

ISSN 2237-2938

# A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#11

Inverno 2025

## Maria Alice Vergueiro, uma performer brasileira

*Sílvia Fernandes*

**C**onsidero Maria Alice Vergueiro a maior *performer* do teatro brasileiro. Antes que a performance fosse objeto dos estudos teatrais no país, ela foi pioneira das mais radicais práticas performativas. É possível incluí-la, por seu trabalho libertário e sem fronteiras, nas muitas teorizações da performatividade que frequentaram as artes cênicas, especialmente a partir da arte da performance, nos anos 1970, para chegar à performance cultural e antropológica da atualidade, de que ela se aproxima em sua última criação, *Why the Horse?*, em que ritualiza a própria morte. A partir dessa opção, faço um recorte de sua trajetória priorizando as passagens em que a performatividade é mais evidente.

É interessante pensar como Maria Alice Monteiro de Campos Vergueiro (1935-2020), filha da quinta geração da aristocracia paulista do café, pentaneta de um senador do Império, conseguiu saltar para fora dos limites do feminino impostos por sua classe social. Ainda muito jovem, casou-se com um promotor público, teve dois filhos, foi professora da Escola de Comunicações e Artes e do Colégio de Aplicação (ambos da USP), talvez para potencializar o “saldo para o salto” e a radicalidade da ruptura, quando deixou família e carreira acadêmica para dedicar-se ao teatro.

A cisão parece ter fortalecido a prática performativa que escolheu. No palco, a elegância da postura quatrocentona, a distinção da dicção perfeita, semelhante à dos atores do Teatro Brasileiro de Comédia (como foi a de seu tio, Carlos Vergueiro), a ativez do olhar que lançava do alto de seus quase 1,80 metro, contrastavam com o outro lado, chamado por muitos de *underground*. Era a Maria Alice dos porões do Oficina. Em ação antropofágica,

sua persona performativa deglutia a corporeidade herdada por meio do riso obsceno, do humor escrachado, da libido solta, dos palavrões entremeados às falas, do despudor na exibição dos seios ou das cenas de sodomia que simulava com seus parceiros.

Uma das imagens mais sugestivas dessa disjunção é oferecida pela própria Maria Alice na interpretação da personagem Dona Cesarina, substituindo Ety Fraser na temporada carioca de *O Rei da Vela*. Como se sabe, a peça de Oswald de Andrade estreara em 1967 em encenação inovadora de José Celso Martinez Corrêa, que resgatava a teatralidade popular brasileira praticada nos teatros de revista e no circo, além de se apropriar de procedimentos do teatro épico distantes das práticas brechtianas mais ortodoxas. Como lembra

COMO LEMBRA ZÉ CELSO, NA MONTAGEM A FIGURA DE CESARINA ERA INSPIRADA EM DONA LEONOR MENDES DE BARROS, SENHORA TRADICIONAL CASADA COM O GOVERNADOR PAULISTA ADEMAR DE BARROS. MARIA ALICE COMPUNHA DONA LEONOR DA CINTURA PARA CIMA, E NA PARTE DE BAIXO ENCARNAVA UMA ATRIZ DE TEATRO DE REVISTA.

Mendes de Barros, senhora tradicional casada com o governador paulista Ademar de Barros. Maria Alice compunha dona Leonor da cintura para cima, e na parte de baixo encarnava uma atriz de teatro de revista. Identificava na personagem a continuidade das sinhás de sua família, mulheres preconceituosas que faziam parte do inconsciente coletivo de sucessivas gerações. “Então, quando eu fiz a Cesarina, [...] vi que estava exorcizando a minha família. Aquelas mulheres que são omissas, que são vagabundas, não fazem nada [...]. Então entrei nessa de ser pioneira de uma outra dinastia”<sup>1</sup>.

As transgressões dessa outra dinastia são inúmeras. Uma delas foi performada no espetáculo universitário *Cabaré da Rainha Louca* (1973), em que a professora de licenciatura em Artes Cênicas da USP contracenava com o estudante Cacá Rosset, que a sodomizava. Enquanto os dois simulavam sexo anal, Maria Alice gritava: “Tudo pelo teatro brasileiro! Viva Cacilda Becker!”. Uma comissão de sindicância foi aberta para apurar a atuação indecente da docente, que iniciou ali sua trajetória de ruptura com a tradição teatral, comportamental e burguesa, adotando a ética contra-hegemônica que sempre a caracterizou.

