

A COMPANHIA ESTÁVEL DE REPERTÓRIO DE CAPA, ESPADA E NARIZ: *CYRANO DE BERGERAC* (1985) NOS PALCOS BRASILEIROS

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE*

O nariz de Cyrano de Bergerac estreou no palco do teatro mundial no dia 27 de dezembro de 1897 no *Théâtre de La Porte Saint-Martin*, Paris, pelas mãos do dramaturgo Edmond Rostand e do ator Constan Coquelin. Desde sua estréia, nessa ocasião, se tornou um dos textos mais apreciados e sedutores para atores, encenadores e espectadores, dado comprovado pela quantidade e êxito das encenações realizadas por todo o mundo ao longo de pouco mais de um século. No Brasil, entretanto, o fascínio de *Cyrano de Bergerac* foi testado por uma companhia profissional somente no ano de 1985, em montagem da Companhia Estável de Repertório, com direção de Flávio Rangel e Antonio Fagundes no personagem-título. Esse texto busca, portanto, apresentar como a encenação deste clássico francês foi levada a cabo no teatro brasileiro.

O convite para dirigir *Cyrano de Bergerac* numa boa estrutura de produção seduziu Flávio Rangel de imediato, e ele aceitou a proposta sem receios. Quando releu a peça, entretanto, concluiu que:

O texto de Edmond Rostand apresenta enormes problemas e dificuldades. É uma peça tão complexa quanto fascinante, um tal desafio à imaginação, à razão e à experiência profissional que, confesso, cheguei a pensar em desistir”.¹

Flávio não desistiu do desafio imposto por *Cyrano*, ao contrário, empenhou todo seu talento no empreendimento, que exigiu todo o engenho de “carpintaria teatral” que possuía. O primeiro desafio que se impôs foi a adequação do texto teatral para o palco brasileiro, pois, em português, havia a tradução de Carlos Porto Carrero, datada de 1911, que mantinha a métrica e a rima dados por Rostand. Esta tradução, contudo, era praticamente inviável de ser levada a cena em um espetáculo palatável ao público brasileiro da década de 80, de modo que o texto precisaria de uma tradução específica

* Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Linha: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

¹ SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. Nova Alexandria. São Paulo, 1995. p. 319.

para o espetáculo. Flávio Rangel já havia realizado muitas traduções em seus espetáculos, mas nesse caso não se abalçou a traduzir, “porque pra esta precisa de ter um poeta mesmo, e o Gullar, não apenas é um grande poeta, como é um dramaturgo. É um homem que conhece teatro. Sabe a linguagem teatral”.²

Ferreira Gullar, amigo de Flávio, tinha experiência com textos teatrais em verso, além de ser um poeta brilhante. Antes de realizar o trabalho de tradução colocou em questão a linguagem que deveria ser utilizada:

É uma questão que sempre se coloca: “Qual é a linguagem que você deve adotar?” A linguagem de fidelidade total ao original, ou a linguagem que se comunica com as pessoas? Entende? Quer dizer... Então, buscar isso é que é o grande problema. Eu vi... se eu for fazer que nem o Porto Carrero, uma tradução com verso alexandrino, rimado e exatamente como o original, não vai dar. Nós teremos um texto inviável do ponto de vista teatral. Se eu estou fazendo a peça hoje, é pro público de hoje!³

No depoimento de Gullar fica claro que a sonoridade e o ritmo adotados por Rostand não funcionariam no palco brasileiro daquele momento, e que sua tradução deveria priorizar o fenômeno da comunicação teatral, isto é, toda a dificuldade de *Cyrano* deveria ser traduzida de modo a facilitar a compreensão do público, propósito que ia de encontro com as perspectivas tanto do diretor quanto de toda a Companhia. Assim, Ferreira Gullar lançou mão de uma licença poética para traduzir livremente o texto de Rostand: de imediato, substituiu o verso alexandrino original por versos decassílabos, segundo ele, mais “espontâneo e musical em nossa língua”; também abandonou o sistema de rimas emparelhadas (AABB) e adotou rimas arbitrariamente, ora parelhas, ora intercaladas, ora internas, ora perfeitas,oras sonantes, enfim, sem se prender a qualquer sistema regular.⁴ Além disso, suprimiu falas e trechos inteiros e criou outros para manter o ritmo da tradução, sempre procurando preservar o sentido original e a tradução do autor – no célebre duelo em que Cyrano propõe várias definições poéticas para seu nariz, por exemplo, enquanto no texto de Rostand e a tradução de Porto Carrero possuem dezenove definições, o texto de Gullar possui apenas nove. Isso

² Comentário de Flávio Rangel no documentário de Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

³ Depoimento de Ferreira Gullar a Paola Prestes: **Flávio Rangel - O Teatro na Palma da Mão**, 90 min, Sarna Filmes, 2009.

