¹¹ O texto foi encenado por Giorgio Strehler, no 1945, com a Companhia Benassi Torrieri, e cenografia de Gianni Ratto.

¹² O seu mestre, Bragaglia, fez também experimentações no pequeno teatro de Via Avignonesi, o Teatro Delle Arti.

dade italiana convidou Ruggero Jacobbi para dirigir um espetáculo comemorativo e ele escolheu *A Filha de Iorio*, de Gabriele D'Annunzio. Os atores brasileiros não estavam preparados para a “*transfiguração lírico individual de um mundo folclórico*”, segundo Jacobbi¹³, própria daquela tragédia pastoril inspirada na dramaturgia italiana do século XVI que, por sua vez, tem raízes nos dramas litúrgicos e nos mistérios medievais. A montagem foi, principalmente, a realização de um sonho juvenil de Jacobbi. Nesse caso, à liberdade de opção se contrapôs a oportunidade da circunstância e o espetáculo deixou indiferente o público brasileiro.

Sempre no âmbito do programa comemorativo do quarto centenário da cidade, em 1954, Jacobbi ofereceu um curso de teatro, que foi freqüentado, entre outros, por estudantes de esquerda muito ativos politicamente, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, ambos comunistas. Jacobbi intuiu naqueles jovens a capacidade de levar à frente o seu projeto de criação do Teatro Paulista do Estudante, um grupo de amadores que colocasse em cena um panorama histórico da literatura dramática brasileira do Romantismo aos tempos modernos. A iniciativa deveria ser cultural e popular, para conquistar o público distanciado do teatro oficial, como os estudantes — que naquele momento não freqüentavam o teatro — e os moradores da periferia (Moraes, 1991). O projeto previa apresentações em sindicatos, em praças, nas portas das fábricas, em clubes etc. Na ata de fundação do Teatro Paulista do Estudante – TPE, datada de 5 de abril de 1955, o nome de Jacobbi aparece como presidente da reunião.

O grupo fundiu-se posteriormente com o Teatro de Arena, levando para o palco uma importante discussão sobre a realidade brasileira. O Teatro de Arena tornou-se um dos principais grupos de São Paulo do fim dos anos de 1950 até o início dos anos de 1970 e o seu *modus operandi* constituiu um modelo para muitos grupos criados em todo o país. O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, do qual participou ativamente Jacobbi, sedimentou a idéia de valorização da temática nacional-popular na cultura, em prol da qual Jacobbi esteve sempre tão empenhado. Aquele Seminário germinou textos que mudariam a feição da dramaturgia brasileira e os rumos que ela iria tomar.

Nos anos seguintes, Jacobbi dirigiu, entre outros, dois textos italianos: *Mirandolina*, de Goldoni, em 1955, com o Teatro Popular de Arte, e *Henrique IV*, de Pirandello, em 1956, com a Companhia Nydia Lícia Sérgio Cardoso. Maria Della Costa vira na Itália a montagem de Luchino Visconti e encantara-se com o personagem *Mirandolina*. A peça no Brasil não atingiu, infelizmente, o almejado sucesso. Sérgio Cardoso, no papel de Henrique IV, por sua vez, ganhou os principais prêmios de melhor ator daquele ano.

Nos anos de 1950, Jacobbi desenvolveu uma intensa atividade na televi-

¹³ No prefácio da tradução em português do texto de Sch. An-Ski, o *Dibuk*, São Paulo, Perspectiva, 1952 (tradução de Jacó Guinsburg).

são, na qual dirigiu textos teatrais em montagens transmitidas ao vivo; os atores e o diretor se deslocavam para realizar transmissões locais em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, pois naquela época não existia ainda o videoteipe. Foi também diretor de filmes de longa-metragem, dentre os quais, em 1953, *Esquina da ilusão* do qual, além da direção responsabilizou-se pelo roteiro. O filme, distribuído pela Columbia Pictures, foi apresentado no Festival de Cannes e uma de suas cópias foi adquirida pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna de New York.

No âmbito da crítica, Jacobbi teve um papel de destaque no Brasil. Foi crítico teatral, cinematográfico e literário em alguns dos mais importantes periódicos da imprensa brasileira. Em 1947, foi crítico cinematográfico do *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro. De 1949 a 1951, foi crítico teatral do jornal *Última Hora*, de São Paulo. De 1952 a 1956, foi o responsável por uma coluna diária sobre teatro no jornal *Folha da Noite*, de São Paulo. No Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* publicou, de outubro de 1956 a dezembro de 1962, cerca de setenta artigos sobre teatro e literatura, particularmente sobre literatura italiana. Jacobbi escreveu em revistas especializadas em teatro, como *Dionysos*, *Revista de Estudos Teatrais* e *Teatro Brasileiro*, e uma grande quantidade dos seus artigos foram publicados em programas de espetáculos brasileiros, dirigidos por ele ou por outros diretores. Alguns desses ensaios, artigos e críticas foram reunidos em livros editados no Brasil, *A expressão dramática*, *O espectador apaixonado* e *Goethe, Schiller e Gonçalves Dias*.

A última etapa da permanência no Brasil: Porto Alegre

Em 1958, Jacobbi mudou-se para Porto Alegre, onde fundou o Curso de Estudos Teatrais da Universidade do Rio Grande do Sul, do qual foi diretor e professor. Foi o primeiro curso de teatro ligado a uma universidade criado no Brasil. O curso tinha duas vertentes, Arte Dramática, que visava à formação de atores, e Cultura Teatral, cujo objetivo era informar as pessoas interessadas em teatro e, conseqüentemente, formar uma platéia de espectadores conscientes. Jacobbi sempre teve presente o fato de que o teatro precisa também de uma platéia que conheça os meandros da dramaturgia e da cena, para participar efetivamente da apresentação teatral e favorecer a evolução da cena apoiando novas propostas de encenação.