Não apenas por isso, foi inovadora a passagem de Maria Alice Vergueiro pela Escola de Comunicações e Artes nos anos 1970, no antigo Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão. Na disciplina “Teatro Aplicado à Educação”, a docente foi responsável por introduzir as então inovadoras práticas de ensino da pesquisadora estadunidense Viola Spolin. Mas seu maior feito foi estimular oficinas com os estudantes em criações semelhantes aos atuais

1. Maria Alice Vergueiro em fala incluída no programa *Persona*, da TV Cultura, que homenageou a atriz em edição de 6 de junho de 2023, três anos após sua morte.

processos colaborativos, em que se engajava totalmente. Hoje é possível perceber que a universidade não estava preparada para experiências pedagógicas tão avançadas, que antecipavam perspectivas contemporâneas no ensino das artes cênicas<sup>2</sup>.

Maria Alice continuou seu percurso de transgressões no Teatro Oficina de Zé Celso, quando participou de uma das performances mais radicais do teatro brasileiro, *Gracias Señor* (1972). No auge da repressão da ditadura militar representado pelo governo Médici, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (13 de dezembro de 1968), que restringiu as liberdades democráticas, endureceu a censura teatral e intensificou a perseguição política, o Oficina vivia um processo de radicalização estética e vital, em que discutia o próprio sentido de fazer teatro e a possibilidade de um teatro sem teatro capaz de instaurar uma assembleia que reunisse atores e espectadores.

Recém-saído das experiências cênicas e lisérgicas da contracultura com o coletivo estadunidense Living Theatre e o Grupo Lobos, da Argentina, o Oficina acabara de concluir uma viagem de dez meses pelo Brasil denominada “Saldo para o Salto”, que consistiu na remontagem de trechos de antigos espetáculos e em novos experimentos feitos em algumas capitais, incluindo Brasília, e em vilarejos do interior do Brasil. A intenção era aprofundar as experiências do Te-Atto, na verdade ações performativas desencadeadas pelos atuadores e destinadas a confrontar os espectadores e levá-los a agir fora do teatro. Maria Alice participa da radicalidade do experimento que resulta em *Gracias Señor*, em que vivencia a condição limítrofe característica da performance, ao expor sua identidade em ação real, sem mediações. De caráter pioneiro, o acontecimento cênico do Oficina era um jogo de forças entre as estruturas simbólicas da teatralidade e os fluxos gestuais, vocais e libidinais da performatividade, recusando códigos rígidos como a definição de personagens e a interpretação de textos, na ten-



Maria Alice Vergueiro.  
Foto de Bob Sousa.

**2.** Luiz Fernando Ramos faz esse comentário em obituário que escreveu por ocasião da morte de Maria Alice Vergueiro, publicado no *Jornal da USP* em 10 de junho de 2020. Sobre o desligamento da universidade, em 1974, correm muitas versões. A mais comum menciona o escândalo que a professora causou em plena ditadura militar pelo caráter inusitado da contracena com o estudante. Em entrevistas, Maria comenta a suposta expulsão, afirmando que conseguiu manter-se no quadro de docentes porque os estudantes a defenderam. Saiu da universidade espontaneamente, por considerar a atuação na academia extremamente limitadora.

tativa de aproximar o teatro da vida, com inspiração evidente na poética da crueldade de Antonin Artaud<sup>3</sup>. Comentando essa espécie de ritual laico de que participou, Maria Alice lembra que “Zé Celso começou a experimentar isso: deixar que o ator fosse ele mesmo. Nós começávamos o espetáculo com nossa carteira de identidade. Eu dizia: Maria Alice Vergueiro, professora da ECA. E todo o tempo eu era essa figura, esse protótipo”<sup>4</sup>.

Sem dúvida o caráter performativo e comunitário de *Gracias Señor* é semelhante ao de Maria Alice Vergueiro. Não por acaso, nos seus mais de cinquenta anos de carreira, ela participou dos mais importantes coletivos brasileiros, como o Teatro de Arena, em que estreou profissionalmente na montagem de *A Mandrágora* (1962), de Maquiavel, dirigida por Augusto Boal. O Oficina, o Teatro do Ornitórrinco, a Cia. de Ópera Seca (*Electra com Creta*, 1986), a Sutil Companhia de Teatro (*Temporada de Gripe*, 2003) e, no período final, o Pândega, com quem encenou seu velório cinco anos antes de morrer, foram outros grupos que criou ou integrou.

