

Maria Clara Machado e Rubens Corrêa em *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley. Direção: Geraldo Queiroz, 1957. *Foto: Richard Sasso.*

MEMÓRIA

✯ RUBENS CORRÊA: EU APRENDI A SACRALIZAÇÃO DA PROFISSÃO

Maria Assunção

Atriz, Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense – UFF, Mestre e Doutora em Teatro, pela UNIRIO. Autora do livro *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*, (Perspectiva). Atualmente é professora do Curso de Teatro, no Centro Universitário do Rio de Janeiro.

Palavras-chave:
Rubens Corrêa; Teatro Ipanema; Vanguarda; Anos 60 e 70; Teatro brasileiro.

Resumo: As entrevistas foram realizadas em dois momentos distintos do ator Rubens Corrêa: em 1985, quando atuava em *Quatro vezes Beckett*, e em 1987, na antológica montagem de *Artaud!*. Com o amigo Ivan de Albuquerque, Rubens fundou o Teatro Ipanema e escreveu, nos anos 1960 e 1970, um dos capítulos mais importantes do nosso teatro.

A primeira vez em que assisti ao ator Rubens Corrêa (1931-1996) no teatro foi em 1981, na peça *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. Por pura intuição – naquela época eu estudava jornalismo – percebi que estava diante de um ser especial. Nascia ali a admiração pelo ator mais impressionante que já vi em cena.

As entrevistas que se seguem foram realizadas por uma fã. Anos mais tarde, já atriz, Rubens havia se tornado para mim um exemplo a ser seguido. Assim, enquanto estudava teatro, escrever era o meu ganha pão e entrevistar atores, uma forma de aprendizado. Além de assistir a ele em diversos espetáculos, tive o privilégio de entrevistá-lo em dois momentos distintos e importantíssimos da sua carreira: em 1985, quando atuava em *Quatro vezes Beckett*, e em 1987, na antológica montagem de *Artaud!*.

Junto com o amigo Ivan de Albuquerque (1932-2001), Rubens escreveu um dos capítulos mais importantes do nosso teatro. Enquanto, em São Paulo, José Celso Martinez Corrêa (1937) profissionalizava-se e inaugurava o Teatro Oficina, em 1961, e a partir da montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, tornava-se ícone do tropicalismo, realizando a partir daí montagens em sintonia com as experiências de contracultura realizadas na Europa e nos Estados Unidos, no Rio de Janeiro, a dupla Rubens/Ivan travava uma batalha contra o realismo, a ditadura e a vontade de fazer um teatro que transformasse as pessoas. Realizaram, primeiro no Teatro do Rio (1959-1964) e depois no Teatro Ipanema (1968-1989), uma cena em diálogo com as vanguardas, assim como o Oficina, num momento em que o teatro brasileiro descobria teorias e poéticas teatrais de artistas e diretores até então pouco conhecidos entre nós, como Brecht, Artaud e Grotowski.

As duas entrevistas foram mantidas na íntegra, e se misturam quando os assuntos tratados coincidem. A primeira, "Rubens Corrêa: eu aprendi a sacralização da profissão",[1] foi realizada em seu apartamento em Ipanema e publicada no extinto jornal *Mesmo*. A segunda, "35 anos de ousadia em cena", feita no porão do Teatro Ipanema para o

1 Jornal *Mesmo*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 12-13, set. de 1985.

também extinto jornal *Tribuna da Imprensa*. Por esse motivo, não estão relatadas todas as montagens da dupla, apenas as citadas nas entrevistas. É impressionante como Rubens contava suas histórias, e todas ainda muito vivas na sua lembrança, sempre com uma enorme riqueza de detalhes. É impressionante também que agora, quando preparo esta edição de suas entrevistas, parece que volto há anos atrás e ouço sua voz doce e vejo seu jeito amoroso e paciente. Sua inteligência e sensibilidade, assim como o seu olhar, ficaram marcados para sempre na minha memória.

Para a feitura das notas, reportei- me à biografia do ator feita pelo jornalista e diretor Sérgio Fonta, à última entrevista de Rubens, em 1995, dada ao jornalista Simon Khury, ao site Enciclopédia Itaú Cultural e ao Acervo Cedoc-Funarte.

De Aquidauana ao Tablado

Era estudante de teatro quando realizei a entrevista intitulada "Rubens Corrêa: eu aprendi a sacralização da profissão". Como o diretor permitiu que os ensaios fossem abertos, tive a oportunidade de vê-lo ensaiando por diversos dias, em *Quatro vezes Beckett*.[2] Em estado de encantamento, é necessário confessar, liguei o gravador e pedi que me dissesse qual o significado do teatro em sua vida:

– O teatro para mim é um ritual que se transformou na minha possibilidade de sobreviver, de compreender meu próximo e a mim mesmo. De crescer junto por meio do trabalho que faço. De perdoar, de me conformar por viver num mundo do qual eu discordo totalmente nos termos de violência e injustiça social, o que é extremamente insuportável para minha sensibilidade; essa impotência de não poder fazer nada ou muito pouco através do nosso trabalho. É o teatro que me dá essa possibilidade de sentir que, minimamente, ainda posso ser útil através de uma visão de beleza, de passar para outras pessoas ideias como quem semeia milho.[3]

Seu primeiro encontro com o teatro ocorreu na infância, quando em Aquidauana, no Pantanal, em Mato Grosso do Sul, onde, segundo me explicou, não havia nem sombra de teatro:

– Eu nem sabia o que era teatro. Mas meu primo era dono do único cinema que havia na cidade e nele passava um filme por dia. Fiz então um estranho pacto com minha mãe: Eu ganharia dez em todas as matérias, seria o primeiro aluno da classe, se ela me deixasse assistir a todos os filmes, todas as noites. E foi o que fiz. A sessão era às sete horas da noite. Eu tinha que jantar correndo, já com o coração batendo. Tinha uma sereia que dava um sinal de que a sessão ia começar (Rubens faz o som da sereia), que eu ouvia da minha casa, porque o cinema ficava a uma quadra. E era um chamado tão forte, um apelo, uma coisa esquisitíssima, que eu ia correndo, despencado para o cinema. Você não pode imaginar o que era Hollywood para um menino criado no Pantanal![4]

Até que um dia...

– Apareceu um circo por lá, o que acontecia muito raramente: Circo Teatro Zoológico... eu nunca mais esqueci este nome. Esse circo tinha uma característica interessante: quando acabava o espetáculo, eles mandavam o público se deslocar da arquibancada para o centro da arena, onde havia um paninho esticado.[5] Quando aquele paninho se abriu, vi uma brincadeira fantástica: as pessoas ao vivo contavam uma história e a gente assistia. Eu achei aquilo fascinante. Era tudo muito pobre,

2 Espetáculo de estreia no Rio de Janeiro do diretor Gerald Thomas, em 1985, interpretado por Rubens Corrêa, Sergio Britto e Ítalo Rossi, numa produção do Teatro dos Quatro.

3 Jornal *Mesmo*, opus cit.

4 Jornal *Mesmo*, opus cit.

5 Uma encenação de textos teatrais ao final das apresentações fazia parte dos roteiros dos circos. Segundo a historiadora Ermínia Silva, a inserção do circo-teatro ocorreu a partir do final do século XVIII: "Desde o início do processo histórico do circo como organização de espetáculo e como categoria profissional, a produção da teatralidade fazia parte da formação dos diversos artistas que a constituíram" (SILVA, 2007, p. 42).



Rubens Corrêa e José Vicente, 1971.
Foto: Evelina Bren.

muito grotesco, mas aquilo tudo me fascinou: A pobreza deles fazendo aquela historinha num palquinho precário, com tábuas, com um cenariozinho que subia e descia. No final, não sei por quê, eles usavam pólvora seca e faziam aquela fumaceira, ou alguém era enforcado como Tiradentes, ou aparecia uma bandeira brasileira enorme, ao som do Hino Nacional. Só sei que aquilo foi tão forte dentro de mim que, no dia seguinte, pedi um lençol emprestado para minha mãe, estiquei no quintal, convoquei meus amigos, peguei todos os bichos da fazenda e comecei a bolar o espetáculo, que eu faria e as pessoas assistiriam. E esta passou a ser minha brincadeira favorita.[6]

Quando veio morar no Rio para estudar, fazer o ginásio no Colégio Marista São José, essas brincadeiras de menino foram deixadas de lado:

– Comecei a estudar música, mas ficou um germe na minha cabeça, uma coisa estranha. No colégio, tive a facilidade de poder ler muito, de descobrir Shakespeare e o teatro espanhol. Eu estudava em um colégio de padre, no internato e não saía aos domingos porque minha família morava no Mato Grosso do Sul. Todos os meus colegas saíam, e ficavam no colégio uns 15 degredados. Então, a gente lia muito, e não sei por que cargas de intuição eu pegava Hamlet, por exemplo, e copiava, fazia cortes, adaptações, desenhava cenários. Não sei por quê, pois aquilo não tinha sentido na minha cabeça, porque, naquela época, eu queria ser pianista e estudava demais para isso.[7]

Quando terminou o colégio e pôde finalmente sair, começou a assistir às peças que estavam em cartaz. A decisão de fazer teatro deu-se a partir da constatação de que podia fazê-lo de uma forma diferente, mais próxima daquela que ele idealizava:

– Eu assistia ao teatro, mas era uma coisa que me frustrava um pouco, porque o teatro estava sendo feito de uma forma muito comercializada, não estava em sintonia com o que eu tinha visto em Shakespeare, com os autores que eu tinha lido. Até que um dia, por acaso, ganhei um convite para um espetáculo, para a estreia de O Tablado. Eles apresentaram uma peça japonesa e uma farsa medieval e, pela primeira vez, foi lá que eu vi o equilíbrio, a unidade.[8] Eram pessoas que batalhavam, juntas, por um mesmo espetáculo, por uma linguagem, e formavam, enfim, um grupo. Foi uma revolução. Larguei tudo. Desisti de tudo. Derrubei todas as mesas e disse em casa que ia fazer teatro. Foi uma loucura! As pessoas me perguntavam: Mas como? Onde? Com quem? Você, tímido do jeito que é, não vai ter coragem de subir num palco. Mas eu sabia que teria.[9]

Foi então que Rubens resolveu estudar dicção com o professor Martinho Severo e, assim, pôde se

6 Jornal *Mesmo*, opus cit.

7 Jornal *Mesmo*, opus cit.

8 A primeira peça a que ele se refere é *O moço bom e obediente* (Nô japonês), de Betty Barr e Gould Stevens, direção de Martins Gonçalves (1919-1973); a segunda *O Pastelão e a Torta*, adaptação de Michel Richard / R. Burguiard, direção de Maria Clara Machado (1921-2001); e a A Moça da cidade, mímica de Maria Clara, com atuação da própria. "Era o conjunto de três peças que formavam um espetáculo e inauguravam a casa, celeiro de incontáveis nomes que passariam a povoar os palcos nacionais: O Tablado" (ver FONTA, 2010, p. 55).

9 Jornal *Mesmo*, opus cit.

preparar para a primeira oportunidade que surgisse. E a oportunidade aconteceu em 1955, quando foi aberto um teste em O Tablado[10] para um personagem[11] na peça *Tio Vânia*, de Anton Tchékhov:

– Eu me dediquei ao máximo, fiz o teste para um dos personagens, e passei. O meu aprendizado em O Tablado foi enorme. Os rapazes executavam o cenário, as moças faziam o figurino, e quem não estivesse trabalhando como ator na peça, vendia bilhetes, ou cuidava da publicidade, ou fazia contrarregra e assim por diante. Na peça seguinte, você dirigia, e não havia nenhum problema com isso, não havia nenhum tipo de competição cega, o que realmente acontece nos teatros. Era uma coisa muito unida, muito bonita, e tudo em cima da cabeça de Maria Clara Machado (1921-2001), que conseguia essa força, essa vibração. Convivíamos com pessoas maravilhosas, como seu pai, Aníbal Machado (1894-1964). Se eu tivesse um pai artístico seria ele, porque era um escritor que eu admirava muito e que estava sempre conosco, em nossas reuniões discutindo nossos problemas.[12]

Foi em O Tablado que Rubens Corrêa – junto com Ivan de Albuquerque – teve suas primeiras e marcantes experiências com o teatro que ele idealizou, e onde participou de diversas montagens. Simultaneamente, cursava direção na Fundação Brasileira de Teatro, escola dirigida pela atriz Dulcina de Moraes (1908-1996).[13] Em 1958, após se formar em direção, nasce o sonho de ter seu próprio teatro. Diante da recusa de Maria Clara Machado de profissionalizar O Tablado,[14] ele e Ivan de Albuquerque alugam um teatro que seria o embrião do futuro Teatro Ipanema.



Maria Sampaio e Rubens Corrêa em *Os espectros*, de Henrik Ibsen. Direção: Ziembinski, 1961. Acervo Cedoc-Funarte.

Teatro do Rio

Foi no final da década de 1950, no Teatro do Rio – antigo Teatro São Jorge e atualmente Teatro

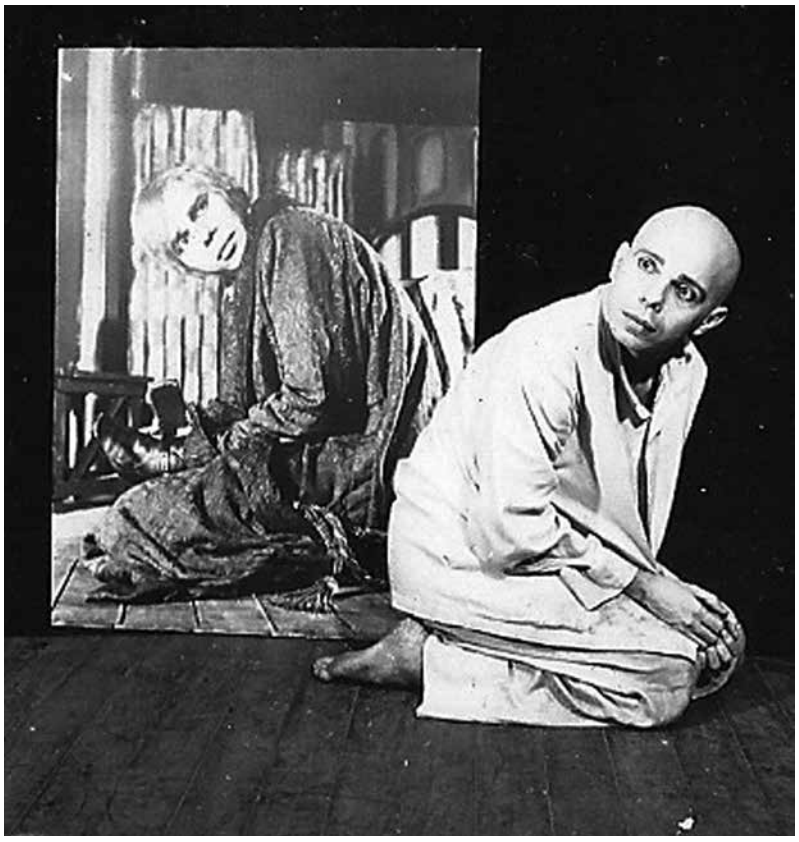
10 "Fundado em 1951 como uma companhia amadora, O Tablado surge para atender aos anseios de um grupo de intelectuais e artistas cariocas de ter um lugar próprio onde eram representadas novas ideias de teatro. Ao lado de estudantes de direito interessados na discussão e na fruição estética, liderados pelo escritor Aníbal Machado. [...] Sua proposta é a criação de uma companhia amadora e a formação de um repertório dedicado às melhores peças internacionais. As funções, no entanto, não são estanques — o pintor e médico Martim Gonçalves e Maria Clara pautam, dirigem, produzem e constroem os espetáculos, além de cuidarem do espaço. Contam também com diretores convidados". Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=639

11 Na época Rubens tinha 24 anos e o personagem Ilia Telyegin era um homem de 80 anos (FONTA, 2010, p. 64).

12 Jornal *Mesmo*, opus cit.

13 "Atriz. Intérprete de marcado estilo próprio, sobretudo no gesto e no rosto, e de temperamento mais propício à comédia, Dulcina atravessa cinco décadas de montagens sucessivas, três delas à frente de sua companhia, tornando-se um "monstro sagrado" do teatro brasileiro. Na década de 1950, cria a Fundação Brasileira de Teatro, uma das primeiras escolas de formação em teatro no país". Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=866. Acessado em: 20 jan. 2010.

14 "Em 1958 conversamos com Maria Clara para profissionalizar O Tablado. Isso resolveria o problema de todos nós. E ela foi a única que não quis. Teve toda razão. O Tablado é ainda hoje a maior Escola de Teatro do Brasil" (FONTA, 2010, p. 74).



Rubens Corrêa em *O diário de um louco*, de Nicolas Gogol. Direção: Ivan de Albuquerque, 1964. Acervo do ator/Cia. de Teatro Ipanema

Experimental Cacilda Becker –, no Rio de Janeiro, que o sonho de Rubens começou a se concretizar. Segundo o próprio Rubens, o Teatro do Rio era um lugar que se prestava ao exercício artístico. E era o que eles queriam e precisavam naquele momento em que se começava a esboçar, nos palcos, encenações experimentais que se estenderam pelos anos 70, tônica de grupos que surgiram não somente no Rio e em São Paulo, mas também em outras cidades.

Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque não ficaram à margem desse processo. Ao contrário, participaram ativamente dele. Recém-saídos de O Tablado tinham na cabeça uma ideia fixa: ser homens de teatro. Sozinhos bancaram o aluguel do Teatro do Rio e criaram uma companhia de teatro profissional. No começo, encenaram *vaudeville*, policial, comédia de costumes etc. até chegar em *O prodígio do mundo ocidental*, de Synge, que, segundo Ivan, foi uma mistura de todos os estilos e registrou o fim da primeira etapa da aventura, deixando marcas profundas, como explicou Rubens:

– *O prodígio do mundo ocidental,* quando foi montada em 1960, foi muito incompreendida. Ganhamos prêmios, mas o público não compareceu. Foi uma das primeiras dores que sentimos, uma injustiça profunda, porque enquanto *O Prodígio* não fazia sucesso, as apresentações de *A ratoeira,* de Agatha Christie, fazia um sucesso louco; lotava o teatro, salvava, pagava as dívidas. E a gente sabendo que aquilo era uma brincadeira boba de polícia e bandido. Foi muito difícil aguentar a descoberta do sagrado e do profano no começo da carreira.[15]

Na segunda entrevista realizada em 1987, Rubens mais uma vez falou da experiência que teve com a peça *O prodígio do mundo ocidental*:

– Isso no começo me marcou muito, eu achava uma injustiça e sofria horrendamente, era uma forma de rejeição artística esquisitíssima. Foram anos duros porque eu e o Ivan de Albuquerque – nós trabalhamos juntos há 28 anos16 – fizemos uma opção muito violenta, porque não fazíamos televisão, não fazíamos cinema, que eu adoro, tudo isso para aprofundarmos uma linguagem, procurar através do nosso trabalho uma maneira muito especial de exercitar nossa profissão. Então foi terrível montar *O prodígio do mundo ocidental* e não fazer sucesso, e montar *A ratoeira,* de Agatha Christie, e ser o maior sucesso, a ponto de entupir de gente, salvar o grupo, pagar todas as dívidas... Eu não compreendia, eu estava oferecendo o melhor de mim mesmo e as pessoas recusavam e, fazendo uma brincadeirinha, era aplaudido em cena aberta.[17]

A essa altura, a companhia já começava a se afirmar no meio teatral carioca, passando a trabalhar com atores novos. Rubens contou como era o repertório da companhia:

15 Caderno Tribuna Bis, jornal *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 1. 09/03/1987.

16 A entrevista foi feita em 1987, e a dupla começou no Teatro do Rio em 1959.

17 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa,* opus cit.

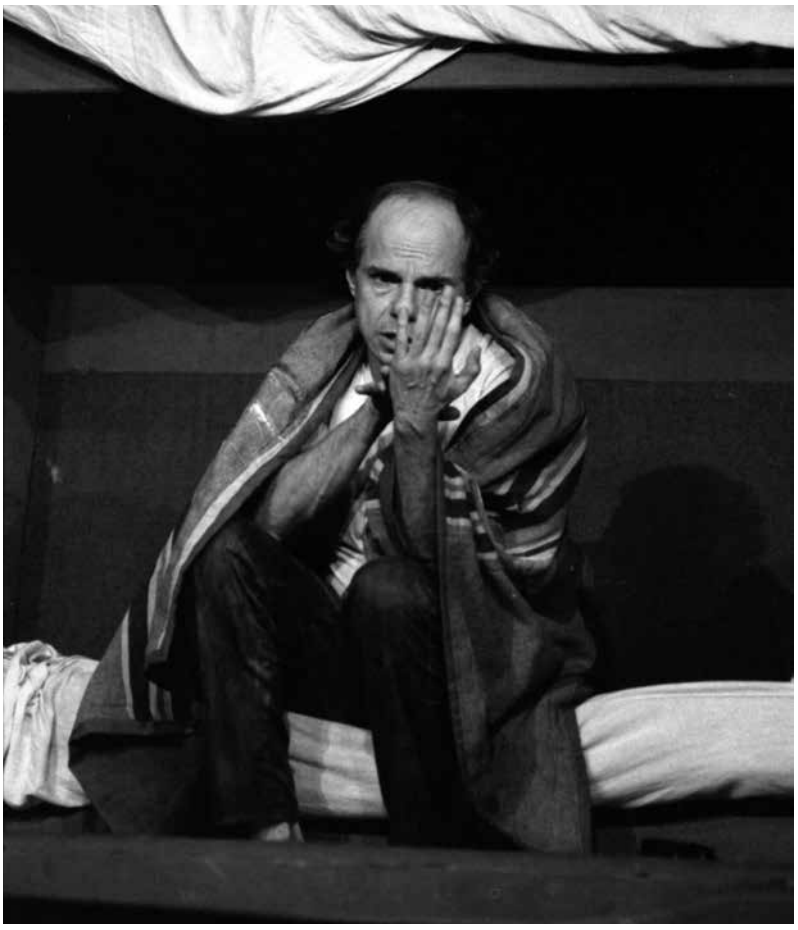
– Nós fazíamos peças estrangeiras, mas, de repente, sentimos a necessidade de trabalhar com um autor nacional e examinar os problemas do nosso país naquele momento. Foi assim que surgiu a ideia de um Ciclo de Teatro Brasileiro.[18]

A ideia se concretizou com a montagem de uma trilogia de teatro nacional, em 1963: *A invasão*, de Dias Gomes; *A escada*, de Jorge Andrade; e *Pigmaleoa*, de Millôr Fernandes. Depois, *A ilha de Circe ou Mister Sexo*, de João Bettencourt, um prenúncio do tropicalismo:

– *A ilha de Circe ou Mister Sexo* era uma peça muito interessante. Foi por causa dela que aconteceram nossos primeiros problemas com a censura, em 1964. A peça trazia em microcosmo aquela invasão dos militares que estava acontecendo em macrocosmo no país. Mas a peça não foi bem e ficamos bastante endividados, porque era um elenco muito grande, tinha custado muito caro e nós tivemos que tirar a peça de cartaz. Sem dinheiro e sem saber o que fazer, surgiu a ideia de adaptar o conto de Gogol, *O diário de um louco*.[19]

Rubens Corrêa explicou que os anos 1960 foram importantíssimos, anos que ficaram marcados por experiências que definiram seu trabalho e suas escolhas dali para frente:

– Para o nosso grupo do Teatro Ipanema, os autores foram as pessoas que sempre guiaram nosso trabalho. O Carl Jung fala de uma coisa fantástica que ele chama de mecanismo de sincronicidade: de repente, uma coisa que você lê é aquilo que você quer contar naquele momento. E nossa escolha de repertório caiu sempre um pouco em cima disso. Tivemos encontros maravilhosos com o Zé (José) Vicente (1945-2007), de quem montamos quatro peças: *O assalto* (1969),[20] em que tivemos uma ligação muito forte, uma sincronicidade fantástica; depois vieram *Hoje é dia de rock* (1971),[21] *Ensaio selvagem* (1974) e *Chave de Minas* (1977). O Zé foi muito especial em minha vida artística, e vai ficar como o autor brasileiro de quem eu mais me aproximei, por toda uma discussão que ele faz em seu teatro sobre o sagrado e o profano, e as dificuldades que se tem de conciliar, dentro de você mesmo, estes dois elementos essenciais; e essa ideia me fascina muito.[22]



Rubens Corrêa em *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. Direção: Ivan de Albuquerque, 1981. *Foto: Emidio Luisi.*

18 Ibidem.

19 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

20 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

21 Considerado pela crítica especializada o espetáculo mais importante de 1971, Hoje é dia de rock permaneceu em cartaz até 1972 e se tornou um raro fenômeno de público na história do teatro brasileiro. Desde o processo de construção, que trabalha com a sensibilização coletiva, passando pela interpretação, que permite ao ator tocar o espectador, até a distribuição espacial do espetáculo, que invade a plateia, Hoje é dia de rock transformou o Teatro Ipanema em um altar de celebração. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=591

22 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.



Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque em *Hoje é dia de rock*, de José Vicente. Direção: Ivan de Albuquerque, 1971. *Foto: Evelina Bren.*

O diário de um louco

Um dos momentos mais especiais na vida de Rubens foi a montagem de *O diário de um louco*, de Gogol – o divisor de águas na sua vida artística,[23] como ele explicou:

– Nós tínhamos acabado de montar a peça do João Bettencourt, *A ilha de Circe ou Mister Sexo* e tivemos que retirar de cartaz. Sem dinheiro e sem saber o que fazer, não podendo alugar o Teatro do Rio, nem podendo passá-lo adiante, tive uma ideia. Eu me lembrei de uma peça que eu havia lido há muito tempo, *O diário de um louco*, de Gogol. Soube que alguém tinha feito uma adaptação em Paris. Consegui o texto a partir de uma revista francesa e mostrei para o Ivan. Ele botou as mãos na cabeça e disse: – Você está louco! Imagina que coisa terrível mostrar isso para as pessoas! Mas eu dizia para ele que estava na hora. A peça era sobre um funcionário público da Rússia czarista que resolve escrever um diário para ver se acontece alguma coisa na sua vida, e percebe que, infelizmente, ele não tem nada para contar a não ser que tinha acordado, ido ao escritório, copiado, copiado, copiado. Até que um dia começaram a sair raios de dentro dele e fantasmas de uma vida fictícia começaram a povoar aquele diário, assumindo suas carências. Convenci o Ivan a fazer a peça porque, sendo eu o ator e ele o diretor, o risco era somente nosso. Ele concordou, apesar de achar uma coisa muito pernóstica fazer um monólogo, mas colocou uma condição: a gente ensaia e, quando estiver pronta, a gente passa para algumas pessoas assistirem e, conforme for o resultado, a gente faz ou não.[24]

Para Rubens essa época foi, além de muito bonita e importante na sua carreira, cheia de desafios:

– Eu topei o risco, e começamos a ensaiar loucamente, além de estudar música russa para fazer a trilha sonora.[25] Eu e o Ivan trabalhamos um mês e meio até a peça estar correndo inteira. Então chegou o grande dia. Chamamos as pessoas que trabalhavam no teatro e passamos a peça toda, sem cenário, sem música, sem nada. Quando terminou, eu sentei no palco e fiquei esperando. Ninguém disse nada. Aí eu pensei: meu Deus, tanto trabalho para nada! O Ivan foi mais corajoso e perguntou: então, como é que foi? Eu criei coragem e olhei

23 É fato que alguns de nossos mais importantes grupos, a partir de uma determinada montagem encontram um caminho, uma linguagem, uma forma de expressão, como uma fênix, um renascimento. Isto ocorreu também com os grupos paulistas Arena, em 1958, com a montagem de Eles não usam black tie, de Gianfrancesco Guarnieri, e com o Oficina, com *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967.

24 Jornal *Mesmo*, opus cit.

25 Rubens fez a trilha sonora de dois espetáculos: *O diário de um louco* (1964) e *Artaud!* (1986).

para as pessoas e elas estavam estateladas, lágrimas nos rostos, a bilheteira não conseguia falar, o carpinteiro estava de cabeça baixa. E foi incrível porque eu senti que tinha conseguido. Fizemos três meses no Rio, com meia casa, mas com a crítica enlouquecida; em São Paulo saímos de cartaz com a casa lotada; fizemos a peça por todas as cidades do interior, nas cidades mais absurdas, havia lugares em que a gente fazia em frente à tela de cinema, porque não tinha teatro. Às vezes, eu me lembro que queimava o som por causa da voltagem que era diferente ou por causa da barbeiragem que a gente fazia, e ia sem música, e a peça resistia, e ia sem cenário, e a peça resistia. E foi uma coisa fantástica e muito especial; foi aquele divisor de águas que acontece na vida pessoal e acontece na vida artística também.[26]

Foi um grande momento, explicou:

– Por mais que eu encarasse o teatro com seriedade, ainda havia uma certa leviandade, hoje eu sinto isso. Mas nessa peça tive que raspar a cabeça com máquina zero, eu olhava no espelho e dava de cara com aquele presidiário na minha frente. Foi um personagem que me marcou muito, fisicamente, eu tinha que descansar o dia inteiro porque era uma tarefa de leão aguentar toda aquela maratona. Tinha que me guardar de dia para aquele grande momento que eu tinha à noite, que era a coisa mais forte, um prazer tão vertiginoso, uma compensação artística tão suprema que liquidou num certo sentido com a minha vida pessoal. Nos teatros era um silêncio antes e um silêncio depois, e aquela comunicação fantástica. Foi um aprendizado para sempre. Uma coisa que me marcou profundamente; eu passei a ser outro ator depois de *O diário de um louco*, aprendi a sacralização da profissão.[27]

O Teatro Ipanema

Enquanto Rubens viajava com *O diário de um louco* pelo Brasil, as obras do Teatro Ipanema iam sendo concluídas com muitas dificuldades. Finalmente, em 1968, o grupo se transferiu para lá, inaugurando o espaço com um ciclo de teatro russo, cujas peças contavam basicamente com o mesmo elenco. Mesmo com todos os problemas, conseguiram viabilizar o projeto; contudo, os planos foram interrompidos com a censura de *A mãe*, de Gorki, e apesar dos prêmios Molière para *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchékhov, o saldo foi uma enorme dívida que levou dois anos para ser paga.

– Quando tudo já parecia perdido, o diretor e autor Fauzi Arap (1938-2013) caiu do céu! Ele não só alugou nosso teatro, como contratou nós dois para a montagem de *O assalto*, de José Vicente. Foi a maior sorte. A peça – que tinha tom inflamado e ritualístico – arrebatou todos os prêmios do ano. Com isso, conseguimos nos reestruturar.[28]

Mas a experimentação em teatro, como em qualquer arte, não tem apenas problemas financeiros. Especialmente em se tratando de anos 1970, no Brasil: "A arte tem limite!", foi a justificativa dada para censurarem o espetáculo. Esse contraponto surge para minar os planos do grupo no momento em que eles decidiram montar a peça *O arquiteto e o Imperador da Assíria*,[29] de Fernando Arrabal. O texto escrito por Arrabal, em 1967, foi sumariamente proibido às vésperas da estreia, obrigando Ivan a viajar às pressas para Brasília com a bizarra função de negociar palavrões com os censores, explicou Rubens.[30]

Apesar de todos os contratempos, dos inúmeros problemas com a censura, *O arquiteto e o*

26 Jornal *Mesmo*, opus cit.

27 Ibidem.

28 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

29 Em março de 1987, nessa entrevista, Rubens contou que em maio daquele mesmo ano, após 17 anos da primeira montagem, realizada em 1970, a peça *O arquiteto e o Imperador da Assíria* voltaria para o Teatro Ipanema com o mesmo elenco (Rubens e José Wilker) e a mesma equipe técnica para continuar a carreira interrompida. A peça foi, realmente, remontada, só que desta vez tendo o ator Raul Gazolla no lugar de José Wilker.

30 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

Imperador da Assíria constituiu-se num dos maiores sucessos do Teatro Ipanema.[31] Porém, o alvoroço em torno da Copa do Mundo de Futebol de 1970 afastou o público dos teatros, encerrando assim, prematuramente, a temporada da peça. Não podemos esquecer de que a peça foi montada em plena ditadura militar e que sofreu vários cortes. A ideia de retomá-la surgiu durante os ensaios de *Artaud!*. Rubens explicita as razões:

– Porque a peça de Arrabal foi escrita em cima do teatro da crueldade de Artaud, e também porque achávamos que foi um trabalho que tinha ficado inacabado, que merecia ser remontado, porque, em 1987, o texto estaria mais acessível, sem os cortes da primeira montagem.[32]

Em 1971, após *O arquiteto e o Imperador da Assíria*, aconteceu *Hoje é dia de rock*, de José Vicente. Naquele momento de repressão muito forte, o grupo montava o seu espetáculo mais subjetivo e mais subversivo, no qual a palavra-chave era vai. "E as pessoas iam", acrescentou Rubens. Naquela época, o Teatro Ipanema virou ponto de encontro. A coisa ficou maior do que eles poderiam ter imaginado. A empatia do espetáculo com o público era forte demais. De repente, eles viraram os gurus daquelas pessoas que iam diariamente ao Teatro Ipanema em busca de algo que eles não podiam e nem queriam dar.[33]

A experiência foi tão intensa que, quando a peça acabou à revelia do público, os dois se retiraram para o sítio de Ivan, em Friburgo, na tentativa de uma vida comunitária. Quinze anos depois, em agosto de 1986, eles recusaram um convite para participar do ciclo de leituras "Os Anos do Silêncio". Rubens explicou que a recusa em ler o texto da peça *Hoje é dia de rock* se deu porque ele e o Ivan queriam evitar remexer em coisas tão marcantes e profundas do passado.

Rubens retornou do sítio em 1972 para dirigir *A China é azul*, de José Wilker. Influenciado pelo diretor americano Bob Wilson, ele montou, dois anos depois, *Ensaio selvagem* (1974), mais um texto de José Vicente. Três anos depois, Ivan voltou ao teatro numa superprodução que resultou num superfracasso: *A chave das minas* (1977), que contava a história da chegada dos espanhóis à América e o massacre da civilização inca; tudo isso numa estética punk totalmente descompassada em relação ao momento.

Assumiram o fracasso. Sem muita pretensão, no final dos anos 70, montaram *Ésquilo*, numa produção simples de *Prometeu acorrentado*. Logo depois, *Homem é homem*, de Bertolt Brecht. Ambos passaram despercebidos do público e da crítica. Nada fazia prever o sucesso que seria o próximo trabalho: *O beijo da mulher aranha*,[34] de Manuel Puig, quando Rubens dividiu o palco com o ator José de Abreu:

– Um espetáculo que só deu muito prazer em fazer, relembrou Rubens.[35]

---

31 "Como *O arquiteto e o Imperador da Assíria*, os deuses do grande teatro voltam a visitar o Rio, depois de um longo abandono. Mas atenção: não se trata de um espetáculo para todos os gostos. Quem não estiver disposto a deixar em casa todos os tabus e preconceitos, e passar no teatro três horas de intenso e às vezes incômodo esforço, não deve ir ao Teatro Ipanema. Para mim, pessoalmente, o esforço valeu amplamente a pena: debaixo da crueldade e do pânico que Arrabal planta no palco, senti não só uma enorme beleza poética, mas também uma profunda e comovente carga de bondade e de compaixão pelos sofrimentos do ser humano jogado num mundo de pesadelos." (MICHALSKI, Yan. Jornal do Brasil, RJ, 06/05/1970).

32 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

33 Ibidem.

34 "No teatro há por vezes alguns momentos tão especiais que são capazes de fazer com que o espectador procure o palco por anos a fio na esperança de reviver esse momento completo. *O Beijo da mulher-aranha* é uma dessas raras e luminosas clareiras. De todos os artifícios que compõem a cena, permanecem apenas elos mais fortes da relação entre palco e plateia: dois atores e uma história de amor que se vai completar no tempo do espectador" (LIMA, Mariângela Alves de. *O Estado de S. Paulo*, SP, 29/09/1982). "O público aplaudiu de pé a estreia de *O beijo da mulher-aranha*, no Teatro Ruth Escobar, em verdadeiro estado de graça. Percebia-se na plateia um clima de torcida pelo desempenho de Rubens Corrêa: que nota virtuosística ele tocará agora? E o ator sempre surpreendia, com uma inflexão diferente, uma pausa habilmente trabalhada, a máscara que registrava os mais contraditórios sentimentos" (MAGALDI, Sábato. Jornal da Tarde, SP, 29/09/1982).



Rubens Corrêa e Sérgio Britto em *Quatro vezes Beckett*, Direção: Gerald Thomas, 1985. *Foto: Gaston Guglielmi.*

Quatro vezes Beckett

Em 1985, Rubens estreou *Quatro vezes Beckett*, um trabalho que ele confessou sempre ter desejado fazer e que, a partir do convite do ator Sérgio Britto (1923-2011) que produziu a montagem, pôde finalmente ser concretizado:

– Eu já gostava do Beckett há muito tempo, mas nunca tinha tido oportunidade de fazê-lo, porque é muito difícil como produtor encarar esse tipo de texto, porque tudo leva a crer que não tenha público e, não sendo subvencionado, é praticamente impossível montar. Mas eu tinha guardada uma secreta esperança, tinha muita vontade de fazer um daqueles vagabundos do *Esperando Godot*.

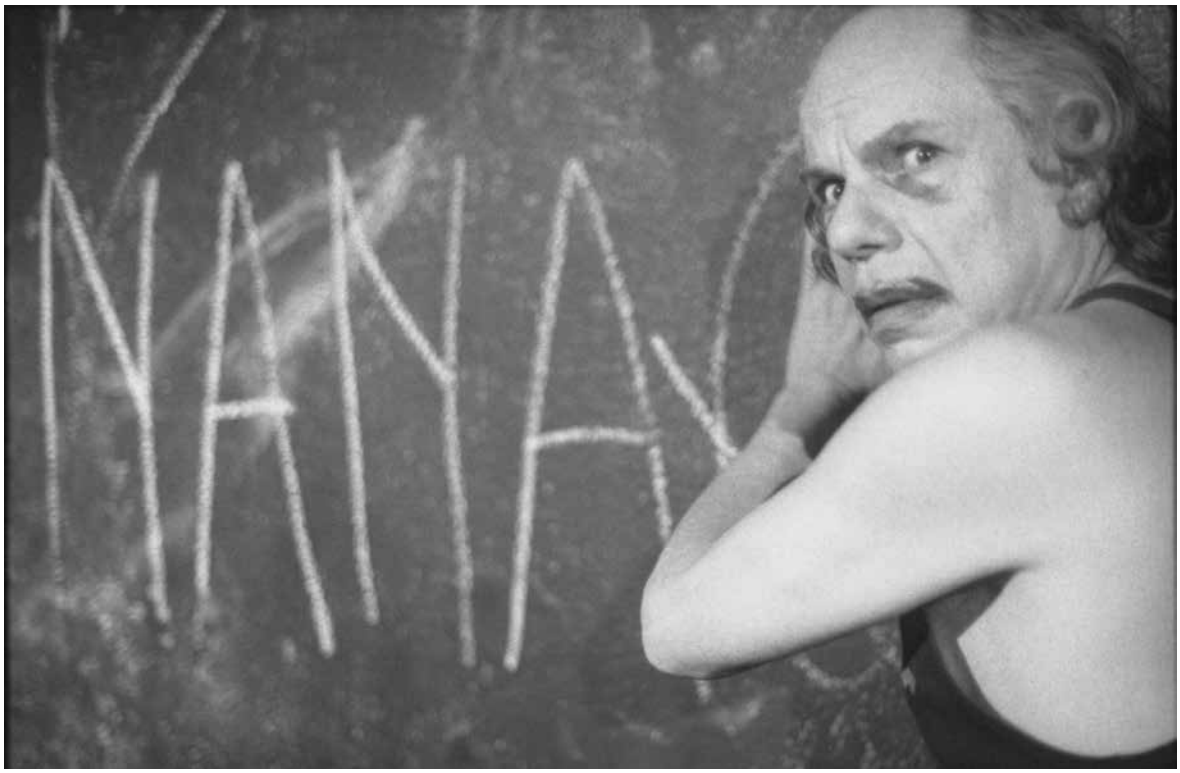
– Tive nesse trabalho um encontro fantástico com Gerald Thomas,[36] que é um diretor de rara sensibilidade. Tenho com ele muitos pontos de contato, sobretudo em termos de musicalidade: foi uma pessoa que me entendeu profundamente e pudemos curtir juntos os sons, as falas, os gemidos, as respirações, tudo em termos musicais, todos aqueles personagens.[37]

Nesse trabalho, explicou Rubens, aconteceu uma coisa incrível: foi o papel que menos lhe

35 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

36 "O meu encontro com o Rubens foi uma das coisas mais encantadoras de que me lembro! Amamos-nos desde o primeiro momento. E foi tudo muito lindo. O Rubens reagia na hora [para] o que eu pedia – na época eu ainda regia os atores, como se fosse um maestro, e eu explicava que via texto como se fosse música: eu enxergava textos como se fossem partituras. Daí o nome *Opera seca* ou *Dry Opera*. E, coincidentemente, a primeira palavra que o Rubens falava no espetáculo era justamente "Música!". Tudo se encaixou lindamente. Nas nossas noites de insônia, o Rubens lia toda a obra do Nelson Rodrigues pra mim, fazendo todos os papéis de, por exemplo, Álbum de família. Andava, gesticulava, corria, era lindo. Tudo isso ainda no apartamento da Barão da Torre, em Ipanema" (THOMAS, Gerald. E-mail à autora, em 21/04/2012).

37 Jornal *Mesmo*, opus cit.



Rubens Corrêa em *Artaud!*, coletânea de textos de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Direção: Ivan de Albuquerque, 1991. *Foto: Djalma Limongi Batista.*

causou dor de criação. Para ele é normal que isso aconteça:

– Você está contando a vida de outro indivíduo, e você tem que penetrar no abismo de outra pessoa, ao mesmo tempo em que essa pessoa é você mesmo. Evidentemente, você tem que ver com seus olhos o abismo do outro e medir seus abismos. Às vezes, isso magoa ferozmente, você tem que ver em você coisas de que não gosta e tem que remexer lá dentro, quase numa autoanálise, para poder arrancar esse material de você, caçar essas algas e essas pérolas de dentro do estômago e puxar pela boca. Muitas vezes é extremamente doloroso. E essa peça foi uma tranquilidade, uma harmonia, um não sofrimento. O surpreendente é que isso aconteceu com Beckett, de quem os atores têm pavor porque dizem que é baixo astral.[38]

Para Rubens Corrêa:

– Beckett é um ser cheio de luz. Sinto na forma em que represento, enquanto represento, uma pessoa tão coerente, um artista tão íntegro, com ideias tão íntegras e com uma noção tão trágica da condição humana que, de repente, eu vejo nos jornais e tudo é Beckett, todo o extermínio está aí, a violência, a insuportabilidade de viver é uma coisa cotidiana, as dificuldades e, apesar disso, a gente come, se diverte, cria. Acho que Beckett é isso: a capacidade de aguentar essa dualidade tão terrível de viver, de conseguir sobreviver e criar. [39]

Merlin, um sonho não realizado

Rubens revelou que estava com três projetos para quando terminasse a temporada de *Quatro vezes Beckett*. Um deles era participar do Festival de Teatro de Veneza. O outro era a preparação da montagem de *Merlin*, de Tankred Dorst,[40] no Teatro Ipanema, juntamente com Ivan de Albuquerque que faria a direção do espetáculo:

– Nós já estamos estudando essa peça há mais ou menos dois anos. Ela já estava traduzida e adaptada. Eu estive com o autor na Alemanha,

38 Jornal *Mesmo*, opus cit.

39 Ibidem.

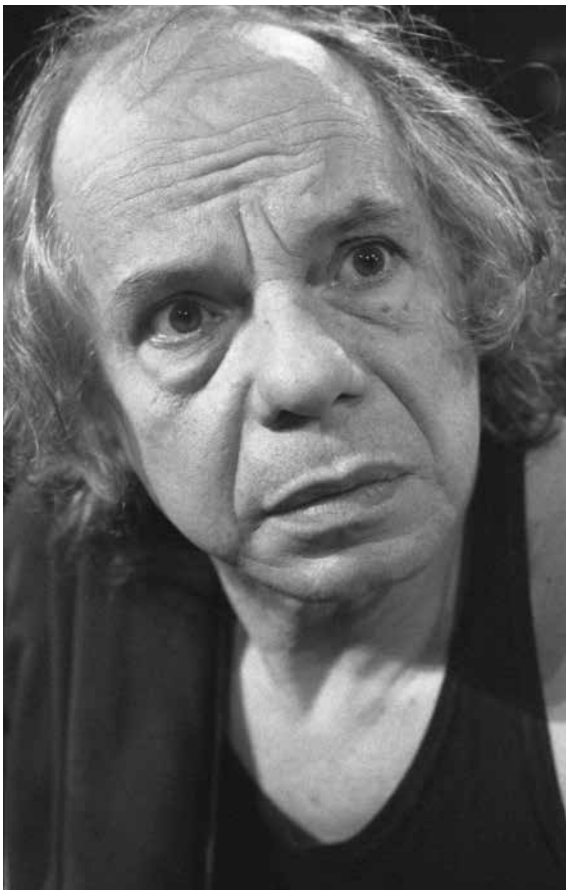
40 Infelizmente Rubens e Ivan não conseguiram realizar essa montagem.

com quem conversei muito. Quero muito fazer essa peça, que é baseada na lenda do Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda. O texto é incrível, tem uma ligação profunda com a atualidade e algumas citações são tão livres que, de repente, alguém na mesa do Rei Artur fala de John Lennon. É uma peça muito aberta, na qual se discute o problema da utopia, até que ponto ela é necessária, até que ponto é uma luz para a gente se aproximar sabendo que nunca vai alcançá-la, se o ser humano se fortalece ou não com ela. É um tema bem geral, uma obra profundamente teatral que mexe com todos os gêneros de teatro, e é muito fascinante essa possibilidade de cores que o texto oferece. Acho que vai dar um espetáculo muito cativante e interessante de fazer.[41]

O terceiro projeto era a filmagem do longa-metragem do cartunista Henfil, *Tanga – Deu no New York Time?* [42] – uma farsa sobre a América do Sul. Rubens estava entusiasmado porque seria um reencontro com o cinema, primeiro elemento de interpretação que tanto o atraía na infância:

– É uma história fantástica. Faço um tirano que é uma mistura de Hitler, Mussolini, Perón e Vargas. É um script muito inteligente, que vai ser dirigido pelo próprio Henfil, que quer uma interpretação multifacetada. Você não é uma pessoa só, mas várias, uma contradizendo a outra. Vai ser incrível fazer esse trabalho, porque tenho um grande prazer em fazer cinema, porque ele conserva ainda a poesia do trabalho de equipe, todo mundo fica amigo, tudo é ensaiado, discutido... E no momento da filmagem, quando dizem: Câmera, ação! e vem o barulhinho gostoso, e a gente representa com aquele barulhinho, é tão bonito... acho que o trabalho em cinema tem uma dimensão poética fantástica. [43]

Terminei a entrevista "Rubens Corrêa: eu aprendi a sacralização da profissão" com as seguintes palavras do ator:



Cena de Rubens Corrêa em *Artaud!*, coletânea de textos de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Direção: Ivan de Albuquerque, 1991. *Foto: Djalma Limongi Batista.*

– Através de todo esse tempo, quase trinta anos de carreira, o teatro me amadureceu, me humanizou, me deu uma força incrível como pessoa. Hoje sou uma pessoa indestrutível. Solidão é uma palavra que não conheço. Solidariedade é uma palavra que eu aprendi muito em teatro. Compaixão, aprendi com os russos, com Tchékhov. Teatro para mim está ligado ao ritual que veio lá da infância. Cada sessão para mim é um ritual; cada ensaio, cada peça que começo a fazer, faço questão de começar do zero. Não é humildade não, é uma coisa de aproveitar melhor; com quanto mais simplicidade você começa, você corta suas barreiras para enfrentar um novo processo, um novo trabalho, um novo diretor. Tenho que partir do zero, aceitar todos os desafios, é daí que vem todo o aprendizado. [44]

41 Jornal *Mesmo*, opus cit.

42 O filme estreou em 1987.

43 Jornal *Mesmo*, opus cit.



Rubens Corrêa em *Colombo*, de Michel de Ghelderode. Direção: Marcus Alvisi, 1992. *Foto: Ary Brandi.*

Artaud!

Depois do sucesso de *O beijo da mulher-aranha* (1981), o Teatro Ipanema montou *Quero* (1982), de Manuel Puig, e *Quase 84* (1983), de Fauzi Arap, mas sem alcançar grande repercussão. Foi exatamente nesse momento que nasceu o projeto *Merlin*, de Tankred Dorst.[45] "Mas o projeto não deu certo. Depois de dois anos de estudos, tivemos que abortá-lo porque faltou patrocínio, e os planos não vingaram", disse Rubens. Precisaram de um tempo para decidir o que fariam depois que o sonho *Merlin* tinha ficado só no querer. [46]

Enquanto Rubens participava da montagem de *Quatro vezes Beckett*, no Teatro dos Quatro, Ivan recusou diversas propostas de direção de peças mais comerciais. Preferia aguardar um trabalho em que ele acreditasse de verdade:

– Nós sabíamos que ia acabar pintando um projeto. Toda vez que ficamos na lona total, sem nenhum dinheiro, aconteceram os momentos mais ricos. Foi assim com *O diário de um louco*, *O arquiteto e o Imperador da Assíria* e *O beijo da mulher-aranha*, explicou Rubens. [47]

Foi aí que surgiu a ideia de montar um espetáculo com os textos de Antonin Artaud, e continuar o caminho do rompimento de linguagem, do aprendizado que começara no Teatro São Jorge:

– Para mim, Artaud é um guardião da fé, um "acordador" – definiu Rubens.[48]

Os dois leram e estudaram a obra completa de Antonin Artaud, condensaram os 23 volumes em uma hora de espetáculo. Ensaiaram durante meses no velho sítio de Ivan, em Friburgo. O espetáculo *Artaud!* estreou em dezembro de 1986. [49] Quem foi ao porão do Teatro Ipanema – as apresentações

44 Ibidem.

45 Rubens havia revelado o desejo de montar *Merlin* na entrevista que me concedera em 1985. Nesta entrevista de 1987, ele diz que a montagem não mais acontecerá.

46 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

47 Ibidem.

48 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.



Vanda Lacerda e Rubens Corrêa em *O futuro dura muito tempo*, do romance homônimo de Louis Althusser. Direção e adaptação: Marcio Vianna, 1993.
Foto: Mario Grisolli.

aconteciam às segundas e terças-feiras – pôde conhecer um trabalho artístico coerente com toda a existência da dupla Ivan e Rubens e inquieta como a de Antonin Artaud. Um espetáculo que ficou para sempre, sem nenhum exagero, na memória [50] de quem o assistiu.[51]

E assim, Rubens terminou a entrevista "35 anos de ousadia em cena":

– Quando eu acabo de fazer o espetáculo *Artaud!* sempre me dá a maior satisfação... como quem mexeu com um documento da história do ser humano.[52]

O espetáculo *Artaud!,* como *O diário de um louco*, nos anos 1960, percorreu diversas cidades.[53] Ao contrário de *Merlin*, que seria um superespetáculo dividido em dois dias de apresentação,

49 "Com seu cajado e manto roxo, Rubens Corrêa tem uma presença majestosa numa performance de enorme poder de concentração. Do grito ao sussurro, do grave ao agudo, o ator apresenta um trabalho hipnotizante, cuja genialidade só é comparável ao do próprio Artaud. Um dos momentos mais impressionantes é quando ele ouve a gravação dos gritos inarticulados e selvagens de Artaud. Como Baudelaire, Poe, Nietzsche, Van Gogh, Rubens Corrêa se identifica profunda e visivelmente com esses 'suicidados da sociedade', num desempenho da maior sinceridade" (MARINHO, Flávio. *O Globo*, RJ, 11/12/1986).

50 "Tem gente que não cabe em nenhuma categoria ou definição. E o Rubens era um desses. O Artaud dele, feito lá embaixo naquele porão do Teatro Ipanema, foi uma das coisas mais mágicas que me lembro. Parecia que eu via o Arthur Bispo do Rosário ali misturado com Artaud – estilizado e humano ao mesmo tempo. Lindo. Desmaiei no camarim dele, choramos juntos, deu uma daquelas poucas "catarses" reais. Quando se vê alguém, uma alma, uma entidade rondando em cima e em torno de um ator (o que era o caso com o Kazuo Ono, por exemplo), estamos na longitude e na latitude mais lindas, mais dionisíacas possíveis. E o Rubens somava tudo isso, no palco e fora dele" (THOMAS, Gerald. E-mail à autora, em 21/04/2012).

51 Fui uma das pessoas que tiveram a sorte de assistir à estreia de *Artaud!*, e depois voltei mais três vezes para revê-lo.

52 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

53 "Rubens Corrêa mobiliza todos os prestígios de representação para agarrar a plateia durante mais de uma hora – a trilha sonora que ele mesmo preparou ajuda a consolidar a atmosfera. A simplicidade é a arma fundamental do desempenho e do espetáculo de Ivan de Albuquerque. Abolem-se todos os artifícios e o espectador revive, comovidamente, a experiência insubstituível de Antonin Artaud" (MAGALDI, Sábato. Jornal da Tarde, SP, 14/08/1987).

com 25 atores em cena e três palcos giratórios, *Artaud!* resumia-se a uma cadeira, um bastão, um pano roxo, o porão do teatro, o público e a dupla Rubens/Ivan. Sempre. "Será que precisam de mais alguma coisa?".[54] E com esta pergunta eu finalizei a entrevista de 1987.

O legado de Rubens

Depois de tanto tempo – já se passaram 26 anos da estreia de *Artaud!* – penso que Rubens não precisava mesmo de mais nada. Quem teve o privilégio de assistir a esse espetáculo foi tocado para sempre, sem exageros, pela essência de um ator, inteiro, completo, realmente impressionante.

Enquanto fazia *Artaud!*, atuou em *Uma vez mais* (1988) e *George Dandan* (1989), de Molière, *A promessa* (1990), de Friedrich Dürrenmatt, *Colombo* (1992), de Michel de Ghelderode.

O futuro dura muito tempo (1993) foi seu último espetáculo, ao lado de Vanda Lacerda (1923-2001) e sob a direção de Márcio Vianna (1949-1996). E Rubens nos presenteia com mais um desempenho inesquecível; um sublime canto do cisne. Por esse trabalho ganha o Prêmio Shell de melhor ator de 1993.[55]

Hoje, passados 16 anos que Rubens Corrêa nos deixou, permanece um vazio. Acredito que o legado deixado por ele – como o de tantos atores e diretores que construíram o nosso teatro, que investigaram novas linguagens, que realizaram propostas desafiadoras, que ousaram, que buscaram outros caminhos para a cena – precisa ser lembrado, rememorado. No caso de Rubens, não somente por seu trabalho de ator, mas também por sua coerência artística, sua paixão e respeito pela profissão. Rubens Corrêa e seu parceiro Ivan de Albuquerque optaram por um tipo de teatro: o da revolução através do indivíduo, o da valorização do risco do processo, da descoberta, o da transformação. Durante todo o tempo do Teatro Ipanema, eles estiveram juntos – desde a primeira aventura no Teatro do Rio. Foi uma aventura a dois, que se permitiu ser inconsequente, corajosa e à frente do seu tempo.

Para os jovens atores, que não terão a oportunidade de vê-lo em cena, deixou uma palestra, que foi publicada em *Cadernos de Teatro*, de O Tablado, em que diz:

– É uma tarefa que exige de mim sensibilidade e coragem; acho uma grande responsabilidade falar aos jovens, e é com muita emoção e prazer que passo adiante as humildes sementes do meu trabalho artístico, com a esperança de que alguma utilidade possa ser encontrada nelas e que de alguma maneira elas possam lhes tornar a caminhada menos solitária e mais solidária, na medida em que esta receita muito pessoal provoque dúvidas e reconsiderações, ou toque o sagrado dentro de cada um de vocês, ou reacenda aquela esperança cega que Prometeu garantiu ser a conquista mais urgente para a sobrevivência do homem neste planeta. O grande poeta e dramaturgo alemão Büchner escreveu numa cena de sua peça *Woyzeck*: "Cada ser humano é um abismo e a gente tem vertigens quando se debruça sobre um deles". Acho que nós atores somos

54 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

55 "O último trabalho pontual e luminar de Rubens Corrêa, antes de continuar a fazer *Artaud!* enquanto resistiu, foi na peça O futuro dura muito tempo, sobre o filósofo Louis Althusser, baseado em sua vida e nas anotações feitas por ele, já internado em um manicômio [...]. Rubens era um espetáculo dentro do espetáculo, com seus longos pés descalços, assim como os de Vanda, soterrados, de quando em quando, pela areia que tomava conta de todo o palco, desfiando, na voz e na expressão, a angústia e o delírio de Althusser que, aos 70 anos, assassinara sua mulher, Helène, vivida por Vanda, sem querer percebê-lo pois a amava verdadeiramente. Rubens transitava por aquele espaço estranho, escavando memórias e sentimentos num desempenho inesquecível, tendo uma companheira de cena no mesmo diapasão dele (FONTA, 2010, p. 396).

duplamente esse abismo-espelho: como seres humanos e como artistas. Nossa missão é provocar vertigem e o revisionamento do abismo dentro de cada espectador, para que, depois de cada mergulho em nossos personagens-propostas, essas pessoas pensem, se emocionem, compreendam e amem com nova e maior intensidade".[56]

Os atores, jovens ou não, agradecem. ☆

Abstract: The interviews were made in two distinct moments of the actor Rubens Corrêa: in 1985, when he performed in *Quatro Vezes Beckett*, and in 1987 by the anthological play, *Artaud!*. Along with his friend Ivan de Alburquerque, Rubens founded the Ipanema Theater and in the 60s and 70s he wrote one of the most important chapters of our theater in Brazil.

Keywords: *Rubens Corrêa; Ipanema Theater; Avant-garde; Sixties and Seventies; Brazilian Theater.*

Referências

ACERVO CEDOC-Funarte. Rua São José, nº 50, 2º andar, Centro, Rio de Janeiro.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL TEATRO. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br. Acessado em: 23 abr. 2012.

FONTA, Sérgio. *Rubens Corrêa, um salto para dentro da luz*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2010.

KHORY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Editora Letras & Expressões, 2000. p. 153-304.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, 2007.

56 *Cadernos de Teatro*, nº 100. O Tablado, Rio de Janeiro, jan.-jun. 1984. Palestra proferida em 12 de março de 1984, aula inaugural na CAL – Casa das Artes de Laranjeiras, Rio de Janeiro.