Ainda em Porto Alegre, Jacobbi, com a atriz Daisy Santana, sua mulher naquele período, fundou o Teatro do Sul. A nova companhia apresentou, em 1959, quatro espetáculos, entre os quais uma adaptação de sua autoria de *O Corvo*, de Gozzi.

No fim de 1959, Zampari convidou novamente Jacobbi para ser o diretor artístico do TBC, mas em janeiro de 1960, mudou de idéia e contratou o jovem brasileiro Flávio Rangel para substituí-lo. Jacobbi comentou: "*Zampari tem razão*."

Chegou o momento de entregar o processo cultural, que é também o processo social aos brasileiros. Foi para isso que eu sempre ensinei e lutei. A bola está com vocês. É hora de voltar à Itália” (Peixoto, 1993).

Assim, em março do mesmo ano, acompanhado pela mulher Daisy, grávida, Ruggero Jacobbi voltou de fato para a Itália e nunca mais retornou ao Brasil. A pequena Paola nasceu em Milão.

Mas não foram apenas esses os motivos de sua partida. Segundo sua mulher, Daisy Santana (1999), mesmo considerado uma sumidade, Jacobbi sofreu críticas negativas, principalmente por parte dos jovens que começavam então a fazer teatro que o acusavam de fazer um teatro tradicionalista. Perdera também o prestígio necessário para conseguir patrocínio para a viabilização de seus projetos. Além do que, em fins de 1955, por ocasião da única viagem à Itália que realizou durante o período de sua permanência no Brasil, Jacobbi participou da Conferência da Paz e, quando voltou para o Brasil, uma pessoa não identificada o denunciou às autoridades pelo fato de ele ter participado daquele evento político de esquerda. Foi ameaçado pela polícia de ser expulso do país, mas os grandes nomes do teatro brasileiro, Cacilda Becker e Paulo Autran incluídos, enviaram um abaixo assinado ao Presidente da República, Juscelino Kubitschek de Oliveira, que decidiu arquivar o processo de expulsão. Passou então a ser submetido a freqüentes interrogatórios sobre supostas atividades subversivas. Esses dissabores certamente reforçaram sua decisão de deixar o país.

A contribuição de Ruggero Jacobbi ao desenvolvimento e à difusão do teatro brasileiro continuou depois do seu retorno à Itália. Publicou, em 1961, *Teatro in Brasile*, uma preciosa contribuição para a história do nosso teatro. Graças a sua indicação, Luiz Carlos Maciel conheceu o texto *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que por sua vez o indicou a José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina que o encenou em 1967. A montagem tornou-se um marco do teatro brasileiro moderno. Jacobbi já estava há sete anos na Itália.

Ruggero Jacobbi semeou amplamente suas idéias na teoria e na prática, sua importância na história do teatro brasileiro merece, portanto, ser reconhecida.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GAY, John. *L’opera dei mendicanti*, Torino: Edizioni de *Il Dramma*, 1943. (Versão integral e prefácio de Vinicio Marinucci.)

JACOBBI, Ruggero. *L’avventura del novecento, – Le chiavi di lettura storiche, filosofiche e critiche di uno straordinario testimone e protagonista del*

Novecento europeo. Milano: Garzanti, 1984 (Saggi Blu).

_____. *Teatro da Ieri a Domani*. Firenze: a Nuova Italia, 1972.

_____. *Teatro in Brasile*, Bologna, Cappelli, 1961.

_____. *Le Rondini di Spoleto*. Samedan (Svizzera): Munt Press, 1977.

_____. *A Expressão Dramática*, São Paulo, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1956.

MORAES, Dênis de. *Vianinha – Cúmplice da paixão*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1991.

PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro Fora do Eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: Presença Italiana no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

VERDONE, Mario. *Avventure Teatrali del Novecento*. Catanzaro: Rubettino, 1999.

Revistas:

TEATRO BRASILEIRO, São Paulo, maio-junho de 1956 (n. 7).

DIONYSOS. Rio de Janeiro: MEC/ SEAC-FUNARTE/ SNT, setembro de 1980. (Número 25, dedicado ao Teatro Brasileiro de Comédia).

Críticas e artigos:

ALMEIDA FILHO, Augusto de. “Teatro dos Doze”, Programa de *Nick Bar*, de William Saroyan, São Paulo, TBC, 1949.

JACOBBI, Ruggero. “A Direção: Texto e Espetáculo”, in: *Estudos Teatrais*, São Paulo: Federação Paulista de Amadores Teatrais, abril 1958. n. 1.

MAGNO, Paschoal Carlos. “Tragédia em New York no Ginástico”, *Correio de Manhã*, 18 de maio de 1949.

MESQUITA, Alfredo. “Os diretores italianos no TBC – II: Ruggero Jacobbi. São Paulo: *A Gazeta*, 10 setembro 1968.

Entrevista de Ruggero Jacobbi a Júlio Lerner no programa de televisão:
Aventura do Teatro Paulista, TV Cultura, São Paulo, 1981.

Entrevistas à autora:

Daisy Santana, em 13 de julho de 1999.

Gianni Ratto, em 13 de janeiro de 1999.

Luciana Stegagno Picchio, em 5 de novembro de 1999.

Sérgio Britto, em 31 de janeiro de 1998.