UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JOHANA DE ALBUQUERQUE CAVALCANTI

TEATRO EXPERIMENTAL (1967/1978)
PIONEIRISMO E LOUCURA À MARGEM DA AGONIA DA ESQUERDA

São Paulo

2012

1 – OBRA -MANIFESTO DE HELIO OITICICA

JOHANA DE ALBUQUERQUE CAVALCANTI

TEATRO EXPERIMENTAL (1967/1978)

PIONEIRISMO E LOUCURA À MARGEM DA AGONIA DA ESQUERDA

Tese Apresentada ao Depto. de Artes Cênicas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a
obtenção do Título de Doutora

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Cavalcanti, Johana de Albuquerque

Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda / Johana de Albuquerque Cavalcanti – São Paulo : J. A. Cavalcanti, 2012.

256 p. : il.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: João Roberto Gomes de Faria

1. Teatro – Brasil – Século 20 – Décadas de 60 e 70 2. Teatro experimental 3. Teatro de vanguarda 4. Criação coletiva 5. Teatro de Grupo 6. Rito do Amor Selvagem (peça de teatro) 7. Gracias, Señor (peça de teatro) 8. Trate-me Leão (peça de teatro) 9. Asdrúbal Trouxe o Trombone (grupo teatral) 10. Teatro Oficina (companhia teatral) 11. Paula, José Agrippino de, 1937-2007 12. Corrêa, José Celso Martinez, 1937-

I. Título II. Faria, João Roberto Gomes de

CDD 21.ed. – 869.92

FOLHA DE APROVAÇÃO

Johana de Albuquerque Cavalcanti

Teatro Experimental (1967/1978)

Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda

Tese Apresentada ao Departamento de Artes Cênicas
da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo
para a obtenção do Título de Doutora
Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria (orientador)

Instituição: ECA-USP

Assinatura: _____

Instituição:

Assinatura: _____

Instituição:

Assinatura: _____

Instituição:

Assinatura: _____

Instituição:

Assinatura: _____

Aprovado em: São Paulo, ____ de _____ de ____

À Yan Michalski, meu saudoso mestre

AGRADECIMENTOS

À Pedro Grzywacz, meu maior estimulador, na certeza de que todas as viagens são possíveis de serem partilhadas, principalmente o amor;

Aos meus filhos Lucca e Miguel, meus dois amores, que sempre me dão força e coragem para sempre perseguir os sonhos;

À minha mãe, por sua alma esquerdista, e a meu pai, por sua verve anarquista, pilares para a minha formação;

À João Roberto Faria, por acreditar sempre em sua orientanda, nem sempre exemplar, com toda a minha humildade e admiração;

À amiga Maria Thais de Lima Santos, pela generosidade de me emprestar seu precioso acervo de matérias, entrevistas e fotos de *O Rito do Amor Selvagem*, referências que coletou para sua bela dissertação de mestrado *Interpretação no Brasil: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos 1970-1971*;

À Antonio Araújo e Marcos Bulhões, por terem me convidado a apresentar aos alunos de direção de teatro do Centro de Artes Cênicas da ECA o conteúdo desta pesquisa, então em processo, o que me ajudou a aclarar os temas e as ideias;

À Francisco Turbiane pelo auxílio na revisão de notas, organização e formatação das referências bibliográficas;

À Jairo Mattos, por scanear, tratar e inserir as fotosque ilustram essa tese;

À Helio de Mello Filho pela versão do resumo para o inglês;

À Maria Inez de Souza pelas revisões informais de ortografia;

À Walber, Francisco e Gilberto, por me hospedarem na biblioteca da ECA, escritório improvisado de alto gabarito;

À Aurelio Michiles, por me ceder duas imagens para a tese;

À UnB, por me postar um exemplar da Revista *Humanidades*, relíquia da década de 1980;

e

À Heloisa Buarque de Hollanda; Edelcio Mostaço; Silvia Fernandes; Rosyane Trotta e Zuenir Ventura, por terem aberto a trilha desta estrada por qual aqui percorro tentando, mesmo que muitas vezes repetindo o caminho por eles traçado, perceber novas paisagens.

“O presente permanece preso ao passado, voltando-se nostalgicamente sobretudo para 1968, essa data mágica, essa espécie de orgasmo juvenil e coletivo, esse clímax histórico em que tudo se fez e se desfez.”

(Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*)

RESUMO

Cavalcanti, J. A. **Teatro Experimental (1967/1978): Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda**. 2012. 256f Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

A partir da compressão mais ferrenha da ditadura de 1964 no Brasil, e de um diálogo mais direto com as vanguardas que ocorrem no mundo, após 1968 abrem-se novas perspectivas de criação nas artes e, especificamente, no teatro, resultando numa revolução de comportamento e cultural que, apesar de nascer em pleno “sufoco”, paradoxalmente apresenta uma riqueza de novas propostas. Tais propostas formarão o triângulo da contracultura (tropicalismo - movimento marginal - cultura alternativa) que marcará espaço na década de 1970 pela diferença. Na conquista do direito de confrontar-se com o estabelecido, em contraponto ao *establishment*, ao milagre brasileiro e a uma recepção crítica perplexa que, apesar de reconhecer certo mérito nestas manifestações, prioriza diagnosticar irracionalismo e alienação, **o novo teatro** inaugura muitos dos princípios, técnicas e procedimentos cênicos que abrirão espaço, a duras penas, para a liberdade definitiva da possibilidade de experimentar. A pesquisa que proponho tem como finalidade identificar: o que se entende por teatro experimental em seu nascedouro, no Brasil; como surgiu e operou dentro da arte e da cultura e se podem ser identificados momentos diversos com características próprias. Para uma melhor visualização dessas questões e como amostras de vertentes distintas dentro do teatro experimental no recorte estabelecido aqui, analiso, - de forma mais aprofundada -, os espetáculos *Rito do Amor Selvagem*, de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler com o Grupo Sonda, 1969; *Gracias, Señor*, primeira criação coletiva do Teatro Oficina, 1972; e *Trate-me Leão*, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, 1978. Por meio destes resgates podemos avaliar qual os legados imediatos e os menos visíveis que esses trabalhos e tendências deixaram para as próximas gerações, inclusive a nós que aqui estamos em pleno segundo milênio.

Palavras-chave: 1. Teatro – Brasil – Século 20 – Décadas de 60 e 70 2. Teatro experimental 3. Teatro de vanguarda 4. Criação coletiva 5. Teatro de Grupo 6. Rito do Amor Selvagem (peça de teatro) 7. Gracias, Señor (peça de teatro) 8. Trate-me Leão (peça de teatro) 9. Asdrúbal Trouxe o Trombone (grupo teatral) 10. Teatro Oficina (companhia teatral) 11. Paula, José Agrippino de, 1937-2007 12. Corrêa, José Celso Martinez, 1937-

ABSTRACT

Cavalcanti, J. A. **Experimental Theatre (1967-1978): Pioneering and madness on the fringes of Left's agony**. 2012. 256f Thesis (PhD) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

From the more inclement pressing of 1964-Brazilian dictatorship, and the more direct dialogue with the vanguards that emerged in the world, after 1968, new perspectives of creation opened in the arts and specifically in the theater fields, resulting in a behavioral and cultural revolution that, although born under "asphyxia", paradoxically presented a wealth of new proposals, which constituted the triangle of the Counterculture (Tropicalism – Marginal Movement –Alternative Culture) that would impress the 1970s with the difference mark. To conquer the right to fight what was already established, as a counterpoint to the *establishment*, to the Brazilian Miracle and to a mesmerized critical reception – that although recognizing some merit in these demonstrations, prioritizes diagnosing alienation and slavery – **the New Theater** inaugurates many of the scenic principles, techniques, and procedures that would arduously open space to the utmost freedom in the experimenting possibilities. The aim of this study is to identify what is meant by experimental theatre in its emerging state in Brazil; how did it come forth and operate within art and culture; and if diverse moments with specific characteristics can be identified. To better view these issues and view them as different strands samples within the experimental theatre scope defined hereby, I will analyze in greater detail and depth the plays *Rito do Amor Selvagem*, by José Agrippino de Paula and Maria Esther Stockler, with the Group Sonda, 1969; *Gracias, Señor*, the first collective creation by Teatro Oficina, 1972; and *Trate-me Leão*, by Asdrúbal Trouxe o Trombone Group, 1978. By means of these recovering procedure, we are able to assess what is both the immediate and the less visible legacy these plays and trends left to following generations, including us, here, in the second millennium.

Keywords: 1. Drama – Brazil – 1960s and 1970s years 2. Experimental Theatre 3. Avant-garde Theatre 4. Collective creation 5. Theatre groups 6. Rito do Amor Selvagem 7. Gracias, Señor 8. Trate-me Leão 9. Paula, José Agrippino de (1937 – 2007) 10. Corrêa, José Celso Martinez (1937) 11. Asdrúbal Trouxe o Trombone 12. Teatro Oficina

Sumário

1. INTRODUÇÃO	13
1.1 AS RAZÕES	13
1.2 O OBJETO.....	15
1.3 AS FONTES	17
1.4 AS PARTES	20
2. PEQUENA CRONOLOGIA DA CENA EXPERIMENTAL NO EIXO SÃO PAULO – RIO (1967/1978).....	22
2.1 <i>RITO; GRACIAS E TRATE-ME</i> : EXPERIMENTAÇÃO EM TRÂNSITO	58
3. RITO DO AMOR SELVAGEM: HIBRIDISMO E FRAGMENTAÇÃO DIANTE DO ABISMO PÓS AI-5.....	63
3.1. JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA.....	65
3.2 <i>PANAMÉRICA</i>	67
3.3. MARIA ESTHER STOCKLER	69
3.4. O GRUPO SONDA.....	72
3.5. <i>TARZAN 30 MUNDO – O MUSTANG HIBERNADO</i>	73
3.6. PLANETA DOS MUTANTES.....	78
3.7. <i>RITO DO AMOR SELVAGEM</i>	85
3.7.1. UMA “NOVA DRAMATURGIA” CÊNICA	86
3.7.2. UM TEXTO CÊNICO TRANSFORMÁVEL	88
3.7.3. CENA E INTERRUPÇÃO.....	90
3.7.4. DESGASTE	93
3.7.5. MIXAGEM	96
3.7.6. ARTE-SOMA	98
3.7.7. O CORPO COLETIVO	99
3.7.8. LABORATÓRIO DE SONHOS	103
3.7.9. O EROTISMO COMO EXPRESSÃO DO COLETIVO	105
3.7.10. UMA ABERTURA MAIS QUE POLÍTICA.....	108
3.7.11. INTERATIVIDADE	111
3.7.12. REPERCUSSÃO CRÍTICA: VÁLIDO COMO EXPERIMENTO	113
3.8. JOSÉ E MARIA: UM MERGULHO SEM RETORNO	115
3.9. <i>O RITO</i> : O MITO EXILADO	120
4. <i>GRACIAS, SEÑOR</i> : SUICÍDIO OU QUEBRA DE PARADIGMAS – A SEGUNDA GUINADA DE JOSÉ CELSO	123

4.1. <i>O REI DA VELA: A CARNAVALIZAÇÃO DAS ESQUERDAS</i>	125
4.2. <i>RODA- VIVA: TEATRO AGRESSIVO?</i>	128
4.3. <i>GALILEU, GALILEI: OS ANTIGOS VERSUS OS NOVOS</i>	132
4.4. <i>NA SELVA DAS CIDADES: RUMO À DESTRUÇÃO</i>	133
4.5. <i>O LIVING THEATRE E LOS LOBOS NO BRASIL</i>	134
4.6. <i>A VIAGEM: VOLTAR A QUERER!</i>	138
4.7. <i>GRACIAS, SEÑOR: MORTE AO TEATRO!</i>	142
4.7.1. <i>É HORA DE AGIR!</i>	143
4.7.2. <i>UM ROTEIRO DIDÁTICO OU ESQUIZOFRÊNICO?</i>	146
4.7.3. <i>GRACIAS, SEÑOR: O PARADISE NOW DO OFICINA</i>	149
4.7.4. <i>AS RENOVAÇÕES EXPERIMENTAIS EM GRACIAS, SEÑOR</i>	151
4.7.5. <i>A CRÍTICA FORA DO SEU TEMPO</i>	154
4.7.6. <i>O FILHO PREDILETO TORNA-SE PRÓDIGO</i>	157
4.7.7. <i>O DESBUNDE DESMEDIDO NOS CORPOS: UMA EXPERIMENTAÇÃO MARGINAL</i>	159
4.7.8. <i>O OFICINA E A IMAGEM TRANSMUTADA</i>	162
4.7.9. <i>GRACIAS, SEÑOR: MORTE E RENASCIMENTO DE JOSÉ CELSO E O OFICINA</i>	163
4.7.10. <i>DO MARGINAL AO ALTERNATIVO - OU DO FÓSSIL PARA O MÍSSIL</i>	165
5. <i>TRATE-ME LEÃO: ALEGRIA NO AQUI E AGORA (A DEMOLIÇÃO DO ASDRÚBAL NA AURORA DA ABERTURA)</i>	168
5.1. <i>A “CURTIÇÃO” DA JUVENTUDE EM CENA</i>	135
5.2. <i>POR UM CAMINHO ALTERNATIVO</i>	172
5.3. <i>TEATRO DE GRUPO: TEATRO DA VIDA</i>	175
5.5. <i>“NÃO EXISTE NADA NO MUNDO QUE A GENTE JUNTO NÃO POSSA MUDAR”</i>	180
5.6. <i>O CORPO COMO EXPERIÊNCIA E LINGUAGEM</i>	182
5.7. <i>A AUTORIA COLETIVA AMPLIA O ESPAÇO DE CRIAÇÃO</i>	183
5.8. <i>O ESPAÇO DA INDIVIDUALIDADE NO CONJUNTO</i>	185
5.9. <i>NOVE MESES: O TEMPO DE SE FAZER UMA COLAGEM DA ADOLESCÊNCIA CARIOCA ZONA SUL</i>	188
5.10. <i>O BIZARRO JUVENIL AOS OLHOS DA RIGIDEZ CONSERVADORA</i>	192
5.11. <i>A LUTA PELO PRAZER: ALIENAÇÃO OU UMA PROPOSTA POLÍTICA?</i>	197
5.11. <i>A CONQUISTA DA ESSÊNCIA JUVENIL NA CULTURA</i>	201
5.12. <i>TEATRO DO ASDRÚBAL & TEATRO DE REVISTA: UMA CONEXÃO</i>	202
5.13. <i>UM GRUPO DE TEATRO PARECIDO COM UMA BANDA DE ROCK</i>	204
5.14. <i>A PROFISSIONALIZAÇÃO COMO ALTERNATIVA DE SOBREVIVÊNCIA</i>	205
5.15. <i>MACUNAÍMA E TRATE-ME LEÃO: DUAS VERTENTES</i>	208

5. 16. A HERANÇA DO ASDRÚBAL.....	212
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....	216
7. CRONOLOGIA DA CENA EXPERIMENTAL (EIXO SÃO PAULO–RIO/ 1966 - 1978).....	235
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	238
9. LISTA DE ILUSTRAÇÕES:.....	255

1. INTRODUÇÃO

1.1 AS RAZÕES

Quando estava em minha primeira escola de teatro, a Casa das Artes de Laranjeiras, CAL, no Rio de Janeiro, tive o privilégio de ter aulas de Teatro Brasileiro com o grande Yan Michalski, um dos melhores críticos da cena carioca e, desde os anos 1950, eterno companheiro dos artistas de teatro no Rio e em São Paulo.

Estávamos em meados dos anos 1980 e eu, jovem aspirante à atriz, ouvia aquele arquivo vivo, Enciclopédia de Teatro Brasileiro ambulante, nos contar os 40 anos de teatro do nosso país, não só no aspecto analítico dos movimentos, companhias e evoluções por que passou, mas também sob o prisma do depoimento pessoal, das descrições de como eram as nossas cidades, os nossos costumes e, principalmente, os nossos artistas.

Yan tinha a capacidade de ser sintético e preciso ao tentar nos fazer compreender o que foi o início do Teatro Brasileiro Moderno, suas características tão peculiares e marcantes, mas também podia se estender infinitamente na contação de episódios que partilhara pessoalmente com Ziembinski, Cacilda Becker, Flávio Rangel, Antunes Filho...

Já naquela primeira formação em teatro, eu entendi que o teatro brasileiro se transformava, mais ou menos, a cada 10 anos e que a mudança era encabeçada por jovens que se inspiravam na tradição e na experiência dos mais velhos para depois romper esse vínculo numa proposta estética de confronto entre discípulos e mestres. Percebi que se tratava de movimentos geracionais e que as companhias organizavam a conjunção de seus integrantes por talento profissional, mas também por afetos e identificações pessoais.

Neste curso de Yan, tínhamos de nos organizar em grupos e escolher um tema entre aqueles sugeridos pelo professor para apresentar um seminário. Minhas afinidades individuais conduziram-me a um grupo de quatro garotas (éramos todas entre 18 e 22 anos), inteligentes e apaixonadas por teatro e pela juventude: eu, que posteriormente tornei-me diretora e pesquisadora teatral; Rosyane Trotta, que hoje é dramaturga, diretora e professora de teatro; Rosane Lima, que tornou-se roteirista de novelas e Maja Vargas, que enveredou pelos caminhos do cinema.

Não foi à toa que escolhemos os Anos 1960 e 1970 para estudar: afinal esses foram os nossos anos loucos, anos em que os jovens ditaram a regra ou quebraram com todas elas. Nesse trabalho, apesar de todas muito envolvidas com o pensamento político (eu, por

exemplo, sou fruto do exílio, nascida na França por causa dos vínculos de minha mãe com o alto escalão de João Goulart), nos atraímos instantaneamente pelo discurso caótico, fragmentário, alegórico e potente de José Celso Martinez Corrêa em sua batalha de desestabilizar a caretice das esquerdas. Em contraposição às palavras de ordem de Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, Zé Celso entrava de cabeça num embate ideológico contemporâneo à época de *O Rei da Vela*, que nos inebriava. Identificamo-nos de imediato com os movimentos contraculturais da tropicália, undergrounds, marginais e alternativos que os grupos dos anos 1970 exploraram a valer. Inclusive, não satisfeitas, constatamos durante as apresentações dos colegas que o formato de seminário era muito chato como apresentação de conteúdo e resolvemos fazer um exercício cênico, em que cada cena representava um tópico do nosso assunto: garotas cheias de espírito de quebra e de contestação!

Foi com Rosyane que montei meu primeiro grupo de teatro, Noções de Botânica, um grupo de teatralização de poesias. Após algum exercício ou improvisação de um de nós atores, era comum surgir a pergunta: o que foi que vocês viram? Não tentem conceituar, apenas confiem nos seus olhos e sentidos e descrevam o que ocorreu na cena. Juntas, percebemos que teatro tinha história e tradição, mas também descoberta e experimento.

Meu interesse por História (cheguei a cursar um ano no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, IFICS, em paralelo ao curso de teatro) chamou a atenção de Yan, que me convidou para ser assistente de uma pesquisa sua para o CNPQ sobre Ziembinski e o Teatro Brasileiro, estudo que acabou resultando em um livro editado pela Hucitec. Através desse trabalho, tornei-me mais íntima daqueles que formaram a primeira geração de artistas do teatro moderno brasileiro, como também as consecutivas, que formavam mais três, somando quatro gerações que antecederam a minha, ou melhor, que chegavam à década em que comecei a atuar e ver espetáculos, que era a de 1980. Até a virada do milênio somaram-se, ao todo, seis gerações, sendo a que fecha o século XX a que comecei a participar mais ativamente, trabalhando com diretores e grupos representativos do período.

O teatro brasileiro moderno evoluiu segundo essas matrizes geracionais, correspondentes a seis gerações de artistas que pontuaram as transformações estéticas na cena nacional desde meados dos anos 1940 até a virada do século.

Comecei a vislumbrar que foi o cotidiano e a rede de relações entre estes artistas que propiciou transformações representativas dentro deste contexto. Não é o fato histórico que abarca pessoas dentro dele. É justamente o contrário: as pessoas é que constroem o fato

histórico, através de suas biografias e de suas ações em conjunto com outras pessoas. Sempre me pareceu fascinante como alguém ferrenhamente ligado ao teatro de resistência podia ter embarcado no desbunde, de cabeça, somente por ter trocado de esposa e, conseqüentemente, de turma. Sempre me intrigou este tênue limite entre a obra pública e a vida privada.

Posteriormente, desenvolvi e coordenei outro ousado projeto de Yan, que ele havia apenas iniciado, já que o câncer que o tomou de nós foi surpreendentemente rápido. Tratava-se de uma obra de referência sobre artistas e atividades da cena brasileira, que acabou por se tornar a *Enciclopédia Itaú Cultural Teatro*, site de consulta, com 850 verbetes, com categorias de personalidades, cias. e grupos e espetáculos de teatro entre os anos 1950 aos 2000.

Em meu mestrado, desenvolvi o *Estudo de Redação de Verbetes sobre Diretores de Teatro (Ensaio para um futuro Dicionário da Encenação no Brasil)*, dissertação defendida na UNIRIO/Centro de Letras e Artes, em 2002, em que além de estabelecer critérios e padrões de escrita para um dicionário sobre a encenação brasileira, cheguei a redigir doze verbetes biográficos de encenadores das décadas de 1950 e 1960, as duas primeiras gerações de encenadores brasileiros.

No doutorado, então, pegar o fio da meada de onde parei pareceu-me razoável. E parei, justamente, na virada da década de 1960 para 1970. O diretor mais novo, na minha lista dos doze verbetáveis, era José Celso Martinez Corrêa.

1.2 O OBJETO

Sempre quis saber o que os anos 1970 havia nos legado, a nós jovens, “Geração Coca-Cola”, daquilo que encontramos já estabelecido e que gozamos como liberdade e loucura. Naquela época, ser dos 1980 era careta (imagem só!). Apesar de ainda usufruirmos plenamente da liberdade sexual (a AIDS chegou com força só no fim da década); de termos a explosão do rock nacional e de vivermos sem ditadura, em pleno pós-modernismo, nada era comparável àquela vivacidade dos 1970 – que acompanhamos de longe, por ainda sermos crianças.

Sempre quis entender, mais profundamente, o que a contracultura influenciou no teatro que comecei a ver como espectadora nos 1980. Quando me diverti com *A Incrível História de Nemias Demutchá*, d’ Os Banduendes Por Acaso Estrelados, dentro do então

nascente Circo Voador, na lona montada na Praia do Arpoador em pleno verão carioca; quando comecei a me apaixonar por teatro, através das peças do Manhas e Manias, do Pessoal do Despertar e do Pessoal do Cabaré; quando ri a valer com Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro, nas primeiras peças da dupla, que deram origem ao movimento besteiro; quando me intriguei com *Eletra com Creta*, de Gerald Thomas; quando chorei sem parar em *Exercício nº 1*, de Bia Lessa; ou ainda, quando me encantei com *Corpo de Baile*, do grupo Boi Voador... Afinal, o que o teatro que foi feito nos 1970 tinha a ver com esses trabalhos?

De onde vinha esse espírito coletivo de sair fazendo teatro só por vontade de fazer?

De onde vinha essa habilidade corporal dos atores que pouco se empenhavam em falar um texto?

E essa liberdade em relação ao texto, em que os atores e diretores dispunham, adaptando livremente, cortando, editando, escrevendo e até criando-o a partir dos trabalhos na sala de ensaios? De onde vinha essa conquista?

Onde a cena começou a ganhar força e a dialogar, verticalmente, com o texto?

E essa beleza plástica em que cenário, luz, música e atores compõem uma cena quase pictórica? Quais foram os primeiros espetáculos que mostraram o caminho?

E o descompromisso político? E o humor debochado? Onde foi que a juventude parou de acreditar em revolução social? Quando foi que isso foi colocado, abertamente, sobre os palcos?

O que os trabalhos dos grupos de Zé Celso, Amir Haddad, José Agrippino de Paula, Hamilton Vaz Pereira tinham a ver com a estética e linguagem desses espetáculos que marcaram a minha memória e o meu coração, em minha juventude?

Hoje, ainda se fala muito sobre teatro de experimentação. Onde surgiu esta expressão no teatro brasileiro?

Foi a partir dessas perguntas que surgiu o meu tema.

Depois de muitos outros recortes mais amplos, que abrangiam muitas gerações de artistas, e que ao longo do percurso do doutorado tive de ir abrindo mão por perceber a grandeza e aridez da empreitada, cheguei finalmente a esta, ainda difícil, síntese:

Entender como surgiu, no Brasil, o teatro de experimentação naquele momento áureo em que eu brincava de bonecas.

Descobrir quando começou; identificar as principais matrizes estéticas adotadas; por quais evoluções ou transformações passou durante o período mais fértil e, paradoxalmente, mais difícil, em que ocorreu: os tempos da ditadura.