Um dos mais radicais foi o Teatro do Ornitórrinco, que fundou com Luiz Roberto Galizia e o ex-aluno Cacá Rosset. A estreia aconteceu em 1977 com o antológico espetáculo *Os Mais Fortes*, reunião de três peças curtas de August

NAQUELE MOMENTO, JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA ESTAVA NO EXÍLIO, E SEU IRMÃO, LUIZ ANTÔNIO, ADMINISTRAVA O TEATRO. A ENCENAÇÃO FOI UM MARCO NA RETOMADA DO TEATRO EXPERIMENTAL NO PAÍS APÓS O GOLPE MILITAR DE 1964 E UM DOS PONTOS ALTOS DA TRAJETÓRIA DE MARIA ALICE.

Strindberg apresentada no porão do teatro Oficina. Naquele momento, José Celso Martinez Corrêa estava no exílio, e seu irmão, Luiz Antônio, administrava o teatro. A encenação foi um marco na retomada do teatro experimental no país após o golpe militar de 1964 e um dos pontos altos da trajetória de Maria Alice.

*Os Mais Fortes* era um projeto de Galizia, que traduzira três textos do dramaturgo sueco, *A Mais Forte*, *O Pária* e *Simun*, montados em três semanas no apartamento de Rosset, com discussões teóricas sobre as obras do autor, além de estudos sociológicos e antropológicos que incluíam o darwinismo. O interesse do Grupo era escrever uma dramaturgia própria a partir das ideias que afloravam no confronto entre as peças, especialmente a concepção de luta psíquica, evidente no duelo monológico de *A Mais Forte*. Maria Alice apresentava ao espectador a Senhora X, uma atriz de Copenhague representante do sistema, casada com um diretor, que

3. Ver as distinções entre teatralidade e performatividade que Josette Féral faz em diversos estudos, como “Por Uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo”, em *Além dos Limites. Teoria e Prática do Teatro* (São Paulo: Perspectiva, 2015, p.113-131).

4. Maria Alice Vergueiro em entrevista a Antônio Abujamra no programa *Provocações*, da TV Cultura, em 2006.

se entregava à análise retrospectiva da vida diante da amante do marido, a Senhorita Y, feita por Galizia<sup>5</sup>.

Usando máscara, peruca feminina, terno e sapatos masculinos, o ator/diretor exibia o que se tornaria uma das marcas mais características do Ornitórrinco, a ascendência do ator sobre a personagem. De fato, o espectador tinha o privilégio de assistir Maria Alice e Galizia mostrando em cena personalidades marcantes em performances deliberadamente idiossincráticas, sem grandes preocupações com a interpretação das personagens. A oscilação entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico dos dois atores, o espaço real da cena e o espaço ficcional da peça de Strindberg já era evidente no trabalho<sup>6</sup>.

Como observa Galizia em artigo publicado anos depois, o objetivo do grupo era recuperar a “cabeça” do projeto teatral e assumir a liderança das decisões artísticas, em postura que associa à ideia de performance.

É por isso que o performer é ator, diretor, roteirista, cenógrafo. Não por opção estética, mas por desconfiança. O que se almeja é o direito de poder pensar artisticamente mais uma vez. De poder expressar a arte, o germe vital de nossas aspirações mais profundas e misteriosas, sem vendê-lo ao sistema ainda filhote. O artista deve querer usar sua profissão para expressar, sem pressões, conteúdos próprios. (Galizia, 1984, p. 19)

É o diagnóstico preciso da trajetória artística de Maria Alice Vergueiro. Cujo próximo passo é uma incursão pelo universo de Bertolt Brecht, que marcaria definitivamente suas opções futuras. *Teatro do Ornitórrinco Canta Brecht e Weill*, um show de cabaré estreado em 1977, funciona como ensaio de leitura do autor alemão, aprofundado no trabalho de vários anos sobre a dupla Bertolt Brecht e Kurt Weill, que resulta nas três versões de *Mahagonny Songspiel* apresentadas de 1982 a 1984. Maria Alice participou das duas últimas, em que foi intérprete primorosa das canções dos dois autores, auxiliada pela musicalidade da voz potente<sup>7</sup>.