⁴ GULLAR, Ferreira. A Tradução. In: C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

tudo, não obstante, foi realizado com o intuito de cumprir à regra a tarefa incumbida por Flávio Rangel: criar uma tradução que funcionasse “teatralmente” no Brasil em 1985.

De posse da tradução adequada, Flávio Rangel pôde se desdobrar efetivamente sobre a construção da cena teatral. Uma das primeiras providências que o diretor tomou, nesse sentido, foi convidar o encenador Gianni Ratto para fazer os cenários do espetáculo, um dos maiores cenógrafos do mundo e que havia trabalhado com Flávio Rangel em espetáculos marcantes da história do teatro brasileiro.⁵ Em seu livro de memórias e vivências, o cenógrafo relembra que na ocasião de *Cyrano*, o diretor chegou à sua casa afobado e excitado dizendo que iria dirigir a peça para a C.E.R. e queria os cenários dele. Ratto conta que partiria para Lisboa dali a dois dias onde, no Teatro São Carlos, iniciaria os ensaios da ópera *Cenerentola* de Rossini, portanto, não poderia assumir os cenários de *Cyrano*, mas ajudaria o amigo em alguma coisa antes de partir. Flávio rejeitou a recusa e objetou que Ratto tinha experiência o bastante para preparar um projeto em dois dias e que poderia viajar tranqüilo, pois iria cuidar da execução.

Gianni Ratto voltou de Portugal com um grande sucesso na bagagem e foi acompanhar a montagem do cenário de *Cyrano*. Seu “cenário não era simples, cobria toda a superfície do palco com rampas, estruturas e escadas e, por ser todo – como numa construção de brinquedo – dividido em partes para permitir a desmontagem e remontagem diária exigida pelo teatro, necessitava uma execução perfeita”.⁶

Flávio Rangel enxugou os quatro intervalos existentes entre os atos de *Cyrano* para apenas um, mas manteve a composição do espetáculo em cinco cenários distintos conforme a descrição de Edmond Rostand. Assim, Gianni Ratto teve que trabalhar com um cenário fixo e que contemplasse todos esses cenários, empreendimento agravado pelo fato da Companhia ter que entregar o palco do Teatro Cultura Artística vazio para os ensaios da Orquestra na manhã seguinte às apresentações. O cenário fixo contou com uma escada com um balcão do lado direito, um elevador do lado esquerdo, um tablado de madeira entre os dous, e um amplo telão no fundo do palco para projetar imagens. A partir desses três elementos, Gianni Ratto compôs os cinco cenários. No primeiro ato,

⁵ Gianni Ratto nasceu em Milão em 1916 e construiu uma sólida carreira profissional, tendo sido um dos criadores do “Piccolo Teatro de Milão” em 1946. Veio ao Brasil em 1954 a convite de Maria Della Costa e aqui se estabeleceu atuando em vários espetáculos. É considerado um dos responsáveis pela renovação da cena brasileira ao lado de Ziembinsky, Celi e outros. Com Flávio Rangel esteve em *Abelardo e Heloisa* (1971); *A Capital Federal* (1972); *Pippin* (1973); *Piaf* (1983), dentre outros.

⁶ *Ibid.*, p. 222.