Resgatar histórias biográficas de artistas, históricos de grupos e espetáculos, depoimentos de teóricos e artistas importantes, através de livros, artigos, revistas, fotos, programas e matérias de jornal no sentido de entender o contexto histórico e social, recuperar as vivências e registros representativos de uma época e, a partir disso, analisar as características básicas de suas obras e situar a importância específica da contribuição de cada uma delas para o panorama da experimentação no nosso teatro.

1.3 AS FONTES

Muito se escreveu sobre as atividades teatrais da década de 1960. Os históricos e contribuições das cias. e conjuntos deste período, tais como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Maria Della Costa, o Teatro de Arena, o CPC e o Teatro Oficina estão vastamente documentados, inclusive agraciados com livros que compõem o que chamamos hoje de bibliografia fundamental para o entendimento da história do nosso teatro. Compõe este acervo básico o livro de Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*, somado as publicações de suas críticas e artigos deste período, *Teatro em Progresso; Exercício Findo; Peças, Pessoas, Personagens*. Por Sábato Magaldi, encontramos *Panorama do Teatro Brasileiro*, história que aborda, de forma mais aprofundada, a partir das atividades desses grupos, a evolução da dramaturgia brasileira. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*, de Yan Michalski, também é uma fonte importante. Como últimas incursões panorâmicas consideráveis sobre o assunto, já mais focadas para as construções cênicas, temos *100 Anos de Teatro Paulista*, de Sábato Magaldi, e Maria Thereza Vargas, cobrindo as atividades paulistas até 1974; e como contribuição carioca, a compilação de críticas de espetáculos, de 1963 a 1982, do crítico Yan Michalski, *Reflexões sobre o Teatro no Século XX*; e *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*, voltado para a biografia de um encenador, pesquisa inestimável de Yan sobre o grande Zimba, cuja amplitude da trajetória do artista por 4 décadas acaba por nos dar uma panorâmica da ética e estética de cada período. *O Dicionário do Teatro Brasileiro*, organizado por Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima é a mais recente publicação de caráter panorâmico que dá suporte a pesquisa com uma amplitude admirável de verbetes conceituais sobre o teatro brasileiro.

Se a década de 1970 não recebeu a mesma atenção dos estudiosos em comparação as duas que a antecederam, já apresenta uma considerável fortuna crítica de pesquisa sobre as manifestações teatrais que abarcou. Existem materiais preciosos numa abordagem panorâmica, como é o caso da publicação *Anos 70*, do fim da década, em que José Arrabal aborda as três tendências predominantes no teatro a partir de 1967 (representadas nas figuras de Augusto Boal, Vianinha e José Celso Martinez Corrêa), Mariângela Alves de Lima escreve sobre o fenômeno “teatro de grupo” e Tânia Pacheco analisa as relações entre Teatro e Poder durante os Anos de Chumbo; assim como artigos escritos por Anatol Rosenfeld em *Texto e Contexto* e *Prismas do Teatro*, ótimo reflexo de como a crítica tentava ler a década com as mesmas ferramentas que fazia em relação a anterior; *O Teatro sob Pressão - Uma Frente de Resistência*, panorama ano a ano das realizações cênicas mais representativas da década de 1970, por Yan Michalski; os livros de ensaios ou artigos *Teatro em Questão*, *Teatro em Movimento* e *Teatro em Pedacos*, de Fernando Peixoto, que registram análises ou comentários sobre a cena teatral em fins dos 1960 e ao longo dos 1970; e o livro *Teatro e Política* de Edelcio Mostaço, em que o autor fecha sua reflexão sobre teatro e política já alertando para o fato de que as manifestações experimentais não foram reconhecidas, muito menos, analisadas devidamente pela crítica do período.

Encontram-se também disponíveis pesquisas com recortes mais restritos, que se debruçam sobre a trajetória de um ou mais grupos específicos da década, tais como a preciosa dissertação publicada de Silvia Fernandes, sobre os grupos Asdrúbal, Pod Minoga, Teatro do Ornitórrinco, Ventoforte e Mambembe (um dos suportes básicos para minha pesquisa); por Silvana Garcia, que se aprofunda sobre o *Teatro de Militância*; ou os estudos do brasilianista David George sobre a representatividade do Grupo Pau Brasil, com a criação de *Macunaíma*, de Antunes Filho; ou ainda, que sinalizam para as vanguardas que fecham a década de 1960 ou abrem a próxima; as dissertações ainda inéditas de Maria Thaís Lima Santos, *Interpretação no Brasil: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos 1970-1971*; de Sônia Regina Guerra, *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*, e mais recentemente, Irlainy Regina Madazzio defende *O Vôo da Borboleta, A Obra Cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*, pesquisas que muito me ajudaram a aprofundar-me em meu objeto.

As compilações em torno de temas, artistas e obras são preciosas: como é o caso de *Tropicália, uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*, organizado por Carlos Basualdo, catálogo da exposição homônima (que viajou a Europa e os EUA em 2005 e 2006),

que é uma referência fundamental sobre a Tropicália que inclui textos históricos, imagens e ensaios sobre o período nas áreas de artes plásticas, música, cinema, arquitetura, teatro, design gráfico e moda. E *Marginália– Arte & Cultura “Na Idade da Pedrada”*, um livro-registro de Marisa Alvarez Lima, que contém imagens, artigos, matérias e comentários sobre arte e cultura, publicados nas revistas *O Cruzeiro* e *Cigarra*, originalmente na década de 1960 e início dos anos 1970.

Os livros escritos ou organizados por Elio Gaspari, Zuenir Ventura, Heloisa Buarque de Hollanda e Ismail Xavier, embora não voltados especificamente para a área do teatro, são fontes indispensáveis para a compreensão de um olhar e uma reflexão renovados sobre a década de 1970, inclusive com uma exceção voltada para o teatro, *Asdrúbal Trouxe o Trombone - Memórias de uma Trupe Solitária de Comediantes que Abalou os Anos 70*, de Heloísa, recuperação de documentos sobre a trajetória do grupo e coleta de depoimentos dos integrantes. Similares a este último no formato, surgem também os mais recentes *O Teatro do Ornitorrinco*. organização de Christiane Tricerri e *Pod Minoga Studio - A Arte de Brincar no Palco Sem Pedir Licença*, por Silvia Fernandes.

Como periódicos fundamentais, as revistas *Arte em Revista* ns. 2, 5, 6 e 8 são de um valor documental inestimável, recuperando artigos e matérias de acesso complicado em suas fontes primárias e revelando, através destes, a mudança radical de pensamento dos anos 1960 para os 1970; *O Percevejo*, com um número especial dedicado a Mario de Andrade em que constam reflexões importantes sobre a representatividade de *Macunaíma*; mais recentemente, uma publicação intitulada *Anos 70: Trajetórias*, resultado de uma série de depoimentos de personalidades representativas da época; como também, a Revista *Bondinho*, volume que recupera 34 entrevistas publicadas nesta revista alternativa ao longo de 1972; e a compilação de escritos e entrevistas com José Celso Martinez Corrêa, *Primeiro Ato cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)* organizado por Ana Helena Camargo de Staal.

Complementando esta bibliografia, os fundamentais anuários, que ainda nos anos 70, tiveram uma quase certa frequência e a *Enciclopédia Itaú Cultural Teatro*, obra de referência virtual, eterna fonte de consulta para quaisquer assuntos que digam respeito ao teatro no eixo Rio - São Paulo.

1.4 AS PARTES

Início meu trabalho apresentando uma Cronologia da Cena Experimental no Eixo São Paulo – Rio de Janeiro, na busca de definir um recorte temporal para este panorama; procuro perceber onde e como tudo isso surgiu na cena nacional; tento pontuar de que forma o “experimental” começou a se desenhar nos espetáculos da época, como evoluiu e por quais transições passou em nosso teatro.

São mapeadas, ano a ano, realizações cênicas que colaboraram para confirmar que o Brasil teve um percurso e linguagens específicos no campo do teatro experimental – aqui representado por um recorte centrado no Eixo Rio – SP.

Este capítulo introdutório acompanha ainda um subitem, *Rito; Gracias e Trate-Me: Experimentação em Trânsito*, uma apresentação de critérios que justificam a seleção de três espetáculos como pesquisa mais aprofundada no campo do universo pesquisado.

No segundo capítulo, *Rito do Amor Selvagem: Hibridismo e Fragmentação* diante do Abismo Pós AI-5, analiso as experiências radicais de José Agrippino de Paula, Maria Esther Stockler e o grupo Sonda, realizadas em fins da década de 1960. Suas experimentações anteriores em dança e música culminam num espetáculo, *Rito do Amor Selvagem*, que mistura várias linguagens artísticas, em que destaca-se o teatro, arte-soma criada em sistema de criação coletiva, trabalho que dialoga com toda a efervescência artística da época, trazendo a tona fatos e reflexões que mapeiam, significativamente, esta primeira fase do arrocho da ditadura em confronto com o nascedouro do teatro experimental em nossas terras.

No terceiro capítulo, *Gracias, Señor: Suicídio ou Quebra de Paradigmas – A Segunda Guinada* de José Celso, apresento o percurso por que trilhou o Teatro Oficina desde que enveredou por caminhos mais ousados e experimentais. Analiso como sua posição e prática tropicalista se delineou como uma contraposição com o teatro político realizado na época. Descrevo como José Celso rompeu com toda a tradição teatral – inclusive criando um racha com a própria trajetória de seu grupo –, indo de encontro a uma linhagem de espetáculos atrelada ao sufoco da repressão e ao desbunde, que surge nos primeiros anos da década de 1970. Reflito sobre os aspectos e elementos de *Gracias, Señor*, espetáculo em que Zé Celso realiza sua primeira criação coletiva, e como essa experiência é reflexo de uma nova vertente do teatro experimental que se apresenta mais marginal e menos aceita pela crítica.

No quarto capítulo, *Trate-me Leão: Alegria no Aqui e Agora – A Demolição do Asdrúbal na Aurora da Abertura*, abordo a terceira e última tendência de teatro experimental dentro do escopo de meu trabalho.

A primeira criação coletiva do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone é um dos melhores exemplos de um teatro que representa o teatro de grupo, movimento que abarca uma série de conjuntos que se unem, a partir de meados da década, no intuito de fazerem teatro numa via alternativa, em contraponto ao teatro empresarial, num sistema cooperativado.

Em *Trate-me Leão* identificamos a supremacia e consolidação da criação coletiva como processo; do ator como centro da autoria e criação; do teatro de grupo não só como alternativa, mas como bandeira de produção; de uma nova abordagem dramatúrgica, fragmentada, quase cinematográfica, que apresenta novos temas, mais voltados ao cotidiano, ao descompromisso político e à valorização do presente.

Trate-me Leão é a súpula deste espírito de radicalidade coletiva durante o período de distensão da ditadura, não só em termos criativos, mas também vivenciais, e retrata a força cênica desta nova juventude que ousa se expandir numa alegria contagiante, anunciando novos ares para o país e, paralelamente, para a cena nacional.

Como, para mim, é de suma importância resgatar o espírito da época, talvez, me exceda um pouco nas citações de terceiros, mas não encontrei artifício mais eficaz do que juntá-las às minhas palavras, a fim de dimensionar ao leitor o passado longínquo.

2. PEQUENA CRONOLOGIA DA CENA EXPERIMENTAL NO EIXO SÃO PAULO – RIO (1967/1978)

Em 1967, o Teatro de Arena estreia o espetáculo *Arena Conta Tiradentes*, (que dá continuidade ao ciclo iniciado com *Arena Conta Zumbi*, 1965) por muitos considerado como o ápice da pesquisa do conjunto teatral mais engajado e representativo do momento em torno de um teatro político e brasileiro.

Lá estão representadas a resistência e a contraposição ao regime militar – que já encontra-se em seu terceiro ano de governo no país – através do tema da peça em torno de um grande herói insurrecto, Tiradentes, o líder da Inconfidência Mineira. O espetáculo sintetiza o amadurecimento do Sistema Coringa (linguagem cênica que agrega a experiência stalislavskiana e brechtiana dos espetáculos anteriores do grupo), no intuito de aliar empatia e distanciamento crítico. Utiliza-se, também, a música como elemento fundamental no fluxo dramático do espetáculo – fruto das descobertas assimiladas do Grupo Opinião, no Rio – que através da melodia ressoa nos ouvidos da audiência o refrão recorrente "de pé, povo, levanta na hora da decisão", acirrando posição na convocação das "massas" para a guerrilha.

O espetáculo denuncia o momento delicado em que as esquerdas se encontram, falando aos estudantes como se dialogassem com os trabalhadores, sem intuïrem que a foice tenderá para o lado errado, culminando no ato institucional nº 5, no ano seguinte.

Todo este comprometimento de conteúdo resulta, cenicamente, num corpo coletivo de muito impacto fervoroso, mas bem pouco consciente, erótico ou libertário sob o aspecto do indivíduo. Os corpos eretos, ufânicos, heróicos, por um certo âmbito, reproduzem a seriedade de um grupo militar em treinamento em que o comprometimento com a nação está à frente de questionamentos comportamentais. O brasileiro, para o Arena, é um homem pobre, sofrido, esmagado pelo sistema, que deve revoltar-se pegando em armas e enfrentando de frente o inimigo – ou seja, em outras palavras, o brasileiro, para o Arena, é um homem fadado a lutar ou morrer.

2 – A LINGUAGEM DO ARENA - CORPOS UFÂNICOS (ARENA CONTA ZUMBI, 1965)

Ainda em 1967, poucos meses depois da estreia do Arena, entra em temporada *O Rei da Vela*, do outro mais importante grupo de teatro do período, o Teatro Oficina, em que a brasilidade é vista por um enfoque totalmente diverso ao apresentado por *Tiradentes*.

Num enredo também voltado para a realidade nacional, mas numa abordagem sarcástica e paródica, *O Rei da Vela* conta as peripécias de um industrial vendido ao mercado internacional, comerciante de velas (nem por isso menos ousado e hipócrita), que é passado para trás por seu funcionário mais dileto. O espetáculo recupera o conceito de antropofagia cultural concebido pelos modernistas da Semana de 1922 e se utiliza das referências às linguagens do circo, da revista, e da chanchada, para se aproximar de um Brasil brega e popular, que a maioria das esquerdas se recusa a olhar. Todos esses elementos conjugados resultam num ator cheio de jinga e malícia, de movimentos corporais que enfatizam a eroticidade e até a pornografia, numa ambiência em que a festa tem muito mais importância do que o espírito de luta. Buscando a outra ponta da pirâmide social, o Oficina apresenta outro padrão de brasileiro: as elites comprometidas com o capital estrangeiro, hierarquias patriarcais e burgueses eufóricos, loucos por dinheiro e sexo, num universo construído pelas aparências, mas decrepito e fadado a desaparecer.

A diferença entre essas duas abordagens é que o brasileiro do Arena – ficou provado pela história –, simplesmente não existia: não seria pela força das armas que o proletariado iria começar a mudar o rumo da realidade nacional. Já a figura do Brasil do Oficina, retrato de uma burguesia decadente mas firme em seus valores e diferenças, esta sim, resiste até hoje, mas vem sofrendo baixas constantes, já que o Brasil realmente mudou depois de mais de quarenta anos, e a classe C começa a determinar o conteúdo e a estética das comunicações.

3 - O REI DA VELA (1967) – CORPOS CHEIOS DE JINGA E MALÍCIA

A partir do marco *O Rei da Vela*, em 1967 e, no ano seguinte, da instauração do AI-5, que restringe e censura as criações artísticas, várias outras manifestações cênicas e culturais vão substituir o discurso engajado por uma nova forma de se colocar politicamente, e uma dessas tendências agrega-se a uma enorme revolução cultural que acontece no mundo ocidental, encabeçada por jovens que rejeitam valores éticos e morais legados pelas gerações anteriores e que anseiam, ardentemente, novas configurações estéticas que deem conta de sua mensagem libertária de transformação.

Importante ressaltar que, desde o início da década, o teatro americano e o europeu já avançam em experimentações de vanguarda, aliando teatro a outras linguagens (artes plásticas; música; dança; *happening* e *performance*) e, paralelamente, tentando romper as amarras do bom comportamento burguês.

“Uma válvula de escape para esse inconformismo, no campo teatral, consiste em contestar os códigos expressivos tradicionalmente aceitos como corretos e bem comportados, substituindo-os por alternativas nas quais os fatores de novidade e de provocação atuem como molas propulsoras.”¹

Durante a década de 1960, no Brasil começarão a ecoar informações sobre experimentos cênicos realizados por grupos como o Living Theatre, o Open Theatre, o Bread & Puppet Theatre, nos Estados Unidos; os trabalhos do encenador Peter Brook, com o grupo experimental filiado à Royal Shakespeare Company, na Inglaterra; na França, o Théâtre du Soleil, encabeçado por Arianne Mnouchkine, e na Polônia, por Tadeusz Kantor, com o grupo Cricot 2.

A vanguarda dos anos 1960 – que vai avançar por mais uma década – recupera, descobre e reinventa uma vertente de trabalhos ligados a um pensamento experimental, que resgata os princípios conceituais do “teatro da crueldade”, de Antonin Artaud, e descobre as investigações de Gerzy Grotowski, ambos voltados, por caminhos diversos, a um teatro sagrado e sensorial, em comunhão com seu público.

Nesse contexto, o realismo é substituído por linguagens mais teatralistas e espetaculares, em que o trágico, o grotesco, o onírico, o ritualístico e o fantástico irão avançar limites estabelecidos pelo teatro psicológico, resultando em novas configurações. A cena passa a dar prioridade ao corpo e aos movimentos do intérprete em detrimento da palavra falada; o palco italiano é substituído por espaços não convencionais em que a

¹ MICHALSKI, Yan. **O Teatro Sob Pressão: Uma Frente de Resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.24.

interação entre atores e público torna-se mais direta e horizontal; o conceito de personagem de ficção é rejeitado e, em seu lugar, surge um desnudamento total do ator, no qual a sua vivência pessoal torna-se objeto de dramatização; busca-se por todos os caminhos retomar o teatro ligado às suas origens ritualísticas; o corpo nu em cena torna-se símbolo dessa ritualização e, paradoxalmente, expõe o desejo de confrontar os tabus e a tradição.

Procurando entender onde e como tudo isso surgiu na cena nacional, retomei as obras de referência para rastrear sinais, pistas, apontamentos que pudessem sugerir o nascedouro dessa inquietação que resulta na difusão de um formidável laboratório de novas pesquisas dentro do campo experimental no final da década de 1960 e ao longo dos anos 1970.

De início já percebi que partir de um recorte mais purista, enfocando somente os trabalhos que unissem princípios, estrutura, processo e resultado concretamente experimentais, o conjunto reunido seria de poucas entradas.

Como queria identificar de que forma a cena experimental começou a incidir em nossos palcos (ou em outros espaços ocupados pelo teatro), me dispus a abrir o leque e registrar qualquer traço que acenasse um possível interesse em quebrar as regras do estabelecido.

Já em 1966, aparecem no Brasil os primeiros indícios desse **novo teatro**, com Paulo Afonso Grisolli – recém chegado ao Rio de um estágio na França com os diretores Roger Planchon e Jean Vilar –, que realiza *Onde Canta o Sabiá*, uma encenação nada fidedigna do texto de Gastão Tojeiro, que fala sobre as relações e artimanhas de amor entre os jovens da década de 1920. Grisolli se aproveita desse universo e recontextualiza a peça na sua contemporaneidade e, movido por uma frase de Ringo Starr², dos Beatles, dissecou o espírito de liberdade e a sexualidade dos jovens, transformando a inocente comédia de costumes num "exuberante pesadelo erótico"³, ao som do iê-iê-iê. Trata-se da primeira incidência na história do nosso teatro da subversão radical do sentido de um texto pela ação de um diretor, que resulta num espetáculo surpreendentemente bem sucedido.

² "É claro que pertencemos a minha geração. Eu não poderia gostar de viver num mundo em que, quando se falasse de sexo, todo mundo se enfiasse numa toca". In: GRISOLLI, Paulo Affonso. Depoimento em matéria de lançamento do espetáculo *Onde Canta o Sabiá*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 24 mai. 1966.

³ MICHALSKI, Yan. Primeira crítica: *Onde Canta o Sabiá*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 mai. 1966.

No mesmo ano, mesmo que em realizações mais discretas em termos de encenação, dramaturgicamente o **novo teatro** já se anuncia, através de montagens de textos de autores malditos ou ligados ao teatro do absurdo, como Jean Genet (*As Criadas*); Arrabal (*Piquenique no Front*; *O Triciclo*) e Harold Pinter (*A Coleção*; *O Amante*).

Em maio de 1967, Adhemar Guerra encena *Marat-Sade*, de Peter Weiss, texto que ganhara notoriedade por ser encenado por Peter Brook, ainda em Londres, em 1965. A trama metateatral de Weiss, que coloca o Marquês de Sade dirigindo uma peça dentro do Hospício de Charenton, abarca situações incômodas e transgressivas, mas ainda sob um tratamento cênico belo e bem marcado, característica conhecida do diretor. Guerra é um dos primeiros diretores a ter uma coreógrafa compondo a ficha técnica de seus espetáculos (Márika Gidali), o que já denuncia uma preocupação sua com a corporalidade dos atores, característica ainda incipiente entre os diretores de sua geração, outro fator que o coloca passível de menção nesta cronologia.

Em setembro de 1967, temos então a consagração de *O Rei da Vela*, espetáculo que demarca o corte, a ruptura e a virada para a aceitação de um teatro de confronto. Se antes já houve anúncios de certa desobediência cênica - seja por colocar no palco textos de autores cuja dramaturgia revela aspectos ou temas não palatáveis ao público mais tradicional; ou por desviar a intenção do autor para escanteio, em que a ação dos atores, sob as diretrizes do encenador, transforma-se em subtexto e não só fala mais alto, mas se contrapõe à voz que emerge do texto original – em *O Rei da Vela* a brasilidade é colocada com toda a virulência de suas contradições, tornando-se um dos pilares estéticos do Tropicalismo.

A Tropicália surge inspirada por uma instalação criada, no mesmo ano, pelo artista plástico Helio Oiticica, obra de título homônimo, cuja estética propõe ações diretas de informalidade, interatividade e hibridez cultural sobre o trabalho artístico.

O poeta Torquato Neto, um dos integrantes do “movimento”, assim define os pilares tropicalistas:

“Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é (...) Como adorar Godard e *Pierrot Le Fou* e não aceitar *Superbacana*? Como achar Fellini genial e não gostar do Zé do Caixão?”⁴

Está lançada uma nova forma de se olhar o país: a partir de suas cores, de seus modos, de seus gostos e de suas modas. Apesar de popular e miserável, a cara do Brasil transborda em expressividade.

4 - O REI DA VELA, RESGATE DO CIRCO, DA CHANCHADA E DA REVISTA

O Rei da Vela será analisado com mais atenção no capítulo 4, voltado às atividades do Teatro Oficina, mas reitero o que muitos já disseram: este espetáculo demarca a abertura de uma nova etapa para o nosso teatro, e será inspiração e modelo de desregramento para muitos espetáculos que virão a seguir.

Em janeiro de 1968, na esteira do espetáculo anterior, José Celso é convidado a dirigir *Roda-Viva*, de Chico Buarque e, assim como Grisolli fez com Gastão Tojeiro, o próprio Zé Celso constrói uma versão pessoal, alegórica e anárquica do ingênuo texto de Chico, invadindo, pela primeira vez no Brasil, o espaço da plateia, através de uma atitude de enfrentamento dos atores em relação ao público. O espetáculo torna-se uma febre entre os

⁴ NETO, Torquato. Tropicalismo para Principiantes. In: **Os Últimos Dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982. p. 309.

jovens, mas é repudiado pela crítica e opinião pública, sendo atrelado ao teatro agressivo, e sofrendo um episódio de invasão do teatro pelo Comando de Caça aos Comunistas, CCC.⁵

5 - RODA-VIVA: A CENA ADENTRA A PLATÉIA

Em meados de 1968, forma-se um grupo carioca que já pelo nome denota seu caráter experimental. A Comunidade nasce da parceria entre o já citado Paulo Affonso Grisolli, Amir Haddad, Tite de Lemos e Marcos Flacksman. Seu espetáculo inaugural, *A Parábola da Megera Indomável*, com texto e direção de Grisolli, ocorre em uma sala no Museu de Arte Moderna, MAM (que se tornará a sede da companhia), em que atores e espectadores estão misturados.

*“A Parábola da Megera Indomável é um desdobramento parodístico do texto shakespeariano, com ênfase no que se poderia chamar de **dialética da rebeldia**, uma vigorosa pregação dos projetos insurrecionais.”*⁶

Em setembro de 1968, a atriz e produtora Ruth Escobar traz o, hoje lendário, diretor franco-argentino Victor García ao Brasil, para encenar, em uma antiga garagem adaptada, um espetáculo irreverente e perturbador, *Cemitério de Automóveis*, já montado por ele em Paris, em 1967. A montagem reúne quatro textos de Fernando Arrabal, autor espanhol criador de

⁵ Confira capítulo 4, p.115.