**5.** Da investigação sobre o darwinismo surgiu o nome Ornitórrinco, emprestado de um animal fadado à extinção, híbrido de mamífero e ave, de visão aguçada e hábitos noturnos, considerado uma analogia feliz para o teatro. No livro sobre o Ornitórrinco publicado em 2009, Maria Alice comenta o texto final de *Os Mais Fortes*, a peça *Simun*, em que Guimard, representante dos franceses invasores do Marrocos, é levado à destruição por Youssef e Biskra, sacerdotisa berbere que vive nas montanhas: “Ela tem como força o vento, que é mais forte do que as armas para matar os franceses. São minorias que conseguem resistir sem armas” (Vergueiro, 2009, p. 30).

**6.** Erika Fischer-Lichte faz essas distinções em “Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo”, tradução de Marcus Borja, *Sala Preta* v. 13, n. 2, 2013, p. 14-32.

**7.** No folheto/programa do espetáculo *A Velha Dama Indigna*, de Brecht/Weill, montagem do Ornitórrinco em que atuou dirigida por Cacá Rosset, em 1988, Maria Alice menciona a importância de Brecht em seu percurso. “Como autor, Brecht é cíclico na minha vida artística.



Maria Alice Vergueiro.  
Foto de Bob Sousa.

Em *Mahagonny* percebia-se uma aproximação maior do Ornitórrinco com a ideia de performance, no sentido que Galizia confere ao termo. Cabia aos atores desempenhar funções específicas, com Cacá Rosset fazendo o mestre de cerimônias Jimmy Mahoney, um aventureiro incauto eletrocutado por gastar sua fortuna na cidade de Mahagonny, onde tudo é permitido, menos não ter dinheiro. Luiz Roberto Galizia, o comico Trinity Moses, e Maria Alice Vergueiro, a prima-dona viúva Begbick, formavam a dupla de gângsteres fugitivos da Justiça que funda a cidade, alegoria brechtiana do capitalismo, e dela se beneficia. Ambos iniciam a apresentação arruinados, para mudarem de figura conforme lucram com o comércio dos prazeres. A forma que o diretor Cacá Rosset encontra para recriar esse império de farsantes é a exibição dos artifícios da representação, com a transformação das personagens marcada por teatralidade ostensiva. Segundo o diretor, o que se pretendia era “[...] uma comunicação teatral mais imediata, perfor-

mática, brechtiana e antipsicológica” (Rosset, 2009, p. 33)<sup>8</sup>.

Sem dúvida, no Teatro do Ornitórrinco Maria Alice Vergueiro alcança a maturidade artística. Mas assume novos riscos no início do século XXI, quando cria o Grupo Pândega, com quem encena um texto de Jodorovsky, *As Três Velhas*, usado como pretexto para uma espécie de autoficção. É a preparação para a ruptura final, que acontece no experimento *Why the Horse?*, estreado em 2015, em que protagoniza o próprio velório ao lado do ator que a acompanhou nos últimos trabalhos, Luciano Chirulli. Aos oitenta anos, em cadeira de rodas por limitações do mal de Parkinson, falas entrecortadas por dificuldades de articulação, Maria Alice Vergueiro conclui seu percurso de transgressões enfrentando o tempo, a velhice e a morte.

Ele vem, ele vai. Mas sempre quando baixa, me convida para a aventura de um novo voo, mais ousado, qual novo amor.”

**8.** No Ornitórrinco, a parceria de Maria Alice Vergueiro com Cacá Rosset vai até 1998, quando participa de *O Aparento*, de Molière, dirigida por ele. Contracena com Cacá em *O Belo Indiferente*, de Jean Cocteau (1983), atua em *A Velha Dama Indigna*, de Brecht (1988), protagoniza *Medea*, de Sêneca e Eurípedes (1990). É assistente de direção de Rosset em *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare (1992), e atua na *Comédia dos Erros* (Shakespeare, 1994). Inaugura em 1992 o Núcleo 2 da companhia, dirigindo a peça *O Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, de Federico García Lorca.

O ensaio autobiográfico acontece em um palco com fundo e laterais tomados por lápides com nomes de artistas que participaram de sua trajetória. Ela entra em cena apoiada em seus parceiros, caminhando com dificuldade para chegar à cadeira de rodas em que permanecerá até o final da apresentação. Diante daqueles que a aplaudem, a grande atriz performativa expõe sem pudores a vulnerabilidade de seu corpo real, uma presença disruptiva que coloca em xeque padrões morais, estéticos e comportamentais.