“Uma Representação no Palácio de Borgonha”, o balcão e o elevado serviram como camarotes do teatro onde Montfleury representaria *A Clorisa* de Baro, um espetáculo dentro do espetáculo. O painel – que subia e descia mecanicamente – revelou o palco do Palácio de Borgonha, que ficou de frente para a platéia, em consonância com a concepção cênica do próprio Rostand, conforme apontado no capítulo um. Pendurado no teto do “teatro” havia um suntuoso lustre adornado por tecidos de época. Adereços compunham o restante do cenário, como pequenas mesas e cadeiras utilizadas para o desenvolvimento da trama. No segundo cenário, “A Pastelaria dos Poetas”, a escada com o balcão do lado direito serviu como balcão da pastelaria de Ragueneau, o painel no centro formou uma imagem do fundo do estabelecimento (de onde as personagens entravam lateralmente) que foi complementado com uma banca onde os quitutes do pasteleiro ficavam expostos; a mesa e a cadeira permaneceram em cena para o diálogo entre o protagonista e Roxana que se dá no interior da pastelaria. Já o terceiro ato, “O Beijo de Roxana (*o balcão*)” tem como cenário uma pequena praça de Paris em frente a casa de Roxana. Para compor uma imagem externa da cidade, os encenadores criaram uma Lua que atua durante todo o espetáculo marcando a diferenciação entre os cenários internos e externos. Nesse cenário, ocorre a célebre cena do balcão, quando Cyrano, escondido sob o balcão, dita para Cristiano versos de amor para Roxana que se encontra na sacada de seu quarto. Para tanto, é utilizado o elevado do lado esquerdo que é enfeitado com flores que descem do teto por onde Cristiano sobe para beijar a amada.

O cenário que apresentou maiores problemas na execução foi o “Os Cadetes da Gasconha (*Cerco de Arras*)”, quarto ato, pois este é ambientado no acampamento de guerra dos gascões. A solução encontrada foi uma cena mais neutra, com o aspecto de lonas e panos brancos, adornados por instrumentos de guerra como armas, tambores, estandartes, etc. Já o último ato, “O Informativo de Cyrano”, que se passa no convento onde Roxana foi morar após a morte de Cristiano, tem como ponto forte a engenharia teatral que se apresenta nas cenas em que folhas outonais caem de cima, por exemplo, projeto levado a cabo por uma equipe de profissionais nos bastidores.

Um elemento que se configura como um espetáculo a parte na encenação é a sua iluminação. A iluminação de Flávio Rangel complementa a cena de *Cyrano* de forma significativa, uma vez que é através dela que o diretor contribui para a criação dos “climas” que o espetáculo requer tanto em seus momentos líricos quanto em seus

momentos de ação. O diretor, que diz ter aprendido a arte da iluminação observando o mestre Ziembinski, afirma ter iluminado o espetáculo como uma homenagem a Rembrandt, seu pintor “teatral” preferido.⁷ É da mesa de luz que o diretor cria os efeitos visuais das cenas diurnas e noturnas, com destaque para a tonalidade azulada das cenas noturnas externas, que privilegiam o surgimento da Lua criada por Ratto, por exemplo.

Os efeitos especiais do espetáculo foram criados por Flávio Rangel e executados por Victor Lopes. Na cena de batalha do cerco de Arrás, os efeitos surgem em forma de explosões decorrentes do ataque espanhol ao acampamento dos gascões, finalizando o quarto ato, a fumaça proveniente das explosões ajudam no forjamento do clima nostálgico do convento das freiras que abre o último ato. Já as cenas de batalhas estão presentes em vários momentos do espetáculo, sobretudo nos duelos em que se envolve o protagonista, com destaque para o duelo com Valvert ainda no teatro de Borgonha, quando Cyrano compõe uma balada enquanto se bate com o oponente. O mestre de armas Angelo Pio Buonafina ficou responsável pela preparação dos atores, sendo que todos eles tiveram aulas de esgrima para a composição do espetáculo, principalmente Antonio Fagundes, que teve que se acostumar a atuar com a espada em punho.

Os duelos de esgrima também fizeram parte da coreografia de Clarisse Abujamra, que, junto com Flávio Rangel, marcou o deslocamento dos atores nas cenas que exigiam maior número de intérpretes. Quando os cadetes da Gasconha marcham para a guerra, por exemplo, a coreógrafa utilizou tanto de referenciais bélicos – a marcha – quanto circenses, com tambores, taróis e bandeiras: “Clarice Abujamra [...] dirige o elenco na despedida de Roxane e Cyrano [...]. Depois da despedida, os cadetes entrem em cena em formação militar e se apresentam a Cyrano. Depois de sete ou oito repetições, os cadetes acertam as principais exigências que Clarice faz para a cena: passos bem marcados, postura marcial e acento firme nas pernas”.⁸

Já a música e a direção musical do espetáculo ficaram a cargo do maestro Murilo Alvarenga, que contava com ampla experiência na área teatral. A música em *Cyrano* se encaixa perfeitamente no “ambiente” forjado pelo espetáculo: simples, com tom lúdico, composta praticamente por violões, flauta e violino – sem qualquer “pegada” eletrônica

⁷ GALVÃO, João Candido. Uma paixão imortal. **Veja**, São Paulo, 18/09/1985, p. 143.

⁸ MOSTAÇO, Edélcio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13/09/1985, p. 51.

–, além do uso de percussão exigida pelas cenas militares. Desse modo, a música cumpre alguns papéis no espetáculo, mais precisamente dois: de um lado, é sonoplastia utilizada para contribuir com o “clima” exigido pelas diferentes cenas – lírica nas cenas românticas e poéticas; vigorosa nas cenas de duelo e batalha; por outro, cumpre um papel essencial no desenvolvimento narrativo do espetáculo, pontuando as mudanças de ato e cenário da trama. Para as mudanças do primeiro para o segundo ato e do segundo para o terceiro, Murilo Alvarenga compôs uma canção que realiza, inclusive, uma interpretação do texto:

“Tão lindo é Paris com esse céu enluarado,
História de amor, de alegria e emoção.
Cyrano abre todo o coração e então...
Cyrano, Cyrano, Cyrano de Bergerac
Enche a vida de sonho e paixão...
Cyrano de Bergerac!”

Já na passagem do terceiro para o quarto ato e do quarto para o quinto, ele utiliza a canção dos cadetes da Gasconha para sublinhar a presença da guerra no enredo, mas modifica a canção composta por Ferreira Gullar que apresentamos anteriormente, pois na adaptação dos personagens o capitão dos gascões, Sr. de Carbon, é eliminado da trama e o próprio Cyrano se torna o capitão da Cia dos guardas, fato anunciado logo no início da música:

“Somos nós os cadetes da Gasconha,
Cyrano é o nosso capitão.
Brigões, mentirosos, sem-vergonha,
Nossa vida urdiremos de paixão...”

Completa a equipe de execução técnica do espetáculo a figurinista Kalma Murtinho, que também trabalhava frequentemente com o diretor. Para *Cyrano*, Kalma teve que compor mais de 120 figurinos, a maioria deles com uma complexidade considerável. A figurinista ressalta que pesquisou sobre o modo de vestir “da época” a ser retratada no palco, enfatizando o ambiente da trama, dividido entre nobres, soldados, preciosas e freiras:

No final, [Kalma] optou por uma roupa básica, composta por calça e blusa romântica, as famosas botas lazzarine e chapéu de plumas. A essa roupa básica serão acrescentados diferentes complementos, dependendo do que cada cena exigir. ‘É um figurino extremamente rebuscado, em que procurei valorizar as silhuetas e o colorido da época’, diz Kalma.⁹

A figurinista compôs os figurinos com base no tom do cenário de Gianni Ratto (cedro dourado) e utilizou tecidos finos e bem acabados, pois os figurinos “exigiam tecidos de primeiríssima qualidade (veludos, sedas, tafetás, *voils*, etc.). Caros sim, mas para certo tipo de traje o material tem de ser primoroso, caso contrário não se conseguirá na realização o resultado que o desenho original propõe”.¹⁰ É interessante o modo como Kalma Murtinho compôs os figurinos de cada personagem ressaltando as indicações do texto, visto que os nobres (De Guiche, Valvert) possuem roupas mais bem adornadas, com maior quantidade de plumas e rendas, com luvas, etc., em face que os gascões, “maltrapilhos”, possuem roupas mais modestas e com cores menos vibrantes, embora conservem o estilo “mosqueteiro”. Roxana usa vestidos longos e rendados, com luvas e adereços típicos de uma “preciosa”. Cyrano não escapa ao estilo gascão, trazendo consigo uma capa, gibão e chapéu emplumado, figurino nas tonalidades vinho, marrom e verde.

À frente de toda a equipe de trabalho estava o diretor Flávio Rangel, que se desdobrou sobre todos os aspectos da cena com vigor e entusiasmo característicos de sua trajetória no teatro brasileiro – soma-se a isso o fato de que os ensaios de *Cyrano* começaram enquanto Flávio ainda estava envolvido com outra montagem, *A Herdeira* (adaptação feita em 1947 por Ruth e Augustus Goetz, do romance *Washington Square*, de Henry James), junto com Míriam Mehler. Apesar de possuir o domínio sobre todos os aspectos da cena teatral, em *Cyrano de Bergerac* Flávio Rangel impôs um limite em seu trabalho para deixar espaço para o desenvolvimento do trabalho de ator, espaço vislumbrado por Antonio Fagundes:

O Flávio tinha uma visão da função do diretor que chegava a ser moderna perto do que a gente está vendo aí. No sentido de que o diretor tinha, sim, a concepção do espetáculo, ele montava aquele quadro ali, mas ele tinha um limite. Esse limite era o trabalho do ator.

⁹ MOSTAÇO, Edélcio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13/09/1985, p. 51.

¹⁰ RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 224.

Ele precisava do ator. Se o ator não estivesse lá ele não podia fazer nada. Ele não conseguia nada porque para compensar a falta daquele ator, ele ia ter que botar um negócio aqui, aumentar a música ali, que é o que a gente vê hoje em dia: os diretores resolvendo todos os problemas e essa possibilidade do ator acabou sendo excluída, até porque o diretor já não espera mais. O diretor hoje em dia, esse que se diz moderno, ele esqueceu o ator. E eu ainda acho que o teatro é o ator. O cara vai lá para ouvir um texto, para acompanhar uma história, para se emocionar até por oposição. O que se vê hoje são quadros muito bonitos. O Flávio não fazia isso não. Ele montava o quadro, ele sabia o que estava fazendo, mas era imprescindível a participação do ator. Ele fazia o tipo de teatro que se fez ao longo de dois mil e quinhentos anos e que fez o teatro ser o que é. Ele armava o espetáculo para que o ator brilhasse dentro dele. Mas era preciso que o ator brilhasse. Ele não ensaiava ninguém. Não ficava dando fala por fala para o ator, nem fazendo laboratório para o ator. Ele partia do princípio de que o ator também conhecia o seu *métier*. Então ele arrumava aquela cena inteira para o ator entrar. Estava feito o espetáculo na cabeça dele e o trabalho que ele tinha era realizar aquilo. E que geralmente parece que ele conseguia muito bem. *Cyrano* foi um belíssimo espetáculo e nós fizemos muito sucesso: 240.000 espectadores.¹¹

Ao tocar em tais questões, Fagundes revela um campo de análise do espetáculo que remete à sua própria atuação e formação enquanto ator. De que maneira Antonio Fagundes concebeu o protagonista do espetáculo? Sobre quais pressupostos? E os demais atores? Como as atuações em *Cyrano de Bergerac* foram recebidas pela crítica especializada?

A capacidade e o talento de Antonio Fagundes como ator encontrariam em *Cyrano de Bergerac* um desafio poucas vezes enfrentado no teatro brasileiro: a possibilidade de encarnar um herói romântico avassalador como Cyrano, sonho alimentado por figuras importantes como Sérgio Cardoso e Procópio Ferreira. Não obstante, *Cyrano de Bergerac* foi a primeira oportunidade que Fagundes teve de encarar um personagem com esse tipo de complexidade, um herói romântico, radicalmente distinto dos personagens realistas que majoritariamente havia feito até então em sua carreira teatral. Essa distinção requer alguns apontamentos básicos sobre a construção do personagem que se revelam pertinentes para a análise do espetáculo. Tais apontamentos estão ancorados na interpretação de Anatol Rosenfeld sobre a figura do herói e a sua utilização no sistema Coringa criado por Augusto Boal no Teatro de Arena

¹¹ SIQUEIRA, J. R. **Viver de Teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 318.

nos espetáculos *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Zumbi*.¹² Rosenfeld questiona a opção de Boal por imprimir à interpretação do herói, sobretudo em *Tiradentes*, um tom naturalista, pois tal procedimento impede a “mitização” necessária para efetivar tanto o impacto do herói como motor da história, quanto a empatia com a platéia; assim, segundo ele, “o mito não permite o naturalismo, nem tampouco a proximidade da arena que revela em demasia a materialidade empírica do ator como ator. Nenhum arquétipo resiste ao fato de se poder vê-lo transpirando e tocá-lo com a mão”.¹³ Essa interpretação adquire pertinência se recordarmos que Antonio Fagundes deu seus primeiros passos no teatro profissional no Teatro de Arena, no próprio espetáculo citado por Rosenfeld; ainda que não tenha feito o herói Tiradentes, fez parte do desenvolvimento de um “estilo” de atuação. No Arena, muito em função do “Coringa”, as interpretações eram marcadas por constantes “quebras” no estilo, que não contribuíam para a conquista da empatia com o público: “o que em geral garante intensa ação empática é a *unidade do estilo*. Esta unidade, pouco a pouco, vai persuadindo e envolvendo a platéia, levando-a, ao fim, de roldão”.¹⁴ Sem a empatia total com a platéia, um personagem como Cyrano estaria fatalmente fadado ao fracasso. Nesse sentido, Anatol Rosenfeld indica o caminho a ser seguido pelo ator que deseja compor um herói nos moldes míticos, como Cyrano: “a magnificação mítica exige distância, tanto de espaço e tempo fictícios (localização em lugares e épocas remotos) como do espaço real (entre palco e platéia), para resultar em ilusão convincente”.¹⁵ Nesses termos, Antonio Fagundes estava bem servido em *Cyrano de Bergerac*: a caracterização da França no século XVII – a apresentação inicial de Walter Breda contribui sensivelmente para lançar a platéia no “ambiente” do espetáculo –, o palco italiano do Teatro Cultura Artística e, principalmente, a caracterização do ator como personagem – o nariz¹⁶ cumpre um papel essencial –

¹² O texto citado é “Heróis e Curingas”, parte integrante de: ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2ª Ed. São Paulo: editora Perspectiva, 1996, p. 11-39.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2ª Ed. São Paulo: editora Perspectiva, 1996, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ O nariz do Cyrano de Fagundes foi criado por Orival Pessini, que no programa da peça publicou um texto que bem poderia ter sido escrito por Cristiano: “Primeiro eu gostaria de deixar bem claro que não sou do tipo de meter o “NARIZ” no trabalho dos outros. Mas, como dessa vez fui solicitado, senti-me um pouco menos constrangido, mesmo por que não sou do tipo que torce o “NARIZ” diante do pedido de um amigo. O Fagundes deu-me total liberdade de criação, a única recomendação foi que

forneem todos os elementos necessários para que o ator crie o ambiente necessário para a realizao do herói mítico. O que se v em cena é que o ator imprime ao personagem um ritmo bastante apropriado, sempre próximo do arrebatamento (talvez a característica mais marcante de Cyrano), tanto nos momentos onde a ao é mais vibrante, quanto nos momentos que exigem mais lirismo, como nos diálogos amorosos.

O trabalho de Antonio Fagundes em *Cyrano de Bergerac* lhe rendeu um prmio Mollire de melhor ator. Algumas críticas do espetáculo destacam a composio e atuao de Fagundes na pele de Cyrano de Bergerac. Sábato Magaldi acentuou a oportunidade que o texto de Rostand oferece ao ator-protagonista, que Antonio Fagundes aproveita, “na simpatia da sua comunicao popular, na garra espontânea do seu talento. São não penso que ele seja o ator ideal para a personagem por causa do timbre vocal pouco sonoro, que não acompanha a dimensão poética do texto”.¹⁷ Ilka Marinho Zanotto têm chama a ateno para a consonância entre o caráter popular do personagem e do ator: “Antonio Fagundes incorpora Cyrano no que este tem de mais folgazo e popular. A extroversão característica do ator não o impede de passar o profundo lirismo dos versos inspirados de Rostand, esplendidamente recriados por Ferreira Gullar”.¹⁸ Outra crítica, publicada no caderno “Visão” analisa que “Antonio Fagundes sabe tirar efeito da comicidade e até contribui com graças de lavra própria, mas nem sempre alcança o refinamento da poesia. Faz um Cyrano ao seu estilo de ator com charme peculiar e imenso público. Poderia ir mais fundo, mas é sempre bom”.¹⁹ Já Edélcio Mostao elogia:

Antonio Fagundes demonstra ter compreendido bem os polivalentes estímulos que estufam a personagem, cujo amor pela prima se traduz por palavras, gestos e atos sempre próximos do arrebatamento. Sua

o “NARIZ” tivesse uma certa elegância , aliás, essa era a minha idéia, por tratar-se de um personagem poético e romântico. Após moldar o “NARIZ” do Fagundes, para ter as medidas exatas, comecei a trabalhar na escultura, e de repente, num “espirro” de inspirao, estava pronto o “NARIZ”. Depois de terminado o trabalho, e olhando aquele “NARIZ” achei que como artista plástico, em matéria de “NARIZ”, “ANTONIO CYRANO FAGUNDES DE BERGERAC” não poderia “aspirar” coisa melhor. Agora vendo o espetáculo pronto, sinto-me um participante da peça, não diria de corpo inteiro, mas pelo menos, com o “NARIZ”. C.E.R. **Programa do Espetáculo “Cyrano de Bergerac”**. São Paulo: Teatro Cultura Artística, 1985, s.p.

¹⁷ MAGALDI, Sábato. Cyrano de Bergerac, em uma ambiciosa realizao. Digna de prestígio. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13/09/1986, p. 8.

¹⁸ ZANOTTO, Ilka Marinho. “Cyrano”, canto lírico de Rostand. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27/09/1985, p. 20.

¹⁹ MUITO BRILHO E competência. **Visão**, Caderno Regional, São Paulo/Rio de Janeiro, 18/09/1985, p.75-76.

composição física – onde o grande nariz postiço se ajusta com perfeição – contribui com traços generosos para o imaginário do público identificar todo o grotesco e o sublime reunidos numa só pessoa.²⁰

A crítica de João Candido Galvão analisa a composição da personagem sobre outro prisma, mas escorrega no mau gosto da associação entre personagens vividos por Fagundes:

Mas é a Antonio Fagundes, vivendo o papel-título, que cabem, evidentemente, as grandes honras do espetáculo. Numa solução feliz da direção, Fagundes segue a linha grossa e direta, algumas vezes mais próxima do caminhoneiro do que do poeta que Cyrano também era. Com isso, Rangel consegue camuflar em parte a única falha de Fagundes na peça: a de falar no palco comoalaria na rua, em casa, ou nas novelas. Mesmo essa deficiência, contudo, desaparece ante a paixão com que ele encara o texto.²¹

O elenco que contracena com Fagundes no espetáculo é expressivo; Bruna Lombardi faz Roxana e demonstra ter compreendido bem a personagem: “Saí de um papel de jagunço (Diadorim, em *Grandes Sertões: Veredas*, especial da TV Globo), bem masculino e entrei num ensaio para fazer uma personagem ultrafeminina, romântica, numa época em que as mulheres ainda arfam de emoção”.²² Antoine Rovis, ator jovem, faz Cristiano numa atuação que a crítica classifica como “sincera”, mas ainda “verde”. O elenco de apoio ao triângulo amoroso contou com nomes de peso: Antonio Petrin ganhou destaque da crítica por seu Ragueneau; Jorge Chaia deu vida a Le Bret; João José Pompeo encarnou o conde De Guiche; Neusa Maria Faro fez tanto a Aia de Roxana quanto a Madre Margarida; Walter Breda encarnou o ébrio Lignière no primeiro ato, dentre vários outros atores que se revezaram nos personagens que a trama exige. Todos esses aspectos presentes na composição do espetáculo foram responsáveis pelo fato de que “em *Cyrano*, mais do que em qualquer outro dos seus espetáculos, Flávio Rangel tocava o coração de menino de todos com a magia e a ‘festa’ do teatro”.²³

²⁰ MOSTAÇO, Edélcio. Fagundes, um “Cyrano” fascinante. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13/09/1985, p. 51.

²¹ GALVÃO, João Candido. Uma paixão imortal. **Veja**, São Paulo, 18/09/1985, p. 144.

²² ROMANCE E AÇÃO NO PALCO. Com Cyrano de Bergerac. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 05/09/1985, p. 17.

²³ SIQUEIRA, J. R. **Viver de Teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 318.

Desse modo, enfrentar *Cyrano de Bergerac*, suas diversas temporalidades e significados, é um desafio complexo e saboroso, onde a poesia impetuosa absorve o mundo e explode em todas as direções num delicioso jogo estético; cabe ao historiador, enfim, juntar os cacos e impor um sentido a tudo isso; é um desafio que requer uma bela dose de *panache*.