⁶ LEMOS, Tite de. O que é o que é o Novo Teatro?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, 1968.

importante corrente de vanguarda, o chamado Teatro Pânico⁷. O universo temático de Arrabal estabelece na cena uma violência reconhecível no teatro de *grand-guignol*⁸ e, paradoxalmente, uma pureza infantil. Um desmanche de carros, composto por máquinas, motores, guindastes e outras traquitanas mecânicas se superpõem num canto, enquanto carcaças de veículos são penduradas no teto do teatro. No espaço retangular da sala, uma rampa central é rodeada pelos espectadores, em cadeiras giratórias, integrados à cenografia do espetáculo. Iluminação pictórica, desenfreadas motocicletas, corpos seminus, sons metálicos, figurinos de couro e peles naturais complementam a encenação, em que os atores atuam e se movimentam numa chave não psicológica, selvagem, com direito a acrobacias e escalagens.

6 - CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS: O PÚBLICO, EM 360°, ENVOLVE A CENA

Em dezembro do mesmo ano, mês da decretação do AI 5, o Oficina retorna a um poderoso texto de Bertolt Brecht, *Galileu, Galilei*, e fisicaliza em cena o embate por que passa o teatro brasileiro e, mais especificamente, o próprio Oficina: o teatro político versus o “novo teatro”, a denúncia e engajamento através do poder da palavra em contraponto à vivência

⁷ O Teatro Pânico nasce no início da década de 1960, em Paris, e tem como proposta fundamental a mistura do terror com o humor. Na visão do espanhol Fernando Arrabal, um de seus principais diretores, o Teatro Pânico mistura a vida privada com a vida artística, o lirismo e a psicologia, em que o teatro passa a ser encarado como um jogo ou uma festa.

⁸ A origem do termo é o Théâtre du Grand-Guignol, localizado em Paris, que se tornou infame por apresentar peças grotescas de horror com cenas explícitas de decapitação, desmembramento, esquartejamento, eviscação e outras práticas de imolação corporal.

individual que substitui o drama por uma experiência direta entre atores e espectadores, numa proposta de encontro entre teatro e vida.

7 - GALILEU, GALILEI: O CÔRO INTERAGE COM O PÚBLICO

Em janeiro de 1969, o Oficina avança mais uma vez em direção a um teatro desgovernado, com a estreia de *Na Selva das Cidades*, novamente de Brecht, mas agora debruçado sobre um texto de sua juventude. O espetáculo é construído através de um processo que se utiliza de laboratórios, improvisações, treinamento corporal e assimilação

das vivências dos atores na elaboração do trabalho. O livro de Grotowski, *Em Busca de um Teatro Pobre*, é dissecado pela equipe. A entrega física do elenco, protagonizado por Renato Borghi e Othon Bastos, é surpreendente e a encenação lança mão da destruição dos elementos cênicos do espetáculo, numa agressividade que metaforiza a violência do sistema.

8 - NA SELVA DAS CIDADES: RUMO À DESTRUIÇÃO DO TEATRO

“Assistir à *Selva* não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa, é prestar dolorosamente atenção, é sentir-se cansado, é interrogar-se, é tentar conquistar, com o esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados: uma beleza e uma poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro.”⁹

Em março de 1969, é a vez de outro diretor argentino, também radicado na França, Jerome Savary, vir dirigir um trabalho no Teatro Ruth Escobar, *Os Monstros*, agora a partir de um texto de autor nacional, o paraense Denoy de Oliveira. Em verdade a peça é um pretexto, já que o espetáculo é embasado no teatro da crueldade de Antonin Artaud e a ação é mais presente do que as palavras. Existe pouco material sobre esse trabalho – o próprio livro sobre as atividades do Teatro Ruth Escobar se restringe a registrar a ficha técnica – o que me faz deduzir que o resultado não atinge grande repercussão.

⁹ MICHALSKI. Yan. **O Teatro sob Pressão: Uma Frente de Resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 40.

Em junho de 1969, surge *A Construção*, segundo espetáculo de A Comunidade, agora sob a direção de Amir Haddad que, além de investigar novas disposições entre a cena e o público – novamente encontram-se integrados num mesmo espaço –, propõe a desconstrução da dramaturgia, a partir de uma ingênua peça de Altimar Pimentel sobre manifestações religiosas, e realiza um jogo de simultaneidade e multiplicidade da ação cênica.

Em outubro de 1969, surge a montagem brasileira do musical norte-americano *Hair*, de Rado e Ragni, sucesso da Broadway, dirigido por Adhemar Guerra, que trata da juventude *hippie* norte-americana e sua recusa em participar da Guerra do Vietnam. Talvez, justamente, por tratar-se de uma superprodução, a peça tenha conseguido burlar as oposições da Censura e subir aos palcos a famosa cena de nu coletivo, desavergonhada exposição impensável em tempos de conservadorismo.

Em novembro de 1969, um dos últimos espetáculos da década e se estendendo ao início da próxima, José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler lançam com seu grupo Sonda, *O Rito do Amor Selvagem*, também marcante pela cena emblemática de Stênio Garcia em celebração com o público através de uma imensa bola transparente. É a primeira vez, no Brasil, que um espetáculo se autodenomina como criação coletiva, em que o texto e a encenação são frutos das descobertas do grupo em sala de ensaios. *Rito do Amor Selvagem* é um exercício de hibridismo nas artes e tem caráter altamente experimental, se aliando às descobertas das vanguardas internacionais e trazendo para o centro de sua criação artística a exacerbação das experiências sensoriais e emocionais dos elementos do conjunto como um corpo coletivo.

9 – O RITO DO AMOR SELVAGEM: IMPROVISAÇÃO E SENSORIALIDADE

Ainda em dezembro de 1969, o mesmo Victor Garcia, retorna ao Brasil, agora para realizar uma encenação mais ousada, *O Balcão*, de outro maldito dramaturgo, Jean Genet, ladrão e homossexual confesso. Victor escreve:

“Quando sinto, estouro e expludo. Nossa contemporaneidade é a ruptura de estilos, mas não aceitaria que isso se tornasse um maneirismo. Hoje não pode haver preconceitos. É preciso enobrecer as coisas, até o excremento. Isso eu quis mostrar em *O Balcão*.”¹⁰

O interior da casa de espetáculo, com palco, plateia e balcão, é colocado abaixo e em seu lugar ergue-se um metálico cilindro, em que duzentos espectadores são dispostos, verticalmente, nas paredes internas, em cinco andares, envolvendo a ação que ocorre num vão de vinte metros de altura. Personagens dialogam em gaiolas que criam a ilusão de estarem suspensas no ar; sobem e descem passarelas espiraladas de ferro; escalam fios de guindastes; “voam” horizontalmente através de uma plataforma de acrílico; ou ainda, realizam ações numa cama ginecológica suspensa (sugestão grotesca que se une a outras – como a presença, em cena, de uma mulher elefântica; homens de coturno; faíscas de

¹⁰ GARCIA, Victor. Texto escrito por ocasião da encenação de *O Balcão*. In: _____. **Folheto de Victor Garcia: O Cristal do Teatro**. Curitiba: V Festival de Teatro de Curitiba, (folder do evento sobre o encenador), 1996.

maçarico como efeito de iluminação). A grandiosidade cenográfica supera de longe as indicações do autor para se reproduzir uma ambiência de um bordel de luxo (metáfora da sociedade contemporânea): atingem-se a solenidade da catedral e a “missa negra” profana, tão peculiar ao autor. Cabe ao público não buscar o sentido da narrativa, e sim, entregar-se ao sentido místico de celebração, litúrgica e macabra, proposta por ele. Na última cena, o povo despido escala as paredes do bordel em busca de um lugar ao sol, epílogo de grande impacto que conduz ao ápice a experiência sensorial por que passa a plateia durante o espetáculo. A produção arrebatou seis prêmios da Associação Paulista de Críticos de Teatro, Ruth é agraciada com o prêmio personalidade do ano, e *O Balcão* torna-se o símbolo máximo da nossa vanguarda. O comentário de Yan Michalski não deixa dúvidas de que o experimentalismo está apenas começando em nossos palcos:

10 - O BALCÃO: A CENA E O PÚBLICO NUM CARACOL NA VERTICAL

“O surgimento de um tal espetáculo seria bastante normal num país que tivesse uma tradição de pesquisa experimental, mas não num país como o nosso, onde esse tipo de experimentação existe há pouco mais de três anos.”¹¹

¹¹ MICHALSKI, Yan. *O Balcão: Teatro Visto na Vertical*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 17 de janeiro de 1970. In: _____. **Reflexões sobre o Teatro no Século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 151.

As encenações de Victor Garcia revelam uma nova teatralidade à cena nacional – nunca antes vista em nossos palcos. Segundo os defensores da bandeira nacional popular, Garcia e seu teatro – além da censura, é claro – “desviam” boa parte dos artistas da área para um caminho internacionalizante, em que o experimentalismo e a contracultura ocupam o espaço, antes hegemônico, de uma politização e de uma pesquisa da brasilidade nos espetáculos mais representativos da época.

Paulo Francis, fazendo uma análise do que se passou na década que se fecha e ousando uma projeção do que está por vir, enfatiza:

“Houve duas tendências básicas e antagônicas na década de 60, e uma terceira, intermediária, que deverá prevalecer nos anos 70. A primeira expressa o tradicionalismo nacionalista. Preconiza uma fidelidade absoluta a temas e formas especificamente nossos, sem transigir com importações estrangeiras de qualquer espécie. A segunda defende a liberdade cultural absoluta, em que o artista pode produzir o que bem entender, ainda que inteiramente alheio à sensibilidade nacional. É o experimentalismo pelo experimentalismo. A terceira, mais lógica e realista, reúne elementos das outras duas. Aceita a tese de interpenetração cultural – de resto inevitável em face do globalismo de perspectivas que a moderna tecnologia de comunicações nos impôs a todos –, mas usa o que é formalmente estranho à nossa realidade para realçá-la, a fim de universalizá-la.”¹²

É este panorama que encontramos na abertura dos 1970. Já há quatro anos que se vem experimentando novas formas teatrais, algumas vezes sob o viés de uma dramaturgia voltada para situações e personagens marginalizados ou marginais – importante registrar aqui a fundamental atuação dos textos de Plínio Marcos (*Dois Perdidos Numa Noite Suja*, *Homens de Papel*, ambos de 1967; *Navalha na Carne*, 1968; *Quando as Máquinas Param*, 1969) e do conjunto surgido em 1969, composto por Consuelo de Castro, José Vicente, Antônio Bivar, Isabel Câmara e Leilah Assumpção, autores de peças reunidas pela crítica como “Nova Dramaturgia”; outras vezes, por experimentar novas composições cênicas entre palco e plateia, testando interações entre atores e público; outras ainda, por tentar ultrapassar os limites do ator, buscando um novo homem, que envolva mais a sua vida e o seu imaginário na criação e na sua *performance* em cena. E, mesmo que poucas, já emergem experiências de ruptura em relação à dramaturgia, com “laboratórios” que experimentam a desconstrução e a fragmentação textuais, até algumas poucas e únicas tentativas de substituir o texto escrito por um texto encenado, em que as ações realizadas em cena tomem o lugar das palavras dramatizadas.

¹² FRANCIS, Paulo. Um Balaio de Nacionalismo e Experimentalismo. São Paulo: **Revista Visão**, n. 14, p.105, fev. de 1970.

Em maio de 1970, o Teatro Ipanema, de Rubens Correa e Ivan de Albuquerque – que já iniciara, timidamente, no ano anterior, um caminho experimental, ligando-se a José Vicente, com a montagem de *O Assalto* –, realiza agora *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, do já mencionado Fernando Arrabal, com Rubens Corrêa e José Wilker, que explora os elementos do “teatro da crueldade”, segundo Décio de Almeida Prado, um

"teatro ao mesmo tempo selvagem e moderno, capaz de desvincular-se das amarras intelectuais, de retornar ao concreto do corpo do ator, conferindo ao espetáculo as proporções de um ritual mágico coletivo".¹³

Em julho de 1970, Celso Nunes dirige *A Longa Noite de Cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho, numa encenação considerada excessivamente experimental pelo próprio autor, que, apesar de ganhar o Molière de melhor texto, coloca em discussão os excessos de irracionalismo no teatro do momento.

Partilha da mesma opinião Anatol Rosenfeld, que numa análise do ano teatral de 1970, em que menciona a boa repercussão da Arte-Soma do *Rito do Amor Selvagem*, em contraposição à menos bem-sucedida experiência de “fusão de veículos”, *Plug*, de Damiano Cozzela, Décio Pignatari e Rogério Duprat, satiriza a questão:

“Em ambos os espetáculos acentuava-se a perigosa tendência moderninha ao irracionalismo e à anulação da palavra, tal como se deu também no pretensioso e fracassado espetáculo do TUCA, *O Terceiro Demônio* e no, ao menos interessante exercício dos Lobos¹⁴ cuja mudez – interrompida por sons desarticulados e acompanhada de ampla segregação de baba – provocou o aplauso dos presentes gurus do Living Theatre.”¹⁵

Ainda em julho de 1970, Paulo Afonso Grisolli volta à cena, agora numa conjunção coletiva de colaboradores. Com *Alice no País Divino Maravilhoso*, direção do próprio Grisolli, que divide a autoria do texto com Sidney Miller, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Flacksman, surge um musical inusitado. O espetáculo se utiliza livremente do texto *Alice no*

¹³ PRADO, Décio de Almeida. O ARQUITETO e o Imperador da Assíria (Verbete do espetáculo). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Teatro**, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=595>. Acesso em: 11 abr. 2012.

¹⁴ Conferir capítulo 4,5.

¹⁵ ROSENFELD, Anatol. O Ano Teatral de 1970. In: ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. p. 186.

País das Maravilhas, de Lewis Carroll, para abordar, através dos olhos de uma adolescente que sonha, a transição do bem protegido mundo da infância para o impiedoso mundo dos adultos. Através do estabelecimento da convenção do sonho, numa linguagem onírica e cruel, *Alice no País Divino Maravilhoso* apresenta uma confusa sucessão de imagens em que curiosidade e medo se alternam, numa metáfora do difícil processo de amadurecimento juvenil. A encenação valoriza os elementos não verbais: o corpo dos atores é preparado por Klauss Vianna e a música especialmente concebida por Sidney Miller e Sueli Costa. O trabalho exige do espectador uma disponibilidade associativa, criando uma ambiência caótica e fragmentada.

Em agosto de 1970 surge *Terceiro Demônio*, espetáculo que representa a súmula experimental do TUCA, advinda de uma dissidência, que depois do agraciado com *Morte e Vida Severina*, já adentrara, timidamente, o circuito experimental, em 1967, através de *O&A*, mimodrama de Roberto Freire, cujo texto é composto apenas pelos fonemas O e A, confrontando a tradição dos mais velhos ao desejo de renovação dos mais jovens. Sob a liderança de Mário Piacentini, o espetáculo chega ao público em três diversas versões, sendo a última a que mais chama a atenção. Inspirado, inicialmente, em *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marques, o espetáculo desvia-se para um roteiro mais autoral, ao concentrar-se nos laboratórios criados pela equipe. *Terceiro Demônio* ocorre em uma sala que envolve a plateia na ação. Uma estrutura cenográfica em forma de aranha, metáfora da repressão, impõe-se ao centro. Numa escritura cênica sem palavras (a preparação corporal é de Helena Villar), através de situações opressivas e obscuras, em que os atores se guiam mais por um roteiro do que por uma marcação, que praticamente inexistente, o espetáculo imprime um sentimento de aprisionamento aos intérpretes e ao público.

11- TERCEIRO DEMÔNIO: ROTEIRO DE AÇÕES SEM PALAVRAS

Ainda em 1970, o Grupo de Teatro Casarão alia-se ao diretor Celso Nunes para criar *O Albergue*. O grupo, desde 1967, desenvolve pesquisas em experimentação, em nível amador, e vive em comunidade num casarão antigo no centro de São Paulo, espaço de suas pesquisas e apresentações. Resultado de um curso, viabilizado através de recursos da Comissão Estadual de Teatro, *O Albergue* é construído a partir de improvisações sobre as ideias de Grotowski.

Importante registrar também que, no ano de 1970, o Living Theatre vem ao Brasil (um dos mais representativos grupos do ideário da contracultura), numa proposta de

trabalho coletivo entre eles, o Teatro Oficina e um grupo de vanguarda argentino, Los Lobos¹⁶, tentativa que resulta frustrada, já que ainda nas conversas iniciais os dois conjuntos não entram num acordo quanto aos princípios do trabalho. O Living, então, tenta dar prosseguimento às suas experiências anteriores, apenas com alguns jovens e inexperientes colaboradores brasileiros e, no ano seguinte, será preso e expulso do país por posse de drogas.¹⁷

Em agosto de 1971, a atriz e produtora Tereza Raquel também convida um diretor francês, Claude Régy, para remontar *A Mãe*, do polonês Stanislaw Witkiewicz, no Rio, inauguração das atividades oficiais do Teatro Tereza Raquel.

No ano anterior, o espetáculo fizera enorme sucesso em Paris. O texto se concentra na relação de um filho que, mesmo adulto, não consegue libertar-se da incestuosa dependência da mãe. A encenação de Régy exacerba um tom de enterro e de réquiem, enxergando no texto, de 1924, sinais precursores das teorias de Artaud. A maquilagem dos atores é carregada e a cena contrapõe retratos vivos às movimentações acrobáticas. Praticáveis, que se interligam por escadas – cenografia de Joel de Carvalho –, determinam os diferentes planos por que passa a ação, evocando o real, a consciência, o pesadelo e a morte.

Em outubro de 1971, no Rio, surge uma das maiores celebrações do teatro da contracultura. *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, pelo Teatro Ipanema, propõe uma emocionante comunhão com o seu público e – num corredor disposto entre duas plateias –, comunga o amor numa vibração *hippie*, poética e psicodélica. Numa fábula que oscila entre o ficar e o partir, e tendo em Rubens Corrêa uma representação iluminada, *Hoje é Dia de Rock* estabelece a metáfora da viagem, a busca de um tesouro místico e a ideia de compartilhamento coletivo.

¹⁶ Conferir capítulo 4,5.

¹⁷ Conferir capítulo 4 5.

12 - HOJE É DIA DE ROCK: A CENA EM COMUNHÃO COM O PÚBLICO

Também em outubro de 1971, agora em São Paulo, um trabalho *underground* chama atenção. *Luxo, Som, Lixo ou Transanossa* é uma criação coletiva encabeçada por Neide Arruda e Antonio Carlos de Andrade. O projeto inicia-se em sua própria residência para depois transferir-se para o teatro. O espetáculo apresenta cenas de festa e descontração, em contraponto a outras, mais obscuras e inquietantes. Um tom grotesco, meio *kitsch* e folclórico pontua o espetáculo. Jogos de psicodrama, pedidos de permissão à plateia para seguir ou interromper a ação e cenas de interação com o público sugerem uma proposta vivencial, num roteiro aberto a improvisações que resultam em constantes pequenas variações.

Como símbolo da queda do teatro político, Augusto Boal, líder do Teatro de Arena, grupo que desde *Arena Conta Tiradentes* vem sofrendo malogros e baixas, é preso em 1971 e, na sequência, parte para o exílio.

Em janeiro de 1972, Ruth Escobar concebe um polêmico projeto: *Missa Leiga*. Trata-se da encenação de uma missa ritual, com episódios bíblicos dos Antigo e Novo Testamentos, a se realizar na Igreja Nossa Senhora da Consolação. A produção encontra sérias oposições de setores conservadores da igreja, de grupos leigos e também da censura. A encenação de Adhemar Guerra passa por adaptações e desloca-se para uma antiga fábrica abandonada da Lacta, no Paraíso. Em uma cena do espetáculo, a leitura da Bíblia é contrastada com a de

recortes de jornais, numa alusão de embate entre a aridez do real e a poética do sagrado; em outro momento, atores vão ao encontro do público munidos de gravadores e a audiência pode fazer, anonimamente, declarações e denúncias que, posteriormente, serão ouvidas por todos. Crianças descem e beijam os espectadores numa simbolização de entrega entre a cena e a plateia.

Gente Computada Igual Você estreia no Rio, em 1972, trazendo o irreverente grupo Dzi Croquettes, que por meio do deboche e da ironia, defende a quebra de tabus sociais e sexuais. Num espetáculo musical formado por sketches cantados, dublados e dançados, homens barbados e peludos travestidos de mulheres, em figurinos chamativos e maquiagens ousadas, compõem um espetáculo numa linguagem irônica, grotesca e debochada. Portavozes da homossexualidade e da androginia, a vida dos integrantes do conjunto é dramatizada através de monólogos escritos por Wagner Ribeiro e coreografias compostas pelo emblemático bailarino Lennie Dale.

Em fevereiro de 1972, o Teatro Oficina retorna às casas de espetáculos numa versão reconfigurada. Disposto a acumular e, paradoxalmente, a romper com todas as conquistas anteriores, o Oficina, agora transformado numa comunidade formada pelo líder e por novos integrantes (na maioria jovens entusiastas da contracultura), no retorno de uma grande viagem a vários lugares do Brasil, assume a morte do teatro. *Gracias, Señor* estreia no Rio, e é considerada a sepultura do diretor e do grupo, por tentar imprimir, à força, uma hermética convocação a uma experiência vivencial ao público, que é praticamente forçado a participar de um *happening* intitulado te-ato.

13 - GRACIAS, SEÑOR: O PÚBLICO DEVE PARTICIPAR DA AÇÃO

Em abril de 1972, o Teatro Tereza Rachel recebe, pela segunda vez, um texto de vanguarda da pouco divulgada dramaturgia polonesa – *Tango*, de Slawomir Mrozek – num ato de tremenda ousadia, que a torna comparável, em força e coragem de produção, à sua colega paulista, a também atriz e produtora Ruth Escobar. Aparentemente a peça é uma farsa grotesca em torno de um conflito de gerações, mas em sua essência, trata-se de uma divertida exposição sobre a luta de poder. A direção de Amir Haddad exacerba a linguagem presente no texto, transformando-o numa ópera bufa, mesclando *nonsense* ao exagero da movimentação e das expressões dos atores. O espetáculo é rico em detalhes e tem força e presença visual, através do cenário e figurinos de Joel de Carvalho, e o trabalho corporal de Angel Vianna, realização reconhecida por prêmios.

Em junho de 1972, o irmão mais novo de José Celso, o diretor Luis Antônio Martinez Corrêa (que nos anos 1980 será um dos poucos diretores experimentais do período) avança por suas primeiras experiências cênicas, com o Grupo Pão e Circo, numa encenação anárquica e demolidora de *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Brecht, no Teatro Oficina. Nascido nos porões do teatro, o grupo apresentara *Cypriano e Chan-Ta-Lan*, no ano anterior, resultado de um laboratório sobre cinquenta contos de fadas escritos por seus integrantes. Em *O Casamento do Pequeno Burguês*, partem apenas do argumento original e constroem uma criação coletiva, numa estrutura dramática flexível, passível de transformações, que retrata um desvairado casamento. Se utilizando das linguagens do teatro de variedades, da ópera, do circo e do melodrama, a cena avança por espaços irreverentes do teatro e o público é convidado a interagir e interferir na ação, incorporando os convidados da cerimônia.

14 - O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEZ: OS ESPECTADORES SÃO OS CONVIDADOS

Em setembro de 1972, a produtora Ruth Escobar realiza mais um de seus mega projetos experimentais. Aproveitando a destruição interna do teatro devido à encenação já mencionada de *O Balcão*, o Teatro Ruth Escobar recebe uma nova e inusitada montagem, ligada às comemorações do sesquicentenário da independência do Brasil. Baseada na epopeia *Os Lusíadas*, Carlos Queiroz Telles apresenta ao elenco um primeiro roteiro do poema de Luís de Camões que, a partir do trabalho de direção de Celso Nunes e da colaboração dos atores, ganha uma versão final, elogiada adaptação da maior obra literária da língua portuguesa. A encenação conduz os espectadores a uma contínua itinerância pelo edifício teatral, desde o porão até a saída do teatro, numa bem sucedida metáfora da viagem, artifício que viabiliza instalações cenográficas, de Helio Eichbauer, por diferentes espaços.

Em dezembro de 1972, o Teatro Oficina retorna ao texto teatral através de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, numa releitura autobiográfica do percurso do Oficina nos últimos quatro anos, numa linguagem repleta de sugestões místicas. A encenação retoma a força poética das boas encenações de Zé Celso, mas sua insistência em burlar a ação dramática em prol do improviso e da interatividade leva Renato Borghi, em plena apresentação, a desligar-se da companhia. A suspensão da 2ª temporada do espetáculo pela censura, no Rio, marca a interrupção, por vários anos, da trajetória do diretor Zé Celso que, dois anos depois, será detido e posteriormente exilado.

Com o encerramento das atividades do Teatro de Arena e do Oficina, com a desoxigenação do teatro de resistência política, violentamente censurado, e com o suicídio do poeta Torquato Neto, em novembro de 1972 – o que causa um “bode” geral nos quadros da cultura marginal e marca, informalmente, o declínio deste movimento – ocorre um recesso de produções representativas, e a partir dos anos seguintes o teatro experimental passará à mão de jovens amadores.

Em relação aos veteranos, ainda é passível de menção *Desgraças de Uma Criança*, que Antonio Pedro dirige, em 1973, uma irreverente e anárquica versão de uma farsa pouco representada de Martins Penna, que o diretor utiliza para realizar uma chanchada extremamente irônica, crítica e criativa.

No ano de 1974, Tereza Rachel traz o diretor argentino, Jorge Lavelli, residente na França, para encenar *A Gaivota*, de Anton Tchekhov; e Amir Haddad, agora à frente de um novo conjunto, o Grupo de Niterói, realiza em maio a criação coletiva *SOMMA ou Os Melhores*

Anos de Nossas Vidas. O espetáculo dá continuidade à pesquisa do diretor empreendida com A Comunidade (grupo que se extingue em 1970): a busca de uma interatividade dos atores em meio aos espectadores; a ocupação de espaços de forma não convencional; a fragmentação dramática. Público e atores encontram-se no palco do Teatro João Caetano: todos têm liberdade de ir e vir. A improvisação é o mote da montagem, que reunindo uma colagem de vários textos, em que os atores circulam sem marcação, pode ocorrer, a cada dia, de uma forma diferente. Sem nenhuma justificativa plausível, *SOMMA* é suspenso pela censura, um pouco mais de um mês após a estreia. Este trabalho anuncia procedimentos que serão consolidados com o grupo Tá na Rua, nascido em 1980, encabeçado por Amir, uma das primeiras experiências estáveis de teatro de rua, no Rio, que servirá de inspiração a muitos outros conjuntos que virão a seguir.

Por fim, em março de 1974, Ruth Escobar lança o I Festival Internacional de Teatro, em São Paulo, trazendo Victor Garcia dirigindo a companhia basca de Núria Espert, em *Yerma*, de García Lorca. É, também, a primeira vez que o Brasil tem a oportunidade de conhecer o trabalho de um dos maiores estetas da cena experimental mundial, Robert Wilson, com o espetáculo *Vida e Época de Dave Clark*¹⁸, apresentado em abril, no Teatro Municipal, com 12 horas de duração. O Festival também conta com a presença dos diretores Gerzy Grotowsky e Andrei Serban (sem apresentação de seus espetáculos). Ruth ainda difundirá no Brasil mais realizações da vanguarda internacional através de mais Festivais que vai produzir aqui durante a década e, ainda em 1974, centraliza a produção internacional de *Autos Sacramentales*, mais uma encenação de Victor Garcia, baseada em Calderón de la Barca, que se apresenta em Shiraz (na Pérsia), na Bienal de Veneza, em Londres e em Portugal, mas não vem ao Brasil.

Fazendo uma análise do panorama do Teatro no Rio, em 1973, Fernando Peixoto afirma:

“É inútil repetir que uma obra literária pode ser validamente apresentada ao público de formas distintas, até mesmo antagônicas. Cada encenação é uma tarefa social. Cada espetáculo é o resultado de um trabalho coletivo, complexo, contraditório e polêmico. São poucos, sobretudo no teatro brasileiro, os encenadores que assumem esta liberdade e com consciência de seus limites e de suas potencialidades. E igualmente poucos os críticos que conseguem analisá-la com lucidez.”¹⁹

¹⁸ O espetáculo, intitula-se, originalmente, *Time and Life of Joseph Stalin* mas, para sua apresentação no Brasil, a censura obriga a mudar o título do espetáculo.

¹⁹ PEIXOTO, Fernando. Sete Notas (pessoais) sobre a encenação no Rio em 1973. Rio de Janeiro:, **Associação Carioca de Críticos Teatrais**, Rio de Janeiro, Anuário 73, p.48, 1974.

Esta colocação do ator, diretor e teórico de teatro demonstra o quão incipientes ainda são as conquistas em nome da escritura cênica e da coletivização da criação cênica. Segundo Fernando, a ideia de autonomia criativa de um diretor diante de um texto pode e deve prevalecer, mediante certos critérios, e esta consciência (e prática) ainda está sendo incorporada, muito aos poucos, por alguns, enquanto que a maioria nem consegue discernir do que está se falando, inclusive, em alguns casos, os próprios teóricos especializados. Mas é fato, também, que todas essas experimentações efetivadas nos últimos oito anos, principalmente no Rio e em São Paulo, abriram uma nova dimensão de atuação para atores e diretores que tenham acompanhado essa inequívoca evolução.

Fernando continua:

“A encenação tradicional não serve para confrontar pensamentos novos nem para traduzir inquietações que se manifestam a partir da realidade em que vivemos e trabalhamos. Uma nova linguagem terá que ser buscada para a expressão de uma perspectiva nova. Nada pior que o repouso, a omissão, a covardia, a entrega, o adesismo ou a (tranquila e conturbada) passividade. O espectador não deve permanecer no prazer de ver Prometeu aprisionado: deve exercitar-se no prazer de libertá-lo.”²⁰

Em contraponto às produções comerciais e avulsas que dominarão boa parte da década, os grupos jovens, surgidos nos 1970, serão os responsáveis pela renovação cênica que inventará uma nova linguagem para exprimir uma nova perspectiva, diante de um novo momento. Acontece que a atuação desses grupos começa de forma tão alternativa, tão à margem da estrutura empresarial que domina o teatro a partir de 1973, que as avaliações sobre as atividades do teatro de grupo até 1975 serão quase invisíveis, principalmente aos olhos dos críticos. Reservo-me o direito de inserir aqui um grande trecho de uma retrospectiva de Yan Michalski sobre a temporada de 1975, no Rio, por considerá-la uma pérola, no sentido da constatação de como o **novo teatro** mudou a realidade do teatro brasileiro e também como o parâmetro de análise dos espetáculos teve também de se reformular:

“O que a temporada de 1975 parece ter demonstrado com bastante clareza é que chegamos ao fim de um ciclo marcante na evolução recente do nosso teatro. Indícios disso puderam ser constatados desde 1973, mas o ano passado foi verdadeiramente conclusivo a este respeito. O movimento que, a partir de 1966, alinhando-se a uma tendência internacional, mas sem deixar de procurar conferir às suas manifestações

²⁰ Ibid.

uma conotação especificamente brasileira, propôs uma profunda reformulação de todos os conceitos tradicionais da linguagem cênica, pode agora ser considerado encerrado. Não nos cabe aqui analisar os seus erros e acertos; mas parece evidente que depois dos melhores trabalhos de encenadores como José Celso Martinez Corrêa, Amir Haddad, Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Paulo Afonso Grisolli, Antonio Pedro, etc., todos nós tivemos de admitir uma profunda revisão nos conceitos que adotávamos, há 10 anos, a respeito do espaço cênico, do relacionamento ator-espectador, da posição do diretor frente ao texto, das possibilidades do corpo como elemento dramático, e assim por diante. O fato de que quase todos estes renovadores estiveram, em 1975, ausentes do processo de criação teatral, confirma a suposição de que a revolução da linguagem cênica por eles empreendida na última década constitui hoje uma página virada.”²¹

Ainda é cedo para perceber que esta revolução não está terminada, mas apenas mudando de mãos e de rumo. Será através de novos grupos de teatro, formado por jovens que, no período, têm entre vinte e trinta anos, que o teatro experimental prosseguirá.

É fato que existe uma vertente desses grupos que atuará como continuadores de uma resistência prioritariamente política, e que se localizará na periferia das grandes cidades, realizando um trabalho clandestino de militância junto às comunidades à margem do mercado cultural, através da criação coletiva e da pesquisa de uma linguagem popular para suas criações²².

Mas é a segunda tendência que nos interessa aqui, aquela que está voltada para dar continuidade à experimentação implementada até então, voltada para o trabalho continuado, o livre exercício da autonomia da arte, a criação coletiva e a pesquisa de linguagem²³,

Em São Paulo, estão representados pelos grupos:

Grupo Pão e Circo, que nasce em 1971 no porão do Teatro Oficina, em São Paulo, com a direção de Luis Antônio Martinez Corrêa, depois viaja à Europa devido ao sucesso de *O Casamento Do Pequeno Burguês* (já citado anteriormente) e no retorno, passa a sediar-se no Rio até sua extinção em 1975;

²¹ MICHALSKI, Yan. Período de Transição. Rio de Janeiro: **Associação Carioca de Críticos Teatrais**, 1976. Anuário 75, p.56.

²² Sua atuação está bem delineada através da pesquisa de Silvana Garcia, publicada como: GARCIA, Silvana. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

²³ Vertente já bem analisada por Silvia Fernandes em seu livro: FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais: Anos 70**. São Paulo: Unicamp, 2000.

Pod Minoga (1972/1980), jovens cujos trabalhos primam pela beleza plástica e pela caricatura de linguagem, sob a orientação de Naum Alves de Souza;

Royal Bexiga's Company (1974/1977), a partir do agrupamento de formandos da Escola de Arte Dramática, EAD, sob a coordenação de Silnei Siqueira;

Pessoal do Vítor (1975/1979), grupo que realiza livre adaptações de textos de vanguarda através de criação coletiva, tendo Celso Nunes a frente das três primeiras direções e Paulo Betti, nas duas últimas;

Grupo de Teatro Mambembe (1976/1986). Apesar de não trabalharem em criação coletiva, o grupo pesquisa as raízes da comédia de costumes e do circo-teatro, na busca de uma interpretação brasileira, a partir das ideias do autor e diretor Carlos Alberto Soffredini;

Macunaíma, surgido do grande sucesso do espetáculo homônimo, inicialmente com o nome de Grupo Pau Brasil, em 1978. Posteriormente será integrado pelo Centro de Pesquisa Teatral do SESC, CPT, ativo até hoje sob a liderança de Antunes Filho.

No Rio, os grupos representativos desta linhagem de teatro de grupo são:

A Comunidade (1968/1970), sob a coordenação de Paulo Afonso Grisolli e Amir Haddad, já mencionada aqui;

Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974/1983), encabeçado por Hamilton Vaz Pereira, tendo a frente os atores Regina Casé e Luis Fernando Guimarães, o grupo representa a juventude Zona Sul carioca, cuja demolição humorística e prodigiosa energia aliam-se à desconstrução da dramaturgia, interpretação despojada e, posteriormente, à criação coletiva;

Teatro Ventoforte, sob a liderança do argentino Ilo Krugli, hoje radicado no Brasil, grupo que surge no Rio, em 1974, com uma linguagem poética de sonho e fantasia, inspirada na arte popular, voltado também ao trabalho com artes plásticas e o teatro como fim pedagógico (ativo até hoje, em São Paulo);

Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração (1977/1979), fundada por alguns dos integrantes do extinto Pão e Circo, que alia a encenação autoral de Buza Ferraz ao trabalho coletivo da dramaturgia e da pesquisa de linguagem pelo grupo.

Em maio de 1974, o Teatro Ventoforte aparece no cenário carioca com o inesquecível *História de Lenços e Ventos*, com texto e direção de Ilo Krugli. O espetáculo se utiliza de música, histórias orais, panos e objetos artesanais que, manipulados, despertam múltiplos estímulos na imaginação do espectador. O grupo pesquisa as culturas dos povos da América Latina, através do estudo dos folguedos, mitos e histórias lendárias populares. O Ventoforte realiza uma série de encantadores e poéticos espetáculos, todos centrados na criação dentro de um âmbito coletivo e, até meados da década, comunitário: *Da Metade do Caminho ao País do Último Círculo*, 1975; *As Pequenas Histórias de Lorca*, 1976; *Mistérios das Nove Luas*, 1977; *Sonhos de Um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão*, 1978, todos dirigidos por Ilo.

Em julho de 1974, estreia *O Que Você Vai Ser Quando Crescer*, uma criação coletiva, primeiro espetáculo do Royal Bexiga's Company, formado por Jandira Martini, Ney Latorraca, Ileana Kwasinski, Francarlos Reis, entre outros. A peça é estruturada em um roteiro de cenas independentes, com muitas inserções musicais, que através de improvisações ganha a forma de espetáculo. O tema mistura lembranças e reflexões da infância e adolescência do grupo ao sonho de uma futura carreira de sucesso em teatro. As ações desenrolam-se em três planos: no primeiro, sem o uso de palavras, estão as memórias dos jovens intérpretes referentes aos ritos de passagem, numa visualidade em branco e preto; num segundo plano, surgem as linguagens que inspiraram o conjunto: o teatro de revista; as chanchadas da Atlântida; musicais norte-americanos; novelas de rádio e música popular – apresentadas num teatro de sombras; o último, colorido e fantasioso, nos traz o plano da realidade. O grupo ainda vai realizar *Ai de Ti Mata Hari*, em 1976, criação coletiva sobre corrupção em tempos de “milagre econômico” adaptado para o contexto da 1ª Guerra Mundial. O espetáculo é concebido especialmente para explorar as habilidades interpretativas e técnicas do conjunto, com direção de Silney Siqueira e cenografia de Naum Alves de Souza, que cria um palco dentro de um palco, fisicalizando a metalinguagem do espetáculo. Já com poucos dos elementos de sua fundação, o Royal Bexiga's encena, em 1977, *Um Ponto de Luz*, uma poética encenação da peça de Fauzi Arap.

Em novembro de 1975, mais um trabalho do Grupo Pão e Circo, agora sediado no Rio, volta a chamar atenção, sob a direção de Luis Antônio Martinez Corrêa. Entre seus integrantes estão Analu Prestes, Itala Nandi, Buza Ferraz e Aurélio Michiles. *Simbad* é uma criação coletiva, livre adaptação de *As Mil e Uma Noites*. O grupo recontextualiza alguns contos árabes populares para criticar aspectos da sociedade brasileira, como o consumo desenfreado e as patéticas reuniões políticas de esquerda. *Simbad* é um espetáculo irreverente e debochado em que os atores revezam-se em muitos personagens. A cena multiplica-se em uma série de referências do grupo: teatro de revista, comédia musical, comédia pastelão, melodrama, desenho animado, histórias em quadrinhos, contos de fadas, pornochanchada e teatro do absurdo. A livre e fragmentada estrutura do roteiro, característica de muitos dos trabalhos dos grupos de teatro desta época, causa incômodo entre os críticos, acostumados à boa carpintaria teatral da década anterior.

15 - SIMBAD: ROTEIRO LIVRE A SERVIÇO DO ATOR

"No Brasil, até hoje, a criação coletiva (aqui chamada adaptação) tem sido uma desgraça. Por falta de um escritor (leia-se dramaturgo), o resultado artístico não convence. (...) Não há uma fusão dramaticamente feliz entre as numerosas vicissitudes de *Simbad* e o momento de reflexão. A trama se dissolve no caos."²⁴

²⁴ MAGALDI, Sábato. Talento e Beleza Plástica, Perdidos num Beco Sem Saída. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 10 dez. 1975.

Em abril de 1977, o Asdrúbal Trouxe o Trombone surpreende mais uma vez com *Trate-me Leão*. O grupo já havia se destacado na cena carioca nas duas montagens anteriores, em que se utilizou livremente dos clássicos *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol (1974), e *Ubu Rei*, de Alfred Jarry (1975), para expressar sua peculiar realidade pessoal e coletiva. Em *Trate-me Leão*, o grupo resolve mostrar-se por inteiro, e realiza sua primeira criação coletiva, revelando um universo curioso e inusitado da juventude bronzada da Praia de Ipanema, cujas linguagens, rituais, problemas e preocupações são expostos sem autocensura ao público, definindo novas posturas diante de questões como família, escola, sexo, drogas, prazer e teatro. Sobre um palco completamente nu, a ação e espacialidade são definidas pelo jogo dos atores, todos muitos espontâneos e virtuosos na exposição de sua própria personalidade. O espetáculo é um ícone da década de 1970, viajou por muitas capitais do país, e reuniu um público fiel de jovens identificados com seus temas e linguagem.

16 - TRATE-ME LEÃO: UM PAINEL COLETIVO DA JUVENTUDE ZONA SUL CARIOCA

Em maio de 1978, o Grupo de Teatro Mambembe, que tem como base para sua investigação a linguagem do teatro popular brasileiro, lança seu segundo trabalho, *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente. O grupo estreia em um espetáculo anterior, *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, adaptação de Carlos Alberto Soffredini do original de Antônio José da Silva, o Judeu. O espetáculo é criado a partir de uma pesquisa

de campo em torno do circo-teatro. Com *A Farsa de Inês Pereira*, Soffredini atualiza a farsa medieval para a cultura dos subúrbios de São Paulo, adaptando a obra em português arcaico para uma versão brasileira que incorpora a linguagem do circo-teatro e das revistas musicais do fim do século XIX. Músicas e danças integram as cenas. Sátira de costumes, a peça explora diversos tipos cômicos de rápida identificação com o público. Dentro de um parâmetro de precariedade, o grupo realiza uma bela pesquisa visual em torno dos elementos cênicos do espetáculo, se utilizando de painéis e sucata.

Em junho de 1978, o Grupo Pod Minoga lança seu segundo trabalho profissional, *Salada Paulista*, texto e direção do próprio grupo, com colaboração de Naum Alves de Souza. O Pod Minoga surge a partir de um curso de artes plásticas, ministrado por Naum na Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP, em fins dos anos 1960. Entre seus fundadores estão o próprio Naum, Carlos Moreno (famoso posteriormente na TV como o garoto Bombril), Dionísio Jacob, Flávio de Souza e Mira Haar. Em 1972, após algumas experiências teatrais caseiras, inauguram o Pod Minoga Studio, na Rua Oscar Freire, em que praticam a criação coletiva, abordando temas que lhes são comuns em torno da vida urbana paulista. Apreciam dialogar com linguagens cênicas paralelas ao teatro – como o circo, a revista, a ópera, o cinema e o rádio –, mas não numa abordagem técnica, e sim, paródica, o que confere um tom exagerado e kitsch, peculiar aos seus trabalhos. Profissionalizam-se em 1977, com *Folias Bíblicas*, uma colagem de quadros criados pelos atores em sala de ensaio, costurados como um espetáculo, com números independentes, realizado por um grêmio de bairro. No ano seguinte, é a vez de *Salada Paulista*, cenas agora reunidas numa visão dos intérpretes da cidade de São Paulo. A cidade é filtrada pelo olhar de cada ator que atribui à sua análise aspectos urbanos que lhe são interessantes. Facilmente reconhecível pela qualidade estética de suas obras –apesar de sofrerem críticas por ausência de atributos técnicos e pela carpintaria dramatúrgica prolixa –, o Pod Minoga propagou-se com a inserção de seus participantes no mercado profissional e a interpretação e linguagens que lhes são próprias e detectáveis em trabalhos posteriores, tais como a utilização de máscaras, travestismo, infantilismo, paródia e *non-sense*.

Em setembro, de 1978, é a vez de *Macunaíma*, livre adaptação teatral da obra homônima de Mario de Andrade, pelo Grupo Pau Brasil, com direção de Antunes Filho. Cansado do circuito empresarial, Antunes resolve elaborar extensa pesquisa sobre a realidade nacional, a partir do romance de Mario de Andrade. Reúne então um jovem elenco

submetido a extenso e duro treinamento: estudo de vasta bibliografia; análise de filmes; palestras de sertanistas e antropólogos; assessoria de um professor de tupi; levantamento e estudo de material indígena; importação de instrumentos musicais do Xingu e um curso inicial de três meses de interpretação para os atores fazem parte da elaboração do espetáculo. O texto recebe adaptação cênica de Jacques Thieriot.

17 - MACUNAÍMA: O COLETIVO SOB A REGÊNCIA DA ENCENAÇÃO

“A saga de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, é inteiramente mítica: indígena, ele se torna negro e branco ao longo de sua aventura. Deixa sua tribo e vem para a cidade, em busca da perdida Muiraquitã, cruzando nesse percurso com vários estratos da realidade social e diversas figuras de mitologias brasileiras. Uma forte carnavalização percorre a obra, tornando o grotesco, a degradação/regeneração corporal e a paródia alguns de seus ingredientes estéticos mais salientes.”²⁵

Além da extensa pesquisa, a construção das cenas – estruturadas a partir de laboratórios – parte das improvisações encomendadas aos atores pela direção, das quais surgem ideias originais, que são reelaboradas pelo diretor, aliado ao dramaturgo. A escritura cênica de *Macunaíma* atinge uma síntese admirável, que reúne teatro popular, pesquisa erudita e experimentação de vanguarda; diferentes linguagens, estilos e tendências;

²⁵ MACUNAÍMA (Verbetes do espetáculo). In: _____. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Teatro**, São Paulo, 2008.

Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=592>. Acesso em: 18 abr. 2012.

resultando numa encenação emblemática, em que dramaturgia e interpretação fazem juz ao longo processo de criação.

Por resgatar um grande texto, numa rebuscada abordagem cênica, que busca a reflexão crítica sobre os grandes temas da cena nacional, para os críticos *Macunaíma* é considerado uma unanimidade, um marco, um “divisor de águas” que determinará o início de uma nova tendência da cena teatral brasileira (a era dos encenadores autores) e, paralelamente, um resgate ao que o teatro merecia e ansiava – segundo os teóricos do teatro –, depois de tanto “vanguardismo” com as experiências teatrais do momento.

O sucesso do espetáculo é tão estrondoso que viaja por vários países da Europa e o elenco será o berço do Grupo Macunaíma, que posteriormente será absorvido pelo Centro de Pesquisa Teatral, CPT, núcleo de pesquisas contínuo fundado por Antunes Filho, mantido pelo SESC até hoje, cujos frutos são partilhados com o público através dos espetáculos encenados pelo diretor e dos exercícios cênicos e de dramaturgia dos jovens alunos, reunidos nas jornadas de “Prêt-à-Porter”, abertos à coletividade.

O Pessoal do Vítor, durante três anos de atividades, investe em criações a partir de textos de autores de vanguarda: *Victor ou As Crianças no Poder*, de Roger Vitrac, em 1975; *Os Iks*, originalmente encenado por Peter Brook, 1976; *O Processo*, livre adaptação do livro de Franz Kafka, 1977; *A Vida É Sonho*, de Calderón de la Barca, 1978, todas dirigidas por Celso Nunes; e *Cerimônia para um Negro Assassinado*, de Fernando Arrabal, 1977, dirigida por Paulo Betti. O grupo resolve, pela primeira vez, partir de uma criação coletiva, com suporte de um dramaturgo convidado a integrar a equipe. Carlos Alberto Soffredini é o responsável pela empreitada de escrever *Na Carrera do Divino*, a partir da pesquisa do universo do interior paulista, incorporando as vivências e improvisações dos elementos do grupo – a maioria de origem caipira. Durante o processo integram, como fio condutor da narrativa, *Os Parceiros do Rio Bonito*, livro de Antonio Candido.

Em novembro de 1978 estreia, no Teatro Dulcina, o primeiro espetáculo da Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração, remanescente do Grupo Pão e Circo, extinto em 1975, que eleva o grupo e o diretor Buza Ferraz ao nível dos jovens expoentes do teatro do Rio de Janeiro. *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* é uma adaptação do próprio Buza do romance de Lima Barreto, criado e produzido de forma coletiva. O espetáculo carrega no tom farsesco-operístico, trabalhando com elementos do pastelão puro e simples, de revista satírica e de sugestões visuais das caricaturas políticas do início do século. A cenografia de

Analú Prestes é composta de painéis inspirados em ilustrações de velhas revistas e os seus figurinos permitem a cada intérprete efetivar trocas rápidas de pequenos elementos que colaboram na composição dos diversos personagens. A crítica não deixa dúvidas de que algo está mudando radicalmente na cena nacional, ou na análise desta cena:

“Através de Macunaíma e Policarpo Quaresma, alguma coisa se mexe afinal na criação teatral brasileira, e surge um teatro que merece efetivamente o nome de 'alternativo'. (...) É no desempenho que Policarpo Quaresma fixa um marco significativo: vários anos depois da caótica mas generosa explosão do tropicalismo e de outras experiências interpretativas afins que procuraram, em torno de 1970, impor uma maneira de atuar rasgadamente farsesca e debochada como uma linguagem cênica caracterizadamente brasileira, retoma-se pela primeira vez este filão (...) e tenta-se levar mais adiante, no mesmo diapasão, uma investigação sobre o que poderia vir a ser uma interpretação que incorporasse no seu código gestual os grandes traços do temperamento nacional”.²⁶

O ano de 1978 fecha o período do recorte da minha pesquisa, como também, delimita o fim de um terceiro momento do teatro experimental desde os fins dos 1960. Não que a partir do ano seguinte não existam vários desses grupos citados ainda em atividade. Apenas optei por demarcar a data que delimita um momento de transição.

1978 é o ano oficial da abertura, momento que inicia a passagem do Regime Militar para uma ordem democrática. Paralelamente, mesmo que ainda em processo, o conceito de teatro experimental começa a sofrer uma transição essencial, na prática dos grupos, que vai conduzi-lo para um outro lugar, tornando-o mais do âmbito do teatro de pesquisa, do que propriamente do experimento. Como esses conjuntos já se encontram reunidos, em sua maioria, há mais de dois ou três trabalhos, começam a especializar-se em suas próprias descobertas, aprimorando linguagens já apontadas em criações anteriores, deixando de lado o instinto de quebra das regras do instituído, a mim, princípio fundamental ao termo **experimentalismo**.

Por fim, no teatro, também oficialmente, começamos a entrar num período de trânsito para um novo momento, que será mais voltado para o trabalho de grupo focado na orientação do diretor, e de resgate a uma abordagem mais simbólica e visual, que culminará com a Era do Autor Encenador, que encontra seu auge em meados da década seguinte.

²⁶ MICHALSKI, Yan. Policarpo Respira a Plenos Pulmões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1978.

Quanto aos grupos aqui citados, vale ainda mencionar que o Mambembe, a partir de 1978, segue um caminho mais profissionalizado. O Pessoal do Vítor, em 1979, sobe à cena *Na Carrera do Divino* e conquista para Paulo Betti o Prêmio Mambembe de melhor direção, cobrindo de louros um grupo que está na batalha já há alguns anos, com um conjunto considerável de, não tão reconhecidos, espetáculos. O Pessoal do Vítor é colaborador direto da conceituação e implantação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, projeto concebido por Celso Nunes.

O Pessoal do Vítor, o Pod Minoga e o Jaz-o-Coração encerrarão suas atividades com o fechamento da década. O Macunaíma passa a ser patrocinado pelo SESC, em 1981, e é integrado ao CPT, ainda ativo. O Asdrúbal realiza, ainda, dois espetáculos, e encerra sua trajetória em 1983. O Teatro do Ornitorrinco não foi citado aqui apenas por não estar no conjunto dos cooperativados, mas sua atuação tem considerável importância entre os grupos experimentais da época.²⁷ O Ventoforte transfere-se para São Paulo em 1980 e é ainda o último remanescente nessa linha, com sede própria. O grupo se consolida com a construção de três galpões-teatro: teatro dos pés (dança); teatro das mãos (bonecos), teatro dos olhos (teatro), numa alusão poética a simplicidade e, paradoxalmente, ao hibridismo que caracteriza esta tendência.

²⁷ Para conferir mais informações sobre o Ornitorrinco, como também outros grupos dessa vertente consultar: FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais: Anos 70**. São Paulo: Unicamp, 2000.

2.1 RITO; GRACIAS E TRATE-ME: EXPERIMENTAÇÃO EM TRÂNSITO

A partir de uma visão global das realizações citadas no capítulo anterior, que a mim parecem representar o teatro experimental dos 1960/1970, percebo que estas investigações sofrem variações consideráveis, que apontam caminhos específicos de métodos e linguagens, e que poderiam vir a ser agrupados mediante um recorte por fases ou tendências.

Por intuição, a partir deste panorama inicial que focaliza a experimentação através dos espetáculos realizados, resolvi dividi-los por grupos, partindo como parâmetro de três conceitos estabelecidos na história da cultura brasileira e, por coincidência ou justamente por causa disso, encontram suas divisórias a partir do acirramento e, em contraponto, segundo a distensão das forças repressivas.

Inicialmente apresenta-se uma vertente de trabalhos ligada a tropicália e à contracultura (1967/1969); num segundo momento, espelho do endurecimento político, revela-se uma nova tendência voltada à cultura “marginal” (1970/1974) e, por último, acompanhando o espírito da abertura, a última linhagem, vinculada à cultura alternativa (de 1974 a 1978).

Resolvi, então, realizar um estudo de caso e analisar três espetáculos, marcos do teatro experimental, conectados a estas três diversas vertentes, tentando estabelecer uma relação entre a sua criação e a fruição de seus realizadores com o momento cultural; pontuar aspectos, características, processos e resultados; similaridades e diferenças entre eles; suas conexões com movimentos ou manifestações futuras.

Pareceu-me interessante fazer esta escolha através do estabelecimento de alguns critérios.

Primeiramente excluí quaisquer espetáculos que não tenham sido encenados por diretores locais. Até porque, no caso brasileiro, os espetáculos dirigidos por estrangeiros, mesmo que impregnados de espírito transgressor e calcados em linguagens experimentais, foram realizados num âmbito empresarial (É o caso dos espetáculos de Victor Garcia, produzidos pela mega empresária Ruth Escobar; assim como Claude Régy e Jorge Lavelli, ambos contratados por Thereza Rachel, no Rio). Isso desloca essas montagens para o

contexto do mercado cultural, segundo critério que os elimina de serem passíveis de um aprofundamento nesta pesquisa. Os espetáculos dirigidos por Ademar Guerra, diretor paulista, foram excluídos pela mesma questão.

Pareceu-me interessante também não contemplar os espetáculos que tivessem partido de um texto dramático pré-escrito, já que me interessava entender como se deram as primeiras abordagens em torno de uma criação de trabalho que priorizasse a escritura cênica, como também o trabalho coletivo dentro do universo da experimentação.

Comecei pensando que o mais interessante seria escolher realizações que estivessem totalmente enquadradas dentro de cada tendência identificada acima, mas posteriormente passei a acreditar que o mais profícuo seria selecionar trabalhos que estivessem entre as vertentes, numa situação de trânsito, marcando um estado de virada, de passagem.

Nas duas pontas do recorte estabelecido estavam *O Rei da Vela*, em seu momento inaugural, e *Macunaíma*, em seu fechamento. Apesar de indiscutíveis marcos, por já terem sido extensamente estudados, não me pareceram passíveis de serem os agraciados.

Através de mais uma repescagem, cheguei à conclusão de que um dos critérios de inclusão de espetáculo seria determinado pela penetração e inserção de seus integrantes no ambiente cultural da época. Já que uma das motivações da pesquisa era entender como cada tendência operava diante de um momento específico – retrato de uma ética e de um fazer teatral – seria de extrema importância que houvesse representatividade e trânsito desses elementos no contexto cultural, excluindo evidentemente, figuras consideradas de sucesso, o que as conduziria para um lugar do já estabelecido.

E para fechar mais o cerco na busca de meus espetáculos tutelados, resolvi encontrar, também, aspectos polêmicos em sua história ou construção que suscitasse a emergência de contradições e conflitos, para que eu pudesse encontrar diferentes opiniões sobre as obras enfocadas. Nada de espetáculos unânimes: caso contrário, só haveriam elogios ou críticas vexatórias.

A lembrança, ainda presente, no inconsciente coletivo de uma obra realizada há mais de quarenta anos foi mais uma das razões que operou para a escolha dos espetáculos. Mesmo que não tenham tido uma repercussão bombástica em seu momento contemporâneo

era importante, para mim, que eu tivesse alguma informação de pessoas que viveram naquela época e que se sentiram marcadas, de alguma forma, por essas realizações.

Por último, decidi ouvir o meu coração e selecionar aqueles que, por algum motivo pessoal, me atraíam a seguir ao seu encontro.

Os espetáculos são:

1) *Rito do Amor Selvagem*

O espetáculo ocorre no fechamento da década de 1960, paralelamente ao acirramento da repressão. É uma boa amostragem do pioneirismo desta primeira vertente experimental, ligada ao diálogo das vanguardas internacionais com aspectos da nossa cultura, por valorizar os aspectos cênicos e visuais do espetáculo, como também a experiência interativa entre a *performance* da cena e a plateia.

Paradoxalmente, é o primeiro espetáculo a priorizar a escritura cênica de um trabalho coletivo - preferindo-a ao texto pré-concebido -, com uma narrativa fragmentada e passível de modificações ao longo das apresentações. Exemplo de hibridismo nas artes – integra o teatro, a dança, a música, o circo, o happening – o *Rito do Amor Selvagem* cria não uma hierarquização e sim uma independência e diálogo aberto entre os elementos cênicos do espetáculo. Tem um forte apelo tragicômico (o que o conecta à primeira vertente do teatro experimental, mencionada acima, e é paradoxalmente onírico, o que o aproxima da segunda vertente). Seus mentores são José Agrippino de Paula, que já em meados da década ganha projeção na literatura por escrever o *hit PanAmérica* (uma das obras chave do tropicalismo), mas que não tem muita experiência em teatro; e Maria Esther Stockler, dançarina, uma das primeiras artistas da dança a atuar sobre a corporalidade dos atores em espetáculos teatrais; junto ao grupo Sonda, formado por atores e bailarinos não profissionais. É avesso às manifestações nacionalistas e acumula referências ligadas a *Pop Art*. Apesar de não ser exatamente um espetáculo teatral e de não ter tido grande receptividade, mantém-se célebre até hoje devido a uma enigmática imagem do ator Stênio Garcia, jovem e seminu, sobre uma enorme bola transparente em meio ao público, fotografia sempre reproduzida em panoramas históricos do nosso teatro. É talvez, o mais diverso e radical dos espetáculos selecionados, por incorporar toda a transgressão, vanguarda e desbunde do período e, por isso, cria uma ruptura tão radical como a que foi efetivada em *O*

Rei da Vela pelo Teatro Oficina, dois anos antes e, certamente, é um divisor de águas entre as duas primeiras vertentes.

2) *Gracias, Señor*

Realização do Teatro Oficina, em 1972, à beira de sua primeira extinção. Exemplo representativo de um teatro experimental vivencial em que rebeldia ainda se conjuga a uma atuação de contraposição política – o que já o faz acumular as duas vertentes iniciais.

Realização que marca a segunda virada de José Celso Martinez Corrêa, por abarcar um processo de criação que atinge o auge da subversão da linguagem estética; que assimila todas as conquistas cênicas dos espetáculos anteriores – a partir do ciclo revolucionário iniciado, em 1967, com *O Rei da Vela* até *Na Selva das Cidades*, 1969 –, sintetizando o ideário tropicalista. Paralelamente conjuga-se ao teatro marginal, por ser corporal, desbundado, passível de alterações diversas. O grupo, agora formado por jovens entusiastas em torno, apenas, de José Celso e Renato Borghi (últimos remanescentes da antiga e reverenciada formação) valoriza o uso de drogas alucinóginas e sexo grupal. O espetáculo é considerado alienado e ostensivo, quase desesperado, tentando impor ao público uma participação interativa através de um hermético roteiro, elaborado coletivamente, em viagem por várias cidades do país. Apesar de seu diretor ser José Celso, o mais privilegiado diretor teatral do momento, este trabalho será seu rompimento com o teatro instituído, considerado pelos críticos como seu enterro criativo. Ele, por sua vez, vai decretar a morte do teatro e propor uma nova forma de arte, que inaugura o ciclo que culminará na Cia. Oficina Uzyna Uzona, vinte anos depois, redesenhando sua própria história e um novo conjunto de jovens atores, ativo e representativo até hoje.

3) *Trate-me Leão*

Talvez a minha escolha mais afetiva por ser eu uma carioca criada na Zona Sul do Rio de Janeiro.

A recusa do discurso teórico e intelectual e a valorização e a exposição de uma nova cultura comportamental em *Trate-me Leão* configuram a transformação do pensar e do fazer teatral, resultando numa forma e conteúdo cênicos totalmente originais, ligados ao espírito de desafogo, na aurora da abertura política, em 1978.

Primeira criação coletiva do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, o espetáculo é um desavergonhado retrato artístico vivencial dessa geração em que a indiferença diante do sistema se manifesta através de um clima de descompromisso, bom humor e deboche. Através da exposição de um universo curioso e inusitado da juventude bronzeada da Zona Sul carioca, o grupo exhibe, sem autocensura ao público, linguagens, rituais, problemas e preocupações, definindo novas posturas diante de questões como família, escola, sexo, drogas, prazer e teatro.

Apesar de ser considerado, por muitos, um espetáculo alienado, pelo fato de seus realizadores olharem para o “próprio umbigo”, *Trate-me Leão* ficará para a história do teatro como revelação da demolidora irreverência e da vigorosa energia do Asdrúbal – um dos mais jovens e significativos conjuntos da geração pós *hippie*, que fundou o “teatro de grupo”.

3. RITO DO AMOR SELVAGEM: HIBRIDISMO E FRAGMENTAÇÃO DIANTE DO ABISMO PÓS AI-5

18 - O RITO DO AMOR SELVAGEM

Rito do Amor Selvagem é o primeiro espetáculo, no Brasil, a realizar um processo de criação experimental a partir de um trabalho coletivo. O espetáculo nasce paralelamente ao acirramento da repressão, em fins de 1969, ano do “início da barra realmente pesada”²⁸. É talvez, destes que foram selecionados para esta pesquisa, o mais diverso e radical dos espetáculos, encenação que incorpora toda a transgressão, vanguarda e desbunde do período. É pioneiro e abre-alas de uma linhagem de espetáculos voltados ao experimentalismo que se perpetuará até os nossos dias, que adota em seu processo e linguagem princípios e métodos praticamente inaugurais naquele momento no Brasil, razão pela qual a crítica local se confessa inapta para julgá-lo e o público se divide entre empolgação e estarrecimento.

Rito do Amor Selvagem anuncia uma nova forma de pensar o mundo, assumindo a loucura, o fragmentário, o alegórico, o moderno e o erótico como uma perspectiva capaz de romper, simultaneamente, com a lógica racionalizante da direita e da esquerda.

O Rito utiliza práticas tidas como irracionalistas pela crítica, mas ao realizar um espetáculo menos voltado ao texto que o inspira e mais à pesquisa realizada por seus integrantes; ao trazer para o centro de sua criação artística a exacerbação das experiências sensoriais e emocionais dos elementos do grupo como um corpo coletivo; ao valorizar a experiência interativa entre a *performance* da cena e a plateia; ao adotar jogos e elementos ao acaso como artifícios de desestabilização e interrupção das cenas; ao criar uma não hierarquização e sim uma independência e diálogo aberto entre os elementos cênicos do espetáculo é, segundo a minha visão, o primeiro espetáculo a assumir a hegemonia do coletivo e a marginalidade no teatro.

A narrativa de *Rito do Amor Selvagem* é fragmentária: uma sucessão de quadros e planos independentes, que não dialogam entre si, sem continuidade, sem unidade de ação, sem trajetória de personagens, nem mesmo uma ideia ou tema central que unifique o conjunto do espetáculo.

Formalmente o espetáculo é extremamente rico em elementos, tem um forte apelo tragicômico e, paradoxalmente onírico, é marcado por uma preponderância visual de imagens pictóricas e coreográficas.

²⁸ MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: Memórias do Tempo do Tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 205.

A montagem

"(...) resulta numa realização que, embora definida no programa como ballet, não pode ser classificada segundo nenhum dos gêneros ou artes conhecidas. Longe de ser ballet, ela tampouco é teatro declamado ou musical; nem é circo ou show, nem *happening* e nem pantomima, embora apresente elementos de todas estas formas artísticas ou extra -artísticas..."²⁹.

Por esta intenção e prática, corajosa e divergente, o espetáculo cria uma ruptura tão radical como a que foi efetivada em *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, dois anos antes.

Talvez por se colocar na fronteira entre muitas artes, por não pertencer a um grupo conhecido, ou ainda, por se colocar avesso às manifestações nacionalistas e não abarcar características de militância num período tão conturbado – em que a repressão começa a mostrar a violência de que é capaz para combater os “insatisfeitos” –, o espetáculo ganha posição peculiar na cultura nacional: causa furor no momento, mas não perpetua ao longo da história a representatividade que lhe é devida.

3.1. JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA

19 - JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA

²⁹ ROSENFELD, Anatol. O Rito do Amor Selvagem. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva/EDUSP, 1993, p. 232

Rito do Amor Selvagem é o espetáculo do amadurecimento da parceria artística entre um casal considerado “moderno e avançado” para os padrões da época. Inteligentes, cultos, de presenças marcantes, criativos, plugados na vanguarda internacional e abertos para a experimentação, ousado especular que José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler teriam feito muito mais se a repressão não tivesse forçado a ida de ambos para fora do Brasil, em 1971. Acredito, também, que o mergulho que fizeram na “viagem contracultural” foi tão fundo e radical – a ponto de assumirem, radicalmente, a vida *hippie* como princípio de existência –, como também, o diagnóstico de esquizofrênico, nos anos de 1980, apartou Agrippino do processo evolutivo da pós-modernidade nas artes a partir da década seguinte e enclausurou-o, definitivamente, nas descobertas e achados fundamentais que efetiva durante a década de 1960 e 1970 e que serão aproveitadas, ao máximo, pelas próximas gerações.

Alto, forte, de olhos grandes, José Agrippino de Paula “lembra um homem das cavernas, com sua barba negra e seu jeito pesado”³⁰; um pirata da época das expedições marítimas; ou ainda, um guerrilheiro cubano.

Estudioso de filosofia e com formação em Arquitetura, Agrippino envereda pelos caminhos artísticos, atuando na literatura, no teatro e no cinema, sempre interagindo também com a dança, a música, as artes plásticas e novas tecnologias em seus trabalhos, e ficará para a posteridade como, talvez, o primeiro artista multimídia a surgir no panorama cultural brasileiro.

Quando realiza *Rito do Amor Selvagem*, em 1969, aos 32 anos, já é uma figura respeitada no meio artístico por ter publicado, dois anos antes, o romance *PanAmérica*³¹, livro ícone e precursor do tropicalismo, que o insere no grupo mais representativo do movimento. Além disso, inicia sua parceria, em 1968, com Maria Esther Stockler num irreverente e híbrido espetáculo de dança, *Tarzan 3º Mundo – O Mustang Hibernado*; escreve o texto, roteiro, e realiza toda a parte visual (cenários, figurinos e iluminação) do polêmico show-espetáculo *Planeta dos Mutantes*, com a banda *pop* de Rita Lee, Arnaldo Baptista e

³⁰ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.109.

³¹ PAULA, José Agrippino. **Panamérica**. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1988.

Sérgio Dias, em sua fase áurea, 1969, também com direção de Maria Esther Stockler; e, no mesmo ano, dirige, em 16 mm, *Hitler, 3º Mundo*, um dos filmes chave do que hoje se conhece por Cinema Marginal. Ainda em 1969, toma contato com o trabalho do encenador Victor Garcia, franco-argentino convidado por Ruth Escobar para dirigir *O Balcão*, de Gean Genet. Em parceria com o diretor, Zé Agrippino e Jorge Bodanski fazem uma versão cinematográfica da montagem, espetáculo que marca toda uma geração por sua teatralidade nada convencional, seu caráter transgressor, que surpreende a coletividade e maravilha plateias por representar o que de melhor está se fazendo na cena internacional. Além de realizar o *Rito do Amor Selvagem*, também em 1969, atua em *A Mulher de Todos*, filme de Rogério Sganzerla, sequencial ao *Bandido da Luz Vermelha*, outro representante máximo da Tropicália.

Por essa singular pequena parte de sua biografia, Zé Agrippino está no “olho do furacão” da vanguarda daquele momento, e segundo Caetano: “(...) a simples presença de Zé Agrippino representava como que um aprofundamento das ideias mais audaciosas”³².

José Agrippino de Paula, por aglutinar experiências e ousadias na literatura, música, cinema e teatro, por acúmulo, contundência e peculiaridade, ganha o lugar privilegiado de artista marginal, *underground*, experimental, um dos “gurus” da tropicália e precursor do pós-modernismo.

3.2 PANAMÉRICA

PanAmérica, de todas as suas obras, foi a mais importante e a menos comentada pela crítica. Maldito e pouco palatável a boa parte da intelectualidade do período, *PanAmérica* passa a ser considerado, ao longo das décadas posteriores, como um dos grandes romances da literatura brasileira. Com paralelos na *Ilíada* de Homero, como também no *Ulisses* de James Joyce, trata-se de um texto de ruptura por apresentar uma narrativa de estrutura fragmentária, dividida em longos capítulos, cada um deles formado de um extenso parágrafo, numa linguagem alógica, caótica, veloz, onírica, mítica e pessoal, antecipando em duas décadas características de linguagem que serão exploradas artisticamente a partir da década de 1980.

³² VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 70.

A “trama” de *PanAmérica* gira em torno da aventura de um cineasta na construção de um filme sobre a Bíblia Sagrada e conta como personagens - desprovidos de qualquer densidade psicológica -, figuras míticas do cinema de Hollywood da década de 1960, tais como Marilyn Monroe, Burt Lancaster, Cary Grant, John Wayne, Marlon Brando; surgem também personalidades do campo político, como o General De Gaulle ou Che Guevara; ou mesmo os ídolos do esporte americano Joe Di Maggio e Cassius Clay. O crítico de arte Mário Schemberg ressalta, na orelha da 1ª edição do livro, o caráter cinematográfico na obra do autor:

“José Agrippino nos deu uma epopeia contemporânea do império americano. Como toda epopeia autêntica, *PanAmérica* tem suas raízes numa realidade histórica, vista sob o prisma de uma elaboração mitológica. Uma das fontes essenciais da mitologia contemporânea é, sem dúvida, o cinema. (...) *PanAmérica* é uma epopeia marcada pela obsessão erótica e pelo senso de destruição e do caos. Nisso se revela o seu caráter cósmico, cosmogônico e apocalíptico. Também aqui encontramos a semelhança com o cinema, sobretudo, quando ele se torna mais mítico.”³³.

A ação é narrada em primeira pessoa, e o narrador é oculto, sem nome, sem descrições físicas ou psicológicas, onipresente e, paradoxalmente, sem qualquer domínio sobre a condução de sua própria história. Começa como diretor megalômano dos estúdios de Hollywood e termina como apenas mais um elemento a ser devorado pelo caos.

O próprio objeto livro, em sua primeira edição, é impresso em papel pardo, numa fonte de letra redonda e negritada para, segundo o autor, ser lido na praia sem cansar o olhar, o que reitera o caráter lúdico e visual da narrativa, como também sugere novas formas de interação com o leitor.

A força de *PanAmérica* não é encontrada na estória que é contada, mas nas imagens minuciosamente descritas, aludindo história, fantasia e aventura:

“O meu produtor estava apreensivo com o custo da minha superprodução *A Bíblia*, e eu procurava convencê-lo apontando os cenários que representavam o Palácio de Nabucodonosor. Eu explicava para o produtor as tomadas de cima, nos jardins do palácio, feitas com cinco helicópteros com câmara zoom. O meu produtor continuava tentando me dissuadir de usar cinco helicópteros para as tomadas, quando eu ouvi um “Hei!” nas minhas costas e duas mãos de mulher me cobrindo os olhos. Eu virei-me e ri girando Marilyn nos meus braços. Eu soltei Marilyn Monroe no chão e a apresentei cordialmente ao meu produtor dizendo que Marilyn Monroe iria interpretar dois papéis na superprodução: o de Betsabá, e o de Sara. O produtor

³³ SCHEMBERG, Mário. Texto de Apresentação. In: PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

ficou irritado e disse que eu desconhecia as Sagradas Escrituras e que como eu poderia usar uma jovem para fazer o papel de Sara, mulher de Abraão. Marilyn saltou nas pontas dos pés e me deu um beijo na testa. Eu limpei o batom e disse para o produtor ir tratar do pagamento da multidão de extras que se acumulava nos portões do estúdio. Eu disse que iria filmar a partir das duas horas da tarde a cena que Nabucodonor enlouquece e come capim. (...)”.³⁴

Todos os ícones e mitos escolhidos para integrar o grupo de personagens da “trama”, ao longo do texto são retirados do patamar de celebridades, humanizados e incorporados ao cotidiano, à rotina, como se fossem pessoas comuns. Nesse aspecto, José Agrippino antecipa um despojamento e uma atitude cômico-crítica que será adotada, pouco depois, com a assimilação da antropofagia de Oswald de Andrade pelo teatro (*O Rei da Vela*, do Teatro Oficina) e a utilização das guitarras elétricas do *rock’n’roll* americano nas músicas dos baianos (Gil, Caetano e Gal) e de Os Mutantes, que atrelam referências importadas ao imaginário nacional e popular, e aglutinam ideias e procedimentos em nome do Tropicalismo.

PanAmérica apresenta um estilo de linguagem e um universo temático que permeará todo o resto da obra de José Agrippino de Paula.

3.3. MARIA ESTHER STOCKLER

20 - MARIA ESTHER STOCKLER

³⁴ PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. Rio de Janeiro: Tridente, 1967. p. 12-13.

Maria Esther Stockler é magra, de olhos verdes, elegante, culta, de família rica. Faz mestrado em psicologia clínica, mas é como dançarina e coreógrafa que transita pelo teatro, sendo uma das primeiras a colaborar nesta área, num período em que a função de preparação corporal ou coreografia começam a integrar as fichas técnicas dos espetáculos. Entre os anos de 1963 e 1965 tem uma experiência determinante no exterior, morando em Nova York onde, além de frequentar as aulas de dança moderna de Martha Graham, toma contato com os trabalhos de Merce Cunningham³⁵ e Alwin Nikolais³⁶, figuras representativas da “Nova Dança” – braço da vanguarda norte-americana que vê no movimento puro, sem vínculos com o drama, o maior alicerce para a dança. Em Nova York, Andy Warhol e John Cage abrem caminho para a *Pop Art*, e pululam instalações de artes plásticas e *happenings* pela cidade, efervescência acompanhada de perto pela jovem bailarina. Já de volta a São Paulo, tendo retomado suas aulas com D. Maria Duschenes³⁷, Maria Esther funda com a mestra e mais algumas alunas - Helena Villar, Yolanda Amadei, Lili Puddles, Juliana Carneiro da Cunha -, o grupo Móbile, e inicia suas pesquisas práticas no campo da dança abstrata, da direção coreográfica e da interação do movimento com os outros elementos cênicos (iluminação, música, cenografia), realizando dois espetáculos coreográficos.

É no ateliê do artista plástico José Roberto Aguillar, onde ensaia o Grupo Móbile, que conhece Zé Agrippino, um dos frequentadores do local, reduto de artistas e intelectuais com pensamento de vanguarda, assim como Mário Schenberg, Jô Soares, Jorge Mautner, entre outros. No mesmo ano, Maria Esther e Zé Agrippino iniciam um relacionamento amoroso.

Em 1967, Maria Esther Stockler participa como coreógrafa de *O&A*, do TUCA, grupo universitário que chama enorme atenção, dois anos antes, com o espetáculo *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. *O&A* é um mimodrama criado por Roberto Freire, com direção de Silnei Siqueira, encenação de poucas palavras, cenografia grandiosa de José Antônio Ferrara e música de Chico Buarque, que confere projeção ao trabalho corporal de

³⁵ Merce Cunningham, coreógrafo que integra a “nova-dança” e a *pop art* americana. Sua fonte de criação está voltada para o movimento. Rejeita a concepção dramática da dança, assim como a existência de narrativa e de personagens.

³⁶ Alwin Nikolais, também um dos coreógrafos e dançarinos norte-americanos integrantes da “nova dança”. Criador de espetáculos em que o corpo do bailarino existe como movimento puro, sem suportes dramáticos.

³⁷ Maria Duschenes, bailarina, coreógrafa e professora de dança, pioneira na difusão da dança moderna no Brasil. Húngara de nascimento, vem para o Brasil no início dos anos 1940, e como professora de dança e coreógrafa, ajuda a transformar a dança paulista. Introduz novas técnicas em que propõe a liberação da dança de movimentos formais e gestos marcados. É uma das primeiras a fazer uma reflexão teórica sobre a dança.

Maria Esther. Esse espetáculo é concebido para apresentar-se especialmente, sob encomenda, no Festival de Teatro de Nancy, na França.

Colabora, na sequência, com o Teatro Oficina - naquele que é uma das grandes inspirações para o movimento tropicalista -, *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade, com direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1967 e, no ano seguinte, ainda pelo Oficina, é a coreógrafa de *O Poder Negro*, de LeRoi Jones, dirigido por Fernando Peixoto.

Imprescindível explicar que, neste período, inserir dança no âmbito do teatro, ou mesmo ter a preocupação de preparar o corpo dos atores para a cena dramática, é algo pouco usual, e convidar uma bailarina para contribuir com a corporalidade do elenco é de uma iniciativa renovadora e pioneira por parte de alguns diretores, mas absolutamente não muito apreciada pela maioria, muito menos pelas gerações mais antigas da área. Para se ter um exemplo, quando José Celso apresenta Maria Esther na porta de um cinema, em meados de 1966/1967, ao cenógrafo Flávio Império, a sua reação é virar a cara: “Dança é alienação!”³⁸

Maria Esther Stockler, assim como Agrippino, é uma artista que está inserida entre os artistas mais atuantes e representativos da cena paulistana. Vale a pena mencionar que, no ano de 1966, um de seus mestres inspiradores, Merce Cunningham, apresenta-se no Rio de Janeiro, oportunidade para que Maria Esther e José Agrippino tomem contato mais próximo com os trabalhos de ponta não só do coreógrafo, mas também de seu parceiro constante, o músico minimalista John Cage (de quem se tornam amigos); e com o trabalho cenográfico de Andy Warhol e a iluminação de Robert Rauschenberg, todos representantes expoentes da *Pop Art* americana. Com sua formação peculiar no exterior, aliada a esta curta, porém fundamental experiência brasileira, poucos anos após seu retorno, Maria Esther Stockler está pronta para executar voos mais altos e realizar experimentos mais autorais.

³⁸STOCKLER, Maria Esther. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. p. 26.

3.4. O GRUPO SONDA

É nesse momento de amadurecimento e indagação que Maria Esther é convidada por Miroel Silveira para apresentar um trabalho no 1º Festival de Dança de São Paulo, numa iniciativa do SESC, com apoio da Secretaria de Estado. É concedida aos grupos convidados uma remuneração para criarem um espetáculo. Com o objetivo de dar vazão a um projeto pessoal, em que a dança possa dialogar horizontalmente com as outras artes, convida Zé Agrippino para montarem, juntos, um novo grupo. A ideia é mergulhar numa proposta ousada de realizar um “*mix the midia theater*” - uma mistura de meios, como se diz na época – um “teatro total”, um híbrido espetáculo que, naquela década de 1960, está sendo experimentado em vários níveis nas artes nos Estados Unidos e na Europa, mas ainda incipiente em terras nacionais.

O núcleo que compõe o Sonda é formado por Maria Esther Stockler, José Agrippino de Paula, a bailarina Yolanda Amadei e o ator Carlos Eugênio de Moura. Os outros integrantes da primeira composição do grupo são selecionados através de testes que buscam representantes de áreas distintas. Durante uma semana os quatro fundadores do grupo propõem jogos e cenas e observam os candidatos, percebendo aqueles que têm aptidão para a arte de improvisar; que têm uma habilidade ou especialização corporal diferenciada (acrobacia, dança de candomblé, bailado de folclore...). Paralelamente, procuram indivíduos que representem tipos físicos brasileiros bem diversos do padrão estabelecido usualmente para um ator ou dançarino. Ou seja, mais do que artistas formados, corpos preparados, os “examinadores” procuram pessoas interessantes, presenças marcantes, energias que, juntas, possam compor a diversidade e pluralidade desejadas e perseguidas como um dos princípios fundamentais para a formação e boa *performance* do conjunto. São selecionadas mais de vinte pessoas para integrar o grupo, escolhidas menos por um olhar técnico e mais por um sentimento de empatia. Trata-se de formar uma “família”, que queira conviver artisticamente junto, em que o envolvimento e as ideias possam fluir de uma forma menos acadêmica e mais por atitude e intuição. Paradoxalmente, os diretores buscam oferecer alguma formação técnica para o seu novo grupo: são aplicadas aulas de ioga, dança afro-brasileira, dança moderna, além de aulas teóricas que embasem os alunos de um mínimo de noções sobre história da arte contemporânea. Ao longo do processo de ensaios o grupo se

reduz à formação que irá estrear, após três meses de ensaios, *Tarzan, 3º Mundo*, com direção geral e coreografia de Maria Esther Stockler.

A concepção do espetáculo é dividida entre José Agrippino de Paula, Jô Soares (na época, ator e pintor), o escultor Efizio Putzolu e a cenógrafa Sarah Feres. Cada um desses colaboradores é responsável por apresentar uma cena elaborada, inclusive com concepção de cenário e/ou figurino. Agrippino, além de colaborar em várias cenas como cenógrafo ou figurinista, escreve o roteiro final, as inserções de textos e assina a direção de atores que, neste caso, transcende a questão da interpretação. Apesar de Maria Esther assinar a direção geral, o entendimento e construção das cenas propriamente ditas estão a cargo de Agrippino. Maria Esther cria as combinações coreográficas e organiza-as, aleatoriamente, inserindo-as no universo temático e imagético proposto pelo parceiro.

Entre os selecionados para o conjunto de “atores/bailarinos” que, através de laboratórios de improvisação, também serão colaboradores na criação das cenas – o que caracterizará o trabalho como criação coletiva –, figuram Carlos Augusto Strazzer, Semi Luft, Luis Fernando Rezende, Dimas Coutinho, Carlos de Moura; Manuel Domingues Filho; Fernando Benini, entre outros. Completam o “elenco”, os fundadores Yolanda Amadei e Carlos Eugênio de Moura.

3.5. TARZAN 30 MUNDO – O MUSTANG HIBERNADO

Tarzan 3º Mundo abre o 1º Festival de Dança de São Paulo, no Teatro SESC Anchieta, em novembro de 1968, com duas récitas, sob vaias e aplausos: um polêmico espetáculo. Dança ou Teatro? O grupo recém-formado chama atenção pela diferença e cumpre seu papel de realizar um espetáculo que “ (...) busca, através de impactos, atingir todos os sentidos do espectador.”³⁹.

Mais do que dançar, a apresentação traz a plasticidade e, paradoxalmente, o exotismo dos movimentos; a particularidade de um ou mais corpos: expressões intransferíveis e peculiares que se colocam em cena, integradas aos outros elementos da cena.

Além das referências de seus mestres americanos (os princípios da Nova Dança são pouco conhecidos no Brasil, onde vigora a escola de balé tradicional, ligada à tradição russa),

³⁹ STOCKLER, Maria Esther. Entrevista em matéria de lançamento. In: [Autor Desconhecido]. Um Espetáculo Total. **Folha da Tarde**, São Paulo, 30 out. 1968.

Maria Esther Stockler insere, coreograficamente, outras inspirações inusitadas para um trabalho que abre um festival de dança: técnicas corporais terapêuticas (fruto de sua formação em psicologia); sequências de ioga (ela é praticante desde os 18 anos); lutas de boxe; dança dos orixás; acrobacias; manipulação de grandes objetos; psicodrama, num procedimento claro de referência ao *happening*, na utilização de elementos não reconhecíveis ao vocabulário artístico, que passam a integrar a cena num mesmo estatuto de importância que a dança ou o teatro.

Os temas e situações surgem através das propostas de José Agrippino, universo também heterogêneo e pluralista: histórias em quadrinhos; ficção científica; telejornais; sistemas do corpo humano; aventuras eróticas bizarras...

Ao longo de algumas cenas, textos curtos, elaborados por Agrippino, entremeiam as ações/coreografias.

O espetáculo é composto de seis cenas independentes, cada uma com temática e tratamento visual diferenciados entre cenografia, figurinos, música, efeitos de luz e intérpretes, trazendo climas e ambiências distintas. Não existe encadeamento de ideias, linha ou narrativa dramática.

A justaposição ou simultaneidade das situações apresentadas constroem uma linguagem que será bastante explorada a partir da década de 1980 em diante: o *collage*.

Para José Agrippino, o *collage* é compreendido a partir de um conceito cinematográfico: a mixagem, e este se tornará um procedimento dinâmico e específico da criação do grupo Sonda, através de um processo constante de “laboratórios”, de cenas construídas a partir de improvisações e editadas de forma a não criar um encadeamento narrativo. Trata-se de uma escrita que justapõe blocos autônomos, abrindo novas perspectivas e favorecendo a multiplicidade de interpretações. Com um tratamento quase cinematográfico, as cenas emergem como sonho, alucinação ou delírio, sem um desenvolvimento lógico ou qualquer localizador sequencial que facilite a recepção da obra. Cenas soltas - em que a dança de Maria Esther interage com a encenação de Agrippino - sugerem situações impactantes, inquietantes, surreais.

Em um ambiente lisérgico, um cientista traz uma figura humana e inerte como sua obra, enquanto um “homem-molécula” parece sugerir um ambiente microscópico;

Batman e Robin, íntimos, mais que uma dupla dinâmica, lutam e perdem de bandidos marginais;

Dois bailarinos lutam boxe e são surpreendidos por duas bailarinas hindus, enquanto imagens do sistema sanguíneo são projetadas sobre eles;

Uma cena acumula uma série de referências, objetos móveis, representando o caos, um lixo terceiro-mundista;

Um casal de negros dança, representando um encontro entre Adão e Eva, sexos trocados: ela é o homem e ele, a mulher ...

A alusão erótica é um elemento bastante significativo no espetáculo - Batman e Robin como casal homossexual; uma enorme vagina e um pênis gigante de espuma ensaiam um preâmbulo amoroso – provocação satírica que se afirma na transgressão de regras e comportamentos, através da utilização do humor, para explicitar sexualidades escusas ao padrão usual da sociedade (procedimento constante na obra de Agrippino).

Objetos fora do comum no universo da dança interagem com os corpos dos intérpretes (aparelho de ginástica, escultura de uma figura humana, câmara de ar, plásticos, pneus, uma rede cenográfica, chapa de aço, grandes objetos fálicos de espuma).

Efeitos diferenciados de iluminação (utilização de luz estroboscópica; luz negra; *black-outs* durante as cenas; tintas ou materiais fosforescentes; placa metálica que distorce a imagem) e projeções de vídeo e *slides* sobre os corpos dos intérpretes são utilizados, numa proposta de inserção de tecnologia como mais um elemento cênico do espetáculo. As projeções às vezes incidem com função cenográfica (quando, por exemplo, o aparelho respiratório é projetado sobre bailarinas que vestem biquínis cor da pele) ou com função narrativa (é passado um noticiário político em meio a uma cena em que os bailarinos formam uma centopeia e uma pirâmide humana).

Os figurinos alteram a fisicalidade e a cenografia subverte a horizontalidade do espaço cênico, redimensionando a corporalidade e o espaço de ação dos atores: homem enrolado num plástico transparente; mãos envoltas em bandagens; um terceiro veste um capacete e cinturão de agulhas de tricô com bolas vermelhas pintadas de tinta fosforescente nas pontas; uma dupla tem de “dançar” sobre uma “floresta de pneus”; um homem emerge e desce do alto por uma rede...

A direção musical também surpreende: músicas, efeitos, ruídos ou sons previamente gravados mesclam-se a músicas produzidas, ao vivo, simultaneamente às cenas, numa mesa computadorizada, realizada por um americano, Adam Cadmon - discípulo indireto de John Cage -, amigo de Maria Esther, convidado por ela especialmente a participar do espetáculo. Integram a trilha músicas de origens e climas diversos: uma raga clássica indiana, própria do hinduísmo; uma música litúrgica, de caráter evocativo, de Olivier Messiaen; a guitarra frenética de Jimmy Hendrix; rajadas de metralhadoras; percussões; sonoridades eletrônicas. Interferências sonoras produzidas pelos próprios atores (respiração; gemidos; onomatopeias) completam a composição sonora do trabalho.

Refletindo o acirramento da repressão – que já se anuncia naquele momento –, *Tarzan, 3o Mundo* chega a ter dois episódios de embate com a censura: tem de fazer uma modificação num figurino-objeto – a retirada das bolas que acompanham um grande pênis, na cena dos objetos fálicos em ação erótica - e a produção tem de se justificar quanto à inserção de algumas imagens de telejornal que, casualmente, projetam a imagem de um discurso do então presidente Emílio Garrastazu Médici sobre a cena da Centopeia.

“Nos termos de satirização, o espetáculo atinge a mais perfeita desordem empolgando todos os presentes. Sem estética nenhuma e fora das estruturas do teatro tradicional do balé, O Grupo Sonda apresenta uma experiência considerada de vanguarda.”⁴⁰

O 1º Festival de Dança abarca um público reduzido. Da mesma forma, os comentários críticos são poucos. E os que se manifestam a respeito denunciam em sua escrita uma ignorância e um desconhecimento quase total quanto ao caráter híbrido do trabalho, sem referências teóricas ou históricas que permitam uma análise mais profunda em relação à montagem. O texto acima, por exemplo, reconhece comicidade como um dos aspectos fundamentais, mas atribui ao humor a “desordem” presente no espetáculo. Reconhece que este se encontra fora dos parâmetros do balé a que o público está familiarizado, mas peca ao afirmar que o espetáculo prescinde de estética. Por fim, resume a experiência sob o rótulo de vanguarda.

Tarzan 3º Mundo é um exercício pioneiro no sentido de integrar vários artistas e manifestações artísticas, reunindo uma série de linguagens, técnicas e metodológicas,

⁴⁰ PRIMEIRO Festival de Dança trouxe Surpresa para São Paulo. **Diário Popular**, São Paulo, 3º caderno, p.11, 08 de Nov. 1968.

inclusive na inserção de informações de outras áreas, tais como psicologia, ficção científica, religião...

Extremamente rico em detalhes, sua estética pode ser não reconhecível, mas ausente jamais, pelo contrário: a visualidade tem um tratamento minuciosamente construído. O caos existente é algo perseguido, e a ausência de narratividade pressupõe uma nova maneira do espectador se relacionar com a obra, em que a sensorialidade esteja em primeiro plano, no sentido de explorar novas áreas da consciência.

São utilizadas dezenas de referências advindas da *Pop Art* (iconografia da TV; da fotografia; do cinema; das histórias em quadrinhos); procedimentos de *collage* (técnica de colagem que superpõe ou justapões diversas informações reunidas num só lugar); coreografias que perseguem a expressividade do corpo, do movimento, sem amarras dramáticas...

O espetáculo está deslocado e isolado dentro do contexto de um festival de dança e por apresentar-se um pouco dança, um pouco teatro, um pouco show, um pouco circo, um pouco *happening*, acaba por não encaixar-se em nenhuma denominação reconhecível, o que o torna estrangeiro e estranho aos colegas de profissão.

“Era um espetáculo diferenciado. Imagine abrindo um festival de dança! O que aconteceu? A plateia se levantava ofendida, dizendo que não era dança. O espetáculo ficou eternamente situado no limbo, entre a dança e o teatro.”⁴¹

Além das duas apresentações no 1º Festival de Dança de São Paulo, em dezembro de 1968, o Sonda realiza uma pequena temporada de *Tarzan – O Homem Hibernado* no Teatro Maria Della Costa, encerrando a trajetória curta desse primeiro incompreendido experimento do Sonda.

⁴¹ AMADEI, Yolanda. Depoimento. In: COELHO, Maria Cristina Barbosa Lopes; XAVIER, Renata Ferreira. Memória da Dança em São Paulo. **Cadernos de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo**, São Paulo, v. 4, 2007.

3.6. PLANETA DOS MUTANTES

Primeiro, surgem na cena nacional acompanhando Gilberto Gil em *Domingo no Parque* no Festival da Record, em 1967. No ano seguinte, são os mais jovens integrantes do grupo que gravam o disco-manifesto *Tropicália* – ao lado de Gil, Caetano, Gal, Tom Zé e Nara Leão –, até hoje considerado um dos melhores discos de música experimental no Brasil. No mesmo ano, lançam seu primeiro, e hoje lendário, LP *Panis et Circensis* e são a banda escolhida por Caetano Veloso para acompanhá-lo em *É Proibido Proibir*, no III Festival Internacional da Canção, na TV Globo, apresentação que, entre vaias e gritos, acaba por tornar-se no famoso “esporro” de Caetano à caretice estética da juventude patrulheira das esquerdas.

Apresentam-se no ano de 1969 em Cannes, na França, no Mercado Internacional de Discos e Editores Musicais, o MIDEM, com uma *performance* musical arranjada pelo icônico Rogério Duprat⁴², em figurinos coloridos e extravagantes: ela, vestida de noiva e os dois irmãos, de Arlequim e Toureiro. A boa receptividade de sua apresentação rende-lhes uma pequena *tournee* pela Europa, onde além de se apresentarem aproveitam para alimentar-se da efervescente cultura local.

Ficam de “cuca fundida” ao verem, em Londres, o musical *Hair*, de Ragni e Rado, que retrata os *hippie* s norte-americanos, como também partilham de outros experimentos cênicos típicos da vanguarda desbundada daquela temporada. E, na volta, dão uma esticada aos Estados Unidos, onde assistem a todos os shows disponíveis, inclusive tendo o privilégio de ver Janis Joplin e Frank Zappa ao vivo.

Jovens, bonitos, engraçados, talentosos, carismáticos, arrojados, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias vivem o auge da carreira de Os Mutantes, o grupo de rock paulistano que chama atenção de todos por compor músicas com arranjos que usam guitarras elétricas, e aliam efeitos eletrônicos e psicodélicos a ritmos e temas brasileiros, novidade original e ousada para os padrões da época - em que sambas de morro, música sertaneja, baladas e canções de protesto são o *must* da Música Popular Brasileira.

⁴² Rogério Duprat, maestro e compositor, um dos artistas fundamentais da Tropicália. Assinou os arranjos de discos de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Mutantes, Gal Costa, Nara Leão e Walter Franco.

21-- PLANETA DOS MUTANTES: MÚSICA; HAPPENING, DANÇA E TEATRO DE VANGUARDA

Por tudo isto, Os Mutantes tornam-se a referência maior da música de vanguarda brasileira e reconhecíveis representantes do ideário de uma cultura plural, cosmopolita e libertária, atrelada ao movimento tropicalista, no último ano da década de 1960.

Não é exatamente o momento mais oportuno para comportamentos irreverentes, pois no retorno da viagem ao exterior, o trio encontra um país transformado. O AI-5 já está em pleno vigor e os tropicalistas sofrem represálias diretas – Caetano e Gil já encontram-se em prisão domiciliar na Bahia.

De qualquer modo, os Mutantes usufruem o seu momento de prestígio e a viagem para fora do país os leva a desejar realizar em terras brasileiras um show diferente, ousado, multidisciplinar: um musical *pop*, que integre além da música, ainda o *happening*, a dança moderna e o teatro de vanguarda. Nada mais oportuno do que convidar o casal já conhecido

do trio pelas amizades em comum com o grupo tropicalista: Maria Esther Stockler e José Agrippino de Paula são chamados para dividir a criação com os jovens mais plugados na modernidade contemporânea musical paulista, que assistem e “curtem” *Tarzan, 3º Mundo*, no ano anterior.

O espetáculo acontece no Rio, no Teatro Casa Grande, em agosto de 1969. Maria Esther dirige e faz a coreografia. Agrippino faz o roteiro junto com os Mutantes e cuida da parte visual do projeto (cenários, figurinos, iluminação):

“Era muito atual, avançado porque aconteceu o seguinte: houve um certo desenvolvimento do teatro/rock, o rock-theatre, que alguns grupos faziam. Por exemplo, o Queen, o próprio Alice Cooper passou a fazer: o efeito teatral das coisas acontecendo visualmente e ao mesmo tempo o som. E aqui no Brasil eu acho que *O Planeta dos Mutantes* foi realmente um espetáculo de rock-theatre assim desbundante porque realmente ele era muito bem feito.”⁴³

O novo trabalho reincide todas as experiências já vivenciadas em *Tarzan, 3º Mundo*, inclusive muitos dos participantes do Grupo Sonda vêm integrar a montagem, em que música ao vivo, texto, ações teatrais, coreografias e projeções em 16mm se misturam num roteiro que envolve temas que fazem parte do universo já abordado por Agrippino no espetáculo anterior, somados a assuntos que são caros aos Mutantes, e que estão em voga no momento: transplante de órgãos; violência; sexo; televisão; super-heróis; ficção científica; conquista do espaço.

O show acontece logo após a primeira chegada dos astronautas à Lua, o que impregna o espetáculo de um clima científico e, paradoxalmente, onírico de conquista do espaço. Outro elemento bastante presente em *Planeta dos Mutantes* alude ao *grand guignol*, com cenas de sangue e horror. O espetáculo “pode parecer um pesadelo que nada significa ou a análise minuciosa de uma perturbação mental”⁴⁴. José Agrippino de Paula conceitua o trabalho, segundo entrevista dada, como uma linguagem de hiper-realismo-fantástico.

O projeto é cercado de abordagens agressivas em relação ao público, mas o objetivo não é cobrar ou intimidar posições - como ocorre no início do mesmo ano com *Roda-Viva*⁴⁵. O

⁴³ PAULA, José Agrippino de. **Entrevista à Cláudia de Alencar**. São Paulo: Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, 20 mai.1979. p.15.

⁴⁴ LIMA, Marisa Alvarez. **Marginalia: Arte & Cultura na “Idade da Pedrada”**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2002. p. 142.

⁴⁵ Conferir capítulo 4.2.

que *O Planeta dos Mutantes* quer é modificar a imagem do trio conhecido na imprensa como “conjunto formado por garotos alegres, simpáticos e despreocupados”⁴⁶. Travessos e surpreendentes, Rita, Arnaldo e Sérgio nunca se satisfazem com o usual, buscam sempre ultrapassar fronteiras e, neste momento crítico da sociedade brasileira, lhes parece interessante aliar juventude à crueldade, um dos fatores que prejudicam a boa repercussão do show nos noticiários de jornal.

Paralelamente, agora desejam multiplicar-se no âmbito da criação artística: além de serem os roteiristas e cantarem suas próprias músicas, os Mutantes também atuam e dançam no espetáculo. O roteiro pretende costurar a sequência das músicas conhecidas de seu repertório (*Panis et Circenses*; *Fuga nº 2*; *Dom Quixote*, *Caminhante Noturno*; *Quem tem Medo de Fazer Amor*; *A Minha Menina*, entre outras) numa colagem de cenas costuradas entre coreografias, situações e músicas que apresenta, mais do que o bom humor e a irreverência (marcas já conhecidas do grupo), crítica social e desprendimento moral.

Em *Panis et Circenses*, por exemplo, a música ocorre em paralelo a uma cena em que uma família encontra-se sentada à mesa na sala de jantar, prostrada diante da TV, numa alusão direta à alienação, ao consumismo e à cultura de massa (temas caros a Agrippino). Na abertura do espetáculo, Rita Lee passeia pela plateia portando uma cestinha repleta de absorventes íntimos ensanguentados, algo inimaginável ao seu tom delicado e angelical. Num outro momento, a diva do grupo é assassinada e seu corpo jogado no chão. Em outro bloco de cenas, Rita é colocada dentro de um cilindro transparente e conduzida por enfermeiros para o fundo da plateia onde passa por um transplante de órgãos executado por um cientista louco. São retirados o coração, os rins e o fígado da pop star, e suas vísceras são jogadas com violência no chão, diante do público (talvez uma outra conexão com *Roda-Viva* que também se utiliza de fígado de galinha, o que choca os espectadores). O cientista, em verdade, é uma atriz bailarina (Juliana Carneiro da Cunha) que num momento surpreendente, dobra os joelhos, abre o avental e revela a calcinha e as longas e belas coxas de mulher, misturando o grotesco da retirada dos órgãos com a sensualidade das linhas torneadas do corpo feminino. Em outra sequência, uma projeção de imagens em 16 mm amplia a ação de uma perturbadora operação de crânio, com closes em pinças e bisturis cheios de sangue.

⁴⁶ CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995. p.195.

Existem também cenas que sugerem um universo fantástico, surreal, primitivo: o trio executa uma luta com uma centopeia gigante, formada por vários atores e bailarinos: um é devorado; outro consegue cortar a centopeia no meio; o terceiro consegue salvar-se. Outro momento traz referências ao espaço sideral, em que dois astronautas perdem-se e caem no Planeta dos Mutantes, despindo-se de suas roupas espaciais e revelando-se macacos que serão atacados por um grande pássaro, na plateia. Noutra cena, os Mutantes e o Sonda vão sendo presos por um imenso cipó e transformados em zumbis. Rita Lee é devorada por uma lesma gigante, também formada por integrantes do Sonda. Personagens explícitos de Histórias em Quadrinhos também fazem aparições no espetáculo: O Coisa, do Quarteto Fantástico; o Ultra Man; a Moça Cósmica e o Super-Homem, outra referência cara a Agrippino, que apreciava muitíssimo a preciosa coleção de HQs de seu amigo próximo, Jô Soares.

No encerramento do espetáculo, a plateia é convidada a dançar no palco junto com o elenco, numa confraternização geral regada a uma chuva de bolinhas de isopor.

Efeitos de luz poucos usuais naquele período são utilizados, tais como a incidência de fumaça de gelo seco, ou também o uso de luz negra, ou mesmo o aproveitamento da luz néon do poste da porta dos fundos do teatro, que se abre para a plateia, resultando numa ambiência etérea, lisérgica e tecnológica em que as cores adquirem luz própria:

“ (...) o Teatro Casa Grande dá pra fora. E lá fora tem aquela avenida, assim branca... e tem um poste, um muro, com aquela luz néon. A luz néon deixa a luz branca, não é? Então, nessa cena, abriam-se as portas... e tinham parados uns enfermeiros... Então no fundo era muito incrível, porque no fundo tinha aquela luminosidade branca, aquela rua vazia porque era de noite. E de vez em quando passa um carro. E eles ficavam parados no tempo. E o pessoal entrava. A Rita Lee estava cantando no centro e o Arnaldo tocando órgão e o Serginho na guitarra. Era um show de rock de alto nível. Os enfermeiros entravam com baldes de água e despejavam lá atrás. Agora, lá atrás estava escuro, e despejando baldes de água o gelo seco começava... Então tinha uma luz que era assim. Tinha uma luz negra que aparecia aquela camada, aquela fumaça caindo e uma rede de pesca que era verde canário, linda, e na luz negra ficava assim, uma coisa eletrônica. Em baixo daquela luz, do gelo seco ia saindo o “Coisa”. E o “Coisa” era vermelho brasa. Os espectadores estavam virados para a frente e de repente, no escuro eles viam... a beleza visual ficava meio espantosa, ficava uma coisa bem realismo fantástico.”⁴⁷

⁴⁷ PAULA, José Agrippino de. **Entrevista à Cláudia de Alencar**. São Paulo: Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, 20 mai.1979. p.17.

A preponderância e cuidado visual da encenação ficam bem claras através dessa descrição de cena por Agrippino. Inclusive revela pioneirismos no tratamento da luz como elemento cênico.

Em contraposição a esse universo moderno e eletrônico de efeitos especiais, esquite translúcido, astronautas, cirurgias de transplante, surgem outras referências de ficção científica que remetem a um mundo diametralmente oposto: um planeta hostil, arcaico e selvagem (lesma, centopeia, macacos, zumbis...). Este embate está também presente nos materiais utilizados, em que surgem figurinos e objetos de cena manufaturados com cocos, ossos, asas de borboletas, corda... em contraste com os metais, ferros, cilindros, bisturis, máscara de borracha grotesca, plásticos transparentes e efeitos projetados.

“A contagem regressiva enviou o Homem para dentro do seu próprio medo. O planeta desconhecido onde tudo é possível é simplesmente fantástico. O mundo louco dos Mutantes: monstros, câmeras de ar, slides, música, ação. Enquanto ‘as pessoas na sala de jantar estão preocupadas em nascer e morrer...”⁴⁸

O Planeta dos Mutantes não chega a ser um trabalho bem-sucedido. O público divide-se entre os que consideram o espetáculo “uma festa”, por causa da interatividade proposta aos espectadores, e outros que se mostram chocados com tantas atrocidades inesperadas. As críticas são bem severas e se há uma certa condescendência em relação às potencialidades do trabalho, do que poderia vir a ser ou o que promete para futuros projetos, em termos cênicos a opinião maior é a de que o resultado deixa a desejar. A falta de lógica numa encenação fragmentária e caótica, o excesso de elementos grotescos e aversivos, a supremacia da imagem em detrimento da narrativa, a coletivização da cena colocando os protagonistas no mesmo nível que os outros intérpretes – o que, segundo Yan Michalski tira a força e o magnetismo da banda – ; a falta de firmeza da direção, o amadorismo do conjunto de atores-bailarinos... tudo isso são elementos citados que colaboram para que a montagem não seja apreciada pela maioria crítica. Apenas Van Jafa, confesso admirador de José Agrippino, se entusiasma com o caos cênico e o interpreta como fisicalização de algo que existe nas cabeças dos jovens da atualidade:

“É um espetáculo integrado na desintegração. Atinge um definido paroxismo de um fenômeno absolutamente moderno. É a hora vertical, a fatalidade caótica da

⁴⁸ LIMA, Marisa Alvarez. **Marginalia**: Arte & Cultura na “Idade da Pedrada”. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2002. p. 141.

juventude, aturdida pelo seu próprio ruído, é a alussinagem do homem contemporâneo..."⁴⁹

Talvez o exibicionismo de temas e imagens voltadas para as referências da *pop art* – inserindo elementos fantásticos e sanguinários, numa chave de estereótipos e humor cáustico, características das HQs americanas – como também, as coreografias inusitadas de Maria Esther Stockler – coreografando grupos que formam lesmas, centopeias, zumbis – por mais adolescentes que pareçam, talvez não combinem com a energia *up*, juvenil e natural que se espera dos Mutantes. É como se o trio soasse deslocado em meio a tantas referências exageradas, caricaturais e monstruosas. Mas o fato é que esse universo tem tudo a ver com o trio, inclusive na contracapa de seu segundo álbum, lançado antes do show, existe uma foto de Cynira Arruda em que os três apresentam-se como alienígenas misteriosos, carecas, com a cabeça repleta de salientes veias, orelhas pontiagudas e seis dedos em cada mão – inspiração de um filme, *O Sexto Dedo*, de ficção científica, gênero adorado pelo grupo, assim como o tema do Universo.

22- OS MUTANTES: ALIENÍGENAS DE O SEXTO DEDO

Planeta dos Mutantes é o segundo trabalho do Sonda e da parceria artística de Zé Agrippino e Maria Esther, um ano após a realização de *Tarzan, 3º Mundo*. É mais um passo adiante na sua experimentação com a mistura de linguagens. Mal terão tempo de digerir e analisar as conquistas de um para o outro e o que ainda ficou por aprimorar-se, pois um convite sequencial e o acesso a uma verba mais apreciável para uma nova produção os

⁴⁹ JAF, Van. Planeta dos Mutantes. **Correio da Manhã**: Rio de Janeiro, 21 ago. 1969.

conduz, mesmo que cansados da empreitada dos trabalhos anteriores, a partir para aquele que será o mais elaborado e mais significativo projeto da parceria da dupla com o Sonda.

3.7. RITO DO AMOR SELVAGEM

Rito do Amor Selvagem está no imaginário de mais de uma geração de artistas.

Para os que viram, há sempre algum comentário ou lembrança que emerge do subconsciente e concretiza-se na descrição de uma ou mais imagens que revelam um pedaço deste marcante e visual espetáculo.

Para os que não viram, vigora o mistério e a curiosidade de saber como se deu e como resultou este enigmático trabalho, que pouco registro ou documentação deixou para os que vieram depois.⁵⁰

Será esse aspecto de “terra incógnita” o que lhe atribui, por vezes, uma aura de coisa fabulosa, insondável? O que o torna tão diferente e especial?

Ao estrearem em 28 de novembro de 1969, no Theatro São Pedro, o espetáculo que fecha a trilogia com *Tarzan, 3º Mundo - O Mustang Hibernado* e *O Planeta dos Mutantes*, José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, junto ao grupo Sonda, criam um corte epistemológico na cena brasileira com *Rito do Amor Selvagem*.

Nunca antes subira à cena um trabalho realizado por artistas brasileiros em que o processo de criação e o resultado cênico fossem tão diversos do que estava sendo feito até então e, paralelamente, tão representativo de um novo pensamento, ligado à contracultura, mas também, do teatro de vanguarda, com conexões com o desbunde, envolvendo criação coletiva, dança, circo, teatro, música, *happening* e *performance*.

Evidentemente o espetáculo continha uma série de procedimentos e conteúdos já abordados em seus espetáculos anteriores, mas, por ser o último – Maria Esther e José Agrippino se exilarão do país na sequência – acumula e aprimora conhecimentos e práticas que nos fazem constatar ser este o trabalho mais maduro e profissional da dupla.

⁵⁰ O espetáculo chegou a ser gravado por Jorge Bodanski, mas se perdeu ao longo dos anos. O roteiro final de *Rito do Amor Selvagem* também foi perdido.

Apesar de apresentar-se novamente inserido no Festival de Dança de São Paulo (agora em sua segunda edição), *Rito do Amor Selvagem* está, de alguma forma, intrinsecamente conectado ao universo do teatro, apesar do hibridismo artístico a que se propõe. Não é à toa que, desta vez, diferentemente dos trabalhos anteriores, o Sonda é amplamente divulgado e discutido pela imprensa especializada em artes cênicas. Uma das razões, talvez, seja o fato de o protagonista do espetáculo ser um ator consagrado.

3.7.1. UMA “NOVA DRAMATURGIA” CÊNICA

23- UM GRANDE ATOR NA CENA EXPERIMENTAL

Stênio Garcia, apesar de sua já considerável experiência em produções e núcleos já consolidados – foi dirigido por Ziembinski, Flávio Rangel, Ademar Guerra e Antunes Filho – havia tido experiências de vanguarda e experimentalismo ao trabalhar com Víctor Garcia em sua primeira encenação no Brasil. *Cemitério de Automóveis*, do autor maldito Fernando Arrabal, um dos pais do teatro pânico, é um espetáculo perturbador, narrativa composta por personagens alegóricos em situações, paradoxalmente, estranhas, poéticas e grotescas. O diretor franco-argentino vem a convite da atriz-empresária Ruth Escobar, que vira a encenação em Paris em 1967 e deseja remontá-la, em São Paulo, no mesmo ano. A empreitada alcança grande repercussão e Garcia volta, no ano seguinte, para realizar o emblemático *O Galpão*, de Jean Genet, já citado neste capítulo.

Em *Cemitério de Automóveis*, Stênio Garcia atua de forma atlética, em meio a um desmanche de carros, tendo que praticamente escalar o espaço cênico:

“(...) Realmente tinha que ter uma resistência de cão, porque eram onze carcaças de automóveis penduradas... e o espetáculo se passava com todo eu voando, pelas correntes, pulando de um carro por outro, saltando, passando por dentro, ficando pendurado nas paralelas... nas barras. E era realmente acrobático o espetáculo”⁵¹

Este seu desempenho físico, aliado ao seu já reconhecido talento como intérprete, dá-lhe créditos para integrar um conjunto que se distingue, justamente, por atuar na fronteira entre a dança e o teatro, que agrega outras manifestações artísticas tais como o circo, o show de rock, o *happening* e alia, além do próprio Stênio, outros quinze integrantes entre atores e bailarinos, somados a uma banda de rock marginal, Sic Sunt Res, que multiplica-se em vários ritmos (samba, blue, música eletrônica, erudita e popular). Fora de cena, uma equipe de mais 15 colaboradores, além da direção, soma na produção, concepção e confecção dos elementos cênicos da montagem.

Esta reunião de artistas caracteriza-se por um conjunto de corpos dispostos para novas experiências cênicas e intelectos abertos a se colocarem como co-autores e representantes de uma nova dramaturgia.

⁵¹ GARCIA, Stênio. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. P.02.

Nova dramaturgia, talvez, não seja exatamente o termo correto, já que no mesmo ano emergem novos autores com uma característica autoral diferenciada do padrão da época, cujos textos são reunidos, pelos teóricos, sob a denominação de “Nova Dramaturgia”. São eles: Leilah Assumpção; Consuelo de Castro; José Vicente; Isabel Câmara e Antônio Bivar – dramaturgos que têm em comum o fato de escreverem sobre conflitos insolúveis entre personagens marginalizados; que incluem, em seus diálogos, palavras de baixo escalão e gírias, seguindo a trilha aberta por Plínio Marcos, desde meados da década, com *Dois Perdidos numa Noite Suja*.

José Agrippino está muito mais adiante em termos de “quebra de padrão” dramatúrgico do que estes jovens representantes da Nova Dramaturgia.

“José Agrippino me levou além do espaço material, transgredi a todas as limitações do corpo.”⁵² A questão fundamental colocada no comentário de Stênio é que a transgressão corporal, em *Rito do Amor Selvagem*, mais do que uma questão acrobática ou coreográfica, é uma abordagem de ordem estética e conceitual: mais do que dramatizar baixas camadas sociais em situação de embate, o espetáculo propunha um jogo de situações descontextualizadas, em que as ações dizem muito mais do que as palavras, passíveis de se transformarem, diariamente, diante do público.

3.7.2. UM TEXTO CÊNICO TRANSFORMÁVEL

As fontes de inspiração de Agrippino estão voltadas para uma abertura de um novo olhar para o mundo e de um novo conceito de obra de arte.

Ele constrói seu espetáculo *Rito do Amor Selvagem* a partir de um roteiro de teatro - escrito por ele na rabeira de *PanAmérica* -, repleto de imagens e pequenos núcleos de ações; contém uma enormidade de rubricas e uma orientação prévia, intitulada *Advertência*, de como encená-lo. Dependendo do jogo combinatório escolhido - a seleção das cenas (o diretor deve ter liberdade de separar as cenas que quer trabalhar); o paralelismo ou contraposição das cenas (o autor propõe, abertamente, que o diretor alie cenas, em paralelo); a cronologia das cenas (cabe à direção editar e ordenar a entrada e saída das cenas), - o diretor realizará um espetáculo único, pessoal, intransferível e, através desta proposição, Agrippino revela, paradoxalmente, inúmeras possibilidades que poderão

⁵² GARCIA, Stênio. Depoimento. In: PAULA, José Agrippino de. **Exú 7 Encruzilhadas**. São Paulo: Selo SESC SP, 2011.

resultar em infinitos espetáculos diferentes. O próprio autor, ao tomar seu texto para, ele mesmo, encená-lo, resolve escolher uma parte do conjunto das cenas, por acreditar ser a produção do todo muito dispendiosa.

Nações Unidas: Uma Peça em 22 Cenas e 19 Interrupções carrega, já em seu subtítulo, a efemeridade, transitoriedade e radicalidade da proposta. O nome já deixa claro que se trata de um espetáculo como *happening*, ou como dizem os americanos, a *play- happening*:

“*Rito do Amor Selvagem* é uma parte da peça *As Nações Unidas*, escrita em 1966. Dessa peça faziam parte indicações de movimentos cênicos e ação puramente visual. Pareceu-me que o dramaturgo não deveria ser somente o autor dos diálogos, mas indicar a forma e estrutura do espetáculo. A natureza desse texto, que pretendia se ausentar da cena ou ser o pano de fundo, devia ser: 1º) Não psicológica; 2º) Não didática; 3º) Não conduzir a narrativa e o desenvolvimento da peça; 4º) Não fornecer o significado do todo da encenação.”⁵³

As indicações de Agrippino neste texto de apresentação já revelam que o autor não escreveu uma peça, não está interessado em contar uma história, não está ligado à tendência psicológica da maioria dos autores brasileiros e pretende que seu texto seja apenas um ponto de partida para a encenação. Já se denuncia aí um autor aberto a novas experimentações e que não só permite, mas solicita, que aquele que o encenar deve completar a obra, trazendo outros elementos para o conjunto da realização, em cujos procedimentos ele almeja, como autor, interferir, mas não determinar. Talvez seja o caso de especular se ele, mediante o seu próprio exemplo, escreve essas orientações para diretores cuja interface com a dramaturgia seja obrigatória, ou melhor dizendo, essencial. Nesse caso, mais do que para diretores que pretendam dirigir um espetáculo a partir de um texto, Agrippino “adverte” – ou se diverte – em tentar criar uma provocação àqueles que desejam encenar uma obra aberta a muitos outros fatores e elementos do que a colocação de um drama em cena. Esta abertura diz respeito, inclusive, ao produto final, o próprio espetáculo, que tem uma sequência em que cenas podem ser inclusas, editadas ou excluídas, como também ganhar uma ordem de cenas diferente a cada dia, resultando num número indeterminado de resultados – como um jogo matemático, mas não presumível e sim aleatório.

Acompanhemos, de perto, o jogo teatral inusitado proposto por Agrippino a seus supostos encenadores:

⁵³ PAULA, José Agrippino de Paula. **Rito do Amor Selvagem**: Programa da peça. Rio de Janeiro, 1970.

“O espetáculo foi dividido em duas unidades que formam a estrutura livre: a cena e a interrupção. Chamo de cena as unidades de cenário, personagem e situação; e de interrupção a uma ação vinda do exterior que perturba, confunde, destrói e desintegra a cena. A interrupção poderá ser parcial ou total: será parcial quando interferir na ordem de uma cena ou duas cenas simultâneas; será total quando interferir na totalidade da cena simultânea.”⁵⁴

3.7.3. CENA E INTERRUPTÃO

O que é de especial interesse é perceber que José Agrippino de Paula reconhece, pioneiramente, como tirar proveito artístico do acaso numa construção cênica.

As interrupções ou acidentes são introduzidos no trabalho da seguinte forma:

As improvisações se dão numa sala sem a presença de qualquer objeto, apenas os atores e/ou bailarinos, despojados de qualquer suporte, a não ser as indicações subjetivas do próprio texto colocadas pelo diretor. Aos poucos, a partir do surgimento de algo interessante entre os participantes da cena, entra em ação o “**sistema contínuo de acidentes**”⁵⁵, em que objetos estranhos ao contexto inicial da cena em improviso são introduzidos (um pano, um violino, uma bola, uma boneca). Paralelamente ou não, um **personagem acidente** também pode surgir (um deus hermafrodita; um médico; um jacaré; uma máquina de lavar roupa?!?). Estes fatores-surpresas devem ser levados em consideração pelos atores bailarinos e podem vir a reconfigurar toda a rede de relações e ações anteriormente descobertas.

Acredito que no processo de criação de José Agrippino os acidentes existam para desestabilizar os núcleos de ações de uma continuidade dramática ou narrativa. Não interessa a ele que sequências de ações estabeleçam ou resolvam as relações ou situações que se apresentam. Elas devem surgir e desaparecer num “pisar de olhos”, dando lugar a novas proposições imagéticas, tal qual ocorre em contextos fora do cartesianismo causal e da organização aristotélica que o Ocidente cansa de, dramaticamente, explorar.

“(…) As cenas se desdobram apenas para serem interrompidas por acidentes que, nos happenings, são previstos mas não totalmente dominados. As interrupções conferem um estilo caótico à dramaturgia, e é assim que o diretor construirá um AMBIENTE mágico e fantástico por meio de tais acidentes.”⁵⁶

⁵⁴ PAULA, José Agrippino de Paula. **Rito do Amor Selvagem**: Programa da peça. São Paulo (TBC), 1970.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ PAULA, José Agrippino de Paula. In: MICHALSKI, Yan. Rito Explicado pelo Autor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai.1970.

Em *Hitler 3º Mundo*, por exemplo, filme em 16 mm de sua autoria, realizado em paralelo a este espetáculo, enquanto o ator vestido como a Coisa grita do topo de um edifício, Zé Agrippino consegue convencer um grupo de policiais a prender o personagem e filma sua prisão, sem qualquer autorização, num momento em que todos os outros artistas tentam não chamar atenção do exército, com medo de represálias.

“Essa experiência de rua com Agrippino pra mim foi fundamental porque eu incorporei essa experiência, essa vivência, (...) de coisas, nos outros trabalhos, que se seguiram. Essa improvisação planejada, e ao mesmo tempo ser capaz de incorporar os acontecimentos do momento na dramaturgia da história que você está desenvolvendo. Quer dizer, aconteciam improvisos e acidentes que pareciam até intencionais, porque eles eram incorporados à estória. Foi o Agrippino que criou isso.”⁵⁷

O conceito de cena, para Agrippino, é algo extremamente aberto. Ainda segundo Jorge Bodanski, nas filmagens de *Hitler, 3º Mundo*, não foram poucas as vezes em que se saía com a câmera na mão sem se saber exatamente o que se ia filmar. Agrippino chama de cena a unidade de ação concentrada num espaço ambiental, ou mais especificamente, num cenário. Ou seja, cada unidade é formada pelos personagens e situação em que se encontram; a partir daí, tudo pode acontecer. Esta abertura para mergulhar no desconhecido e descobrir coisas novas ao longo do processo de criação, embasado em experiências vivenciadas dentro da sala de ensaios, ratifica esta característica, ousada e peculiar naquele momento, em que o teatro falado – o texto – perde sua hegemonia para dialogar horizontalmente com os outros elementos da cena; assim como o teatro que, segundo o desejo inicial de Maria Esther ao fundar o Sonda, deve se abrir para interagir com outras linguagens artísticas, fazendo parte de um conjunto que, reunido, compõe o todo do “espetáculo”. A escrita, agora, é cênica, não mais dramática, e mais que papel e caneta, mais que atores ou dançarinos, a obra solicita corpos, movimento, vozes, música, sons, cenografia, figurinos, objetos, luz... todos mergulhados num universo de irracionalismo e loucura, que dialogam com o imaginário potente e desgovernado de Agrippino.

Para deixar mais clara a construção caleidoscópica da dupla, a partir do conceito de cenas e interrupções, registramos aqui o

⁵⁷ BODANSKI, Jorge. Depoimento. In: CHNAIDERMAN, Miriam. **Passeios no Recanto Silvestre**. São Paulo, 2006.

Organograma do Rito do Amor Selvagem:

“No hall do teatro: iniciação e convite ao público. Solo de dança, queda das caixas e enfermeiro arrastando cadáver.

Cena 1 – Simultaneidade: peças de xadrez, marionetes, Marlon Brando e produtor.

Cena 2 – Discurso de Mussolini. Ruído e perturbação ao discurso: povo e dançarinos na plateia

Cena 3 – Super Herói. Objeto cênico: bonecas. Conflito: Super Herói contra cientista louco; Super Herói contra totem. Corredor do público. Objeto cênico: latas de óleo e travessieiros de plástico.

Cena 4 – Conselho de segurança da ONU. Interrupções: luta de roupas, festa, depressão, proteção maternal, discussão, expulsão do representante ocidental, pano, macacos, bolinação, oficial SS, fuzilamento, milagre e aparecimento do monstro-Deus.

Cena 5 – Simultaneidade: Chancelaria III Reich e Bacanal. Interrupções: Olfatear [cheirar], relinchar, rebanhos de carneiros e árvore-vento. Retorna Chancelaria III Reich: casamento Hitler- Eva Braun. Interrupções: *Strip-tease* Hitler, Pietá, testamento de Hitler, carregar a cruz e procissão.

Cena 6 – Homem-gravador: anticlímax cena da bola.

Cena 7 – Relações homem- mundo, coletividade. Objeto cênico fundamental: a bola de plástico.

Final – Participação do público. Bola de plástico na plateia.”⁵⁸

Detalho, agora, a Cena 4:

(Cena cômica) - Mesa de debates do Conselho de Segurança da ONU. Na reunião, os delegados dos países, devidamente caracterizados, colocam suas posições políticas, em posturas objetivas e sérias, mas com frases sem sentido. Há sempre interrupções por monstros que raptam o papa e cadáveres que caem do teto. A interrupção maior, que desintegra a cena, surge com a entrada de um oficial alemão que levanta o braço em saudação nazista: – “*Hi, Hitler!*”. Todos na sala respondem. O representante do III Reich resolve fazer um exame físico mais detalhado que denuncie a presença de judeus no grupo:

“Tenente SS: _ Senhores, nós somos da Comissão Técnica de Extermínio das Raças Inferiores. À minha direita o especialista em raças. Senhores, os Judeus precisam ser eliminados ... Peço que se libertem de qualquer sentimento de piedade. Precisamos exterminar os Judeus. Heil Hitler! (todos batem os pés).”⁵⁹

⁵⁸ Organograma do Rito do Amor Selvagem. **Arte em Revista**, São Paulo, Ed. Kairós, ano 3, n.5, mai.1981, p.97.

⁵⁹ PAULA, José Agrippino de. As Nações Unidas: Roteiro Teatral. fl.3. In: MADAZZIO, Irlayni Regina. **O Vôo da Borboleta: A Obra Cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler**. São Paulo: CAC/ECA/USP, 2005. p.116 - 117. Tese de mestrado.

No palco, todos ficam de costas, sobre a mesa, e o nazista fuzila todas as pessoas.

3.7.4. DESGASTE

O tropicalismo assume a palavra de forma completamente diversa às tendências anteriores. O protagonista de *O Bandido da Luz Vermelha*, filme de Rogério Sganzerla diz, ao seu próprio respeito:

“Quando não se pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba.”⁶⁰

Gilberto Gil canta:

“Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia (...)”⁶¹

Abelardo primeiro, personagem central de *O Rei da Vela* enfatiza:

“ (...) Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto à Cingapura, de Manaus à Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaio, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você...”⁶²

⁶⁰ Fala do protagonista de *O BANDIDO da Luz Vermelha*. Diretor: Rogério Sganzerla. São Paulo, Filme em 35 mm., 1968. (Versátil, 2007. DVD)

⁶¹ Trecho da letra de *Geleia Geral*, música de Gilberto Gil e letra de Torquato Neto. In: GIL, Gilberto et al. **Tropicália ou Panis et Circenses**. São Paulo, Universal Music, 1968.

⁶² ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. In: **Obras Completas VIII: Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

E ainda, Torquato Neto categoriza que a

“Tropicália é a medida mais justa do possível no coração surrealista do Brasil”⁶³

João Goulart foi deposto por propor um pouco menos de diferença social no Brasil; os militares tomaram o poder; o golpe interrompeu uma ascensão não só política, mas cultural; querem calar a resistência e a classe artística com prisões e porrada; o mundo lá fora cresce vertiginosamente; as grandes empresas querem vender, vender, vender...; a tecnologia devora o homem. Todas essas questões estão em voga, no período.

Para os tropicalistas, menos do que razão, não há mais razoabilidade. Chegamos ao “absurdo brasileiro” e, diante disso, propõem o deboche, a contundência e o acúmulo como tom da palavra falada, escrita, cantada... Ela surge não para contar, não para psicologizar, nem para historiar, muito menos para propagar militância em ideias fechadas. Ela é uma crítica, uma alegoria, um ato cínico, uma aberração, um ato de antropofagia que aponta, em sua própria gramática, sem formatos acadêmicos, as contradições e complexidades da sociedade. A desconstrução e fragmentação são imprescindíveis e essenciais para se passar a mensagem.

Diferentemente de parte dos tropicalistas, que mesmo bebendo em fontes estrangeiras pretendem reler a realidade nacional – como é o caso, por exemplo, de José Celso Martinez Corrêa – Agrippino mais que um paulistano, é um homem essencialmente urbano, do mundo moderno, que não se reconhece em manifestações da cultura brasileira:

“É uma pretensão do Brasil dizer que existe uma cultura nacional. O Brasil é um país assim modernizado, estupidamente modernizado sem uma cultura, nem latino americana, nem moderna e nem brasileira.”⁶⁴

Ou ainda:

“(...) ter nascido no Brasil, por exemplo, era para ele um acidente nem auspicioso nem deplorável, apenas ele lhe media as vantagens e desvantagens práticas com lúcida objetividade. Que as desvantagens superassem de longe as vantagens, isso nada tinha a ver com sua disposição afetiva em relação ao país: era apenas um dado concreto a ser computado.”⁶⁵

⁶³ NETO, Torquato. Torquatália III. In: BASUALDO, Carlos (org). **Tropicália, uma revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P. 238.

⁶⁴ PAULA, José Agrippino de. **Entrevista à Cláudia de Alencar**. São Paulo: Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, 20 mai.1979. p.40.

⁶⁵ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.108.

Com sua “radicalidade anti-lírica”⁶⁶, Agrippino está mais para o rock americano do que para a MPB. Um de seus discos prediletos é *Mothers of Invention*, do mais que experimental Frank Zappa. Consciente da força estética brasileira – é Agrippino quem alerta Caetano que Chacrinha é a personalidade teatral mais importante do Brasil – em seu universo temático, inclusive no *Rito*, sentimos a força da palavra numa versão espetacular, caótica, violenta e patética – voltada para as questões mundiais. Agrippino, através de um processo de “laboratórios”, em colaboração com a equipe, insere fontes retiradas de jornais e revistas, com o objetivo de utilizá-las como elementos de contradição numa reflexão e denúncia à massificação e manipulação nas grandes metrópoles, numa crítica à cultura de massa e ao consumismo. Ele despreza os valores da pequena-burguesia que, naquele momento, tem alguma relação com os novos ricos do século XXI: ostentação, breguice, falta de informação, conservadorismo.

Frases de estadistas, de homens de empresa, de pesquisa de mercado, estudos sobre educação familiar, o Papa em discurso de paz e propostas de salvação da humanidade por super heróis... A maioria das frases é afirmativa, incisiva e final, tais como: “Você gosta, exige, e merece o melhor entretenimento. Por isso nós escolhemos e publicamos as melhores fotonovelas do mundo!”; ou “Onde existem homens morrendo e se sacrificando há sempre discordância...”. Segundo Maria Esther, a falta de fé no poder da palavra faz com que optem pelo texto do **desgaste**. É um texto que “busca, deliberadamente, os clichês, para que ressaltem as declarações públicas de personalidades que ninguém ouve mais.”⁶⁷.

Agrippino adverte que foi propositalmente displicente nos textos falados da peça, já que não é seu objetivo que este seja entendido pelo público. Todas essas frases só interessam em conjugação com a ação, com o movimento, com a visualidade: sozinhas, não tem grande valia. Até porque, para Agrippino, a sociedade contemporânea já usou demasiadamente a palavra e está prestes a atrofiar o corpo, por usar muito mais a cabeça do que troncos e membros.

O grupo, deliberadamente, não trabalha apoiado no texto – como se faz, usualmente, àquela época. Este se apresenta como um dos elementos de significação, nem sempre o mais

⁶⁶ Termo cunhado por Caetano para falar de Agrippino In: VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.202.

⁶⁷ STOCKLER, Maria Esther. Declaração. In: SONDA: Tentativa de Arte-Soma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 jan. 1970.

valorizado. O que se está procurando é a reunião de todas as manifestações coletivas que, historicamente, de um jeito ou de outro, permanecem ou abrigam o nosso inconsciente:

“o show, a dança, o teatro o circo, o happening, o cinema, os rituais, nas suas formas mais arcaicas, primitivas e contemporâneas: o **objeto coletivo**, organicamente vivo, fragmentário, ambíguo, perecível, acidental, imperfeito, arbitrário, livre e fundamentado no poder de impacto dos acontecimentos inesperados que surgem a cada instante. A unidade clássica, mais criada pelos críticos do que pelos clássicos só pode ser algo pobre e monótono”⁶⁸

3.7.5. MIXAGEM

Como já experienciado nos dois trabalhos anteriores, o Sonda utiliza no processo de criação de espetáculos a ferramenta da **mixagem**. O conceito é buscado no cinema, em que faixas paralelas de músicas, sons e diálogos se reúnem num único plano e completam as imagens do filme, ou como nos estúdios musicais, em que várias faixas de gravação de instrumentos são reunidas para formar o corpo e arranjo da música. No laboratório de dança e teatro de Maria Esther Stockler e José Agrippino de Paula o processo da mixagem é utilizado de forma que ocorra uma simultaneidade de faixas variadas: diálogo; coreografia; música; acrobacia; ginástica; pantomima; gravações; ruídos mecânicos, eletrônicos e vocais; iluminação; objetos característicos das artes plásticas – e que qualquer um destes elementos cênicos possa ocupar, isoladamente, o primeiro plano na cena.

A parte visual do espetáculo não está mais a serviço de elucidar dramaticamente o papel do personagem ou o desenvolvimento do drama – até porque os conceitos de drama e personagem inexistem no trabalho do Sonda. Cenário, iluminação, objetos de cena, música e figurinos ganham uma ação própria e se tornam objetos significantes, eles próprios, independentes do texto, da coreografia ou dos “personagens” em ação.

Segundo Agrippino, objetos e materiais industrializados ganham uma presença superior em substituição às frases desgastadas pela sociedade de consumo. Para ele, uma pilha de latas de óleo ou um monte de bonecas de plástico, dependendo da forma como são usados em cena, podem vir a substituir qualquer discurso. A edição simultânea de signos que

⁶⁸PAULA, José Agrippino. Rito do Amor Selvagem. In: **Arte em Revista**. São Paulo: Kairós, ano 3, n. 5, maio. 1981. p. 96.

reúne dança, texto e elementos de cena pode, inclusive, apresentar uma justaposição ou contraposição de duas ou mais informações em conflito e contraste, como por exemplo, uma coreografia ritual se contrapor a um texto cotidiano ou a presença imponente de um grande objeto em contraponto a um som fino, suave e baixo realizado por um ator.

Através deste procedimento de colocação, em paralelo, de dados discordantes, os elementos cênicos, às vezes, chegam a ser recontextualizados, ou seja, ganham um novo parâmetro, como quando, por exemplo, os atores ganham uma dimensão de marionetes, ou ainda, se tornam cenografia na medida em que encontram-se estáticos, sem ação física, sem trajetória. Ou quando a voz humana é usada como instrumento produtor de meros ruídos e sonoridades inarticuladas, enquanto que os instrumentos do conjunto musical, ao fundo, eventualmente imitam a articulação vocal e substituem a dimensão humana. Ou quando o objeto globo projeta-se para o primeiro plano, indo de encontro aos espectadores (como um close cinematográfico) e é redimensionado para um objeto animado, vivo, que representa o jogo teatral de forma mais impactante do que em muitos outros momentos em que são os atores a dominar a ação. Ou ainda, a própria plateia, que se torna elemento cênico e atuante, na medida em que interage com os atores e atua diretamente sobre o objeto cênico (a bola).

Aqui fica clara a valorização da visualização e da sensorialidade em detrimento da racionalização. A construção dramática através de diálogos é rejeitada pelo projeto. Esse deslocamento de linguagem nos remete às instalações de artes plásticas em interação com incursões performáticas, *happenings*, ou diretamente em relação ao espectador, muito difundidas no exterior e já experimentadas no Brasil, a partir de meados da década de 1960, por Hélio Oiticica⁶⁹ e Lygia Clark⁷⁰. Nestes ambientes a disposição do todo criado pelo artista plástico tem a mesma importância que um *performer*, e dependendo do momento ou do espaço em que se encontra o espectador, um objeto, uma música, ou o movimento de um ator podem atuar paralelamente ou um estar mais do que o outro no foco da ação. Os *happenings* estão voltados para a questão da presença, em que cor, textura, movimento,

⁶⁹ Hélio Oiticica - Artista performático, pintor e escultor. Elaborador do conceito de *tropicália*, sua produção se destaca pelo caráter experimental e inovador. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, quase sempre com a presença de textos.

⁷⁰ Lygia Clark – Artista plástica, ligada ao neoconcretismo, trabalha no sentido da experimentação, do encontro de soluções próprias, integrando autor, obra e fruidor. Inicia, em 1960, os *Bichos*, obras constituídas por placas de metal polido unidas por dobradiças, que lhe permitem a articulação. As obras são inovadoras: encorajam a manipulação do espectador, que conjugada à dinâmica da própria peça, resulta em novas configurações.

vivência e interação são elementos supervalorizados, e estão à frente de qualquer artifício que perpetue o momento além da fronteira do aqui- agora.

Maria Esther declara:

“Todos os elementos podem se desenvolver ao mesmo tempo, em linhas independentes, formando montagens simultâneas de significados que resultam no que chamamos de arte-soma.”⁷¹

3.7.6. ARTE-SOMA

Na Arte-Soma, não se cria uma hierarquização e sim uma independência, um diálogo aberto, uma soma entre os elementos cênicos do espetáculo. Em verdade, a arte-soma, mais do que uma operação matemática simples de adição de elementos, é multiplicadora, no sentido de resultar numa replicação progressiva: a partir do momento em que se colocam dois elementos juntos, essa reunião compõe um conjunto de três, ou até mesmo, quatro novas informações, advindas justamente desse redimensionamento que ganham esses elementos a partir desse encontro, dessa comparação, desse contraste.

Vejamos a descrição da cena 5:

“Apoplético e desganhado Adolf Hitler dá ordens aos berros. O assessor, tenso, traz notícias, desanimadoras sobre os rumos da guerra. Suado, o colarinho úmido, Hitler vê nos auxiliares diretos perigosos traidores. Por fim, o III Reich está no chão e ele se prepara para o sacrifício final, o suicídio. Antes, chama um oficial civil de casamentos e desposa sua amante, Eva Braun. Ela está impecável em seu vestido branco, diáfano. Ele, razoavelmente recomposto, ensaia um sorriso e ergue a taça de champanha, brindando o evento. Súbito, o “Führer” perde o porte marcial e inicia um alucinado *strip-tease*, com minuciosos trejeitos femininos”⁷²

Quando Agrippino apresenta Hitler na Chancelaria do III Reich em seus últimos momentos a informação é precisa: Hitler, com toda a carga mítica de sua presença (a guerra), irá casar-se com Eva Braun (o encontro), antes da queda final (a morte). Surge, em paralelo, (o que não está descrito na crítica acima, mas consta no roteiro e em outros comentários críticos) um bacanal de corpos semi-nus em ação (o sexo, o amor carnal). A

⁷¹ STOCKLER, Maria Esther. Entrevista. In: Marlon Brando, Batman, Hitler e Napoleão estão juntos no palco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 jan. 1970.

⁷²UM RITO Selvagem de Amor para o Público de S. Paulo: matéria de lançamento. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1970.

informação se duplica, mas em contraste, se desdobra: Hitler + o bacanal = a destruição e o amor coletivos. Quando Hitler começa a fazer um *strip-tease*, aí a informação Hitler se multiplica mais uma vez diante do inusitado da ação dele, o que o transforma em, além de ser Hitler, num homem mais do que perturbado, desequilibrado e até, por outra, efeminado (pela forma e trejeitos que adota enquanto se despe). Logo, Hitler irá morrer nos braços de Eva, sua esposa, numa posição que evoca a imagem da Pietá (Cristo no colo de sua mãe). Origem, matrimônio, morte, maternidade, justiça e sacrifício emergem em nossas mentes. São muitas as referências e leituras que podemos fazer desses fragmentos. Uma overdose de informações que suscitam a lembrança de *PanAmérica*: o romance caleidoscópico, hiperbólico e cinematográfico de Agrippino, em que cada nova frase redimensiona e recontextualiza a anterior:

“(...) Eu vi ao longe o lago escuro e vermelho onde surgiram corpos flutuando e uma multidão que surgia do lago escuro e corria para a praia. Uma longa ponte de aço atravessava o lago escuro e iluminado pelas chamas dos incêndios dos edifícios, barcos, navios e caravelas, sobre a ponte tocava uma orquestra. Os violinistas marchavam à frente tocando os seus instrumentos, e eram seguidos pelos que tocavam trompas, cornetas, tímpanos, pianos, flautas, oboés. O Coro de crianças seguia logo atrás e todos cantavam. Os bispos e santos se encontravam no início da ponte e aguardavam a orquestra. Eu caí na água quente e escura do lago e montei num contrabaixo e passei a girar juntamente com a multidão de homens, mulheres, objetos, fragmentos de árvores, caravelas, violinos, santos, bispos, *vietcongs*, sapos armados. O redemoinho continuou a girar e as multidões de coisas e homens que flutuavam entraram num tubo e depois se separaram rapidamente em vários compartimentos de teto baixo e vermelho (...)”⁷³

3.7.7. O CORPO COLETIVO

O trabalho coletivo proposto pelo Sonda foi o pontapé inicial para o teatro de grupo e a criação coletiva desenvolvidos, principalmente, em São Paulo e no Rio de Janeiro na década de 1970.

Na criação coletiva, já em sua origem, o autor é, mais do que um criador, aquele que registra a criação do coletivo; é uma escuta e um olhar voltado para o conjunto e pode e deve escrever, mas também reescrever cenas, cortar textos, devolvê-los aos atores e voltar a ver e ouvir, reeditar, reorganizar, eliminar cenas, até chegar a um bom termo final, em que o texto seja o melhor espelho do que se criou coletivamente. Assim como também o diretor e a

⁷³ PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Tridente, 1967. p. 253-254.

coreógrafa devem ser propositores e estimuladores do trabalho dos atores e bailarinos e, também, mediadores, no sentido de esclarecer obscuridades, ouvir as opiniões, retrabalhar as cenas, buscar um equilíbrio entre as vontades em que as propostas de cada um são reelaboradas pelo conjunto e a *mise-en-scène* será o resultado do que melhor convier a todos.

Rito do Amor Selvagem é muito criticado por ter um elenco “amador”, um grupo de atores bailarinos em que a maioria não possui nem técnica de dança, muito menos de interpretação de ator. Evidentemente que se destaca o trabalho altamente qualificado de Stênio Garcia – indiscutível – como também, se elogia muito o trabalho corporal de Oiá Guaraci, um filho de santo vindo do candomblé - que nunca fizera teatro ou dança -, mas que, justamente, traz uma informação corporal nova para o palco, advinda de sua vivência na dança dos orixás. Ele, inclusive, colabora no treinamento dos atores bailarinos, aplicando aulas de dança afro-brasileira, em paralelo às aulas de dança moderna de Maria Esther Stockler.

Como comentado anteriormente não são profissionais exímios tecnicamente que formam o grupo de intérpretes do Sonda. Inclusive os diretores encontram dificuldades com o elenco, pois muitos daqueles formados a partir do processo de *Tarzan, 3º Mundo* começam a migrar para outros trabalhos mais profissionais, que pagam melhor os contratados (como é o caso de *Hair*, musical norte-americano já citado neste capítulo, que em sua versão brasileira é dirigida por Ademar Guerra, também do ano de 1969), obrigando Maria Esther a convocar gente menos experiente.

Mas é irrefutável que a pesquisa está mais voltada para o corpo como “energia” ou “presença”, e a ideia de movimento para Maria Esther Stockler transcende o vocabulário tradicional da dança convencional, focada no trabalho de pontas de pé, fluidez e movimentos acrobáticos precisos, como piruetas, *grand-pliés* e *arabesques*.

“Eu tive uma experiência na África, ou vivendo numa aldeia de pescador, que eu dançava na água, na areia, uma experiência mais dionisíaca, digamos, de beber, de dançar tomando vinho, puxando fumo, uma coisa que você sai daquela coisa apolínea, da forma, ou dançar em rituais de candomblé. E as pessoas não têm essas experiências porque a experiência delas é ficar na barra, entendeu? Ou fazer aulas... aquelas experiências, principalmente, aquelas pessoas das Bacantes [cena de bacanal presente no *Rito*], que faziam aulas com os piores professores, fizeram aula de jazz, de balé, de Vitor não sei o quê, lá do Municipal, e estavam cheios de bolotas nas pernas (...). As aulas do Klauss [Vianna] dão alguma chance do cara se soltar? Nenhuma, nenhuma..., porque elas ficaram presas naquele negócio do osso, da consciência; aí fica querendo fazer uma coisa perfeita no sentido da consciência

corporal, que não se soltam. As vezes as pessoas presas com um negócio de muita consciência e não soltam o inconsciente.”⁷⁴

Maria Esther sempre esteve preocupada com as questões do corpo numa esfera mais transcendente, humana e global. Interessa-lhe o trabalho corporal como ferramenta de auto-conhecimento e, mesmo após as experiências cênicas junto a Agrippino no Brasil, durante as suas vivências posteriores na África, ela continua voltada para um corpo mais completo e holístico, menos interessado na forma, e mais consciente de suas implicações com as emoções, as sensações, o contato consigo mesmo, o contato com o outro, a evocação e expressão do espírito.

No caso do *Rito*, segundo depoimento de Maria Esther, o espetáculo não se propunha a ser uma peça de dança, era um espetáculo de misturas, em que havia o espaço para coreografias: o foco estava em outro lugar, ou melhor, estava **entre** as coisas, no **embate** dos elementos e no depoimento pessoal de seus integrantes.

O trabalho específico de dança de Maria Esther, no *Rito*, foi centrado em vencer obstáculos difíceis quanto à diversidade do elenco, no sentido de coreografar movimentos e ações, jogos de combinação de pessoas, realizados de uma maneira voluntariamente aleatória, ou de uma forma meramente intuitiva, mas que deveriam apresentar-se convincentes aos olhos do público. A mim, parece que era dela a marcação final da movimentação do conjunto, principalmente quando esta se dava num volume coletivo.

Quanto a Agrippino, a questão da interpretação dos atores também se dá numa abordagem diferente do usual:

“Nas cenas, [os atores e dançarinos] constroem tipos somente exteriores, não dotados de nenhuma forma de interioridade; constroem tipos universais e coletivos, definidos política, social, econômica, temporal e fisicamente. Nas interrupções, o ator e o dançarino reagem à nova situação que rompe a cena, podendo abandonar o personagem e acabada a interrupção, retomá-lo.”⁷⁵

⁷⁴STOCKLER, Maria Esther. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. P. 40 – 41.

⁷⁵PAULA, José Agrippino de Paula. **Rito do Amor Selvagem**: Programa da peça. Rio de Janeiro, 1970.

Vemos aqui, claramente, que o conceito de personagem no *Rito* acompanha o mesmo parâmetro que Agrippino utiliza em sua literatura, ou mesmo, no cinema. Não há desenvolvimento de personagens, os atores representam personagens sociais, clichês, tipos e caricaturas sem memória emotiva, sem psicologismos, sem profundidade ou complexidade dramáticas. São mitos humanizados e encontramos, entre eles, Marlon Brando, Mussolini, Hitler, Eva Braun, Papa, Super-Herói, Cientista Louco, Deus Hermafrodita, Ministro da Defesa, Papai Noel, Homem de 30 anos, Produtor de Cinema, Informante das Nações Unidas, Cientista Louco, Operário...

Cabe aos atores compreender que sua construção de “interpretação” parte de um fragmento, de um pequeno conjunto de ações que revela o personagem através de um momento, de uma situação específica, deslocados de um contexto biográfico ou de uma trajetória aristotélica. Devem emergir, simultâneos, o cômico, a tragédia, o patético. Há uma pretensão humorística no trabalho dos atores: o estereótipo e o exagero são perseguidos. Sobre uma motocicleta,

“Stênio Garcia faz um Marlon