Dessa vez, Maria Alice Vergueiro assume que não interpreta ninguém. Apresenta seu próprio corpo como lugar em que passado e presente negociam a transmissão da memória ao vivo. Em experiência liminar de apagamento das fronteiras entre real e ficcional, aproxima-se de uma cena performativa de contornos fluidos e estatuto impreciso, na exploração arriscada do passado e do que virá<sup>9</sup>.

A prospecção é indicada no texto do programa, em que Maria Alice se questiona:

Como lidar com Ela, antes que ela chegue? [...] Se eu não quisesse ser pega de surpresa, era melhor ensaiá-la. Que elementos do meu percurso poderiam me ajudar? Jodorowsky [...] com seu realismo onírico e o convite a um mergulho na própria genealogia – os vivos e os mortos que me acompanham. [...] Beckett, inicialmente com seu *Fim de Jogo*, mas também *Malone Morre*. [...] E não demorou para que também Brecht e Lorca se reaproximassem, como não poderia deixar de ser. Aos poucos me vi amparada por essa extraordinária família teatral que faz parte de minha história<sup>10</sup>.

O ENSAIO AUTOBIOGRÁFICO ACONTECE EM UM PALCO COM FUNDO E LATERAIS TOMADOS POR LÁPIDES COM NOMES DE ARTISTAS QUE PARTICIPARAM DE SUA TRAJETÓRIA. ELA ENTRA EM CENA APOIADA EM SEUS PARCEIROS, CAMINHANDO COM DIFICULDADE PARA CHEGAR À CADEIRA DE RODAS EM QUE PERMANECERÁ ATÉ O FINAL DA APRESENTAÇÃO.

A performance autobiográfica é uma sucessão de cenas autônomas que presentificam passagens da vida artística de Maria Alice por meio de fragmentos teatrais, poemas e canções condensados na situação-limite do velório. Nas ações realizadas pelos atores do Pândega, temas surgidos de improvisações compõem imagens de elaboração da morte. A última valsa de Maria com Luciano ao som de *El Dia que me Quieras*, o longo beijo entre os dois, a entrada de Carolina Splendore em um burrinho com os seios à mostra, que lembra as cenas em que Maria Alice se desnudou, as projeções em vídeo de

9. Ver a respeito Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel* (Paris: L'Harmattan, 1998). Sobre o corpo como *site* de memória, consultar Rebecca Schneider, *Performing Remains* (London e New York: Routledge, 2011).

10. Texto de Maria Alice Vergueiro no programa de *Why de Horse?*, 2015.

*Not I*, em que ela é apenas uma boca falando descontroladamente no escuro do palco, com perfeito domínio do texto de Beckett<sup>11</sup>.

O final da apresentação é a materialização do velório. O corpo de Maria Alice Vergueiro se estende sobre uma poltrona convertida em caixão no centro do palco, com o rosto coberto por um véu funerário. Durante longos minutos é possível sentir o desconforto do público diante da situação que o confronta. Ninguém pensa em aplaudir porque não é um espetáculo. Tampouco há uma personagem ficcional que permita o distanciamento. Não existe nem mesmo a morta, pois o cadáver respira. Sem saber como agir, alguns espectadores se levantam, aproximam-se do corpo, depositam flores, rezam, falam baixinho. Maria mantém um sorriso no rosto, feliz com a derradeira transgressão.

## REFERÊNCIAS

- GALIZIA, Luiz Roberto. “Teremos de Ser Radicais”. *Arte*, São Paulo, n. 9, p. 19, 1984.
- ROSSET, Cacá. *Teatro do Ornitórrinco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- VERGUEIRO, Maria Alice. “Os Mais Fortes nos Porões do Oficina”. In: *Teatro do Ornitórrinco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, p. 30.

**SÍLVIA FERNANDES** é professora titular sênior do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), onde desenvolve a investigação “Teatralidades Dissidentes”. Seus últimos livros são *O Teatro como Experiência Pública*, organizado com Óscar Cornago e Júlia Guimarães, e *Políticas da Cena Contemporânea: Comunidades e Contextos*, organizado com José Da Costa, ambos publicados pela Editora Hucitec em 2019 e 2023, respectivamente.

<sup>11</sup>. Trata-se de uma passagem de *Katastrophé*, reunião de quatro peças curtas de Samuel Beckett dirigida por Rubens Rusche em 1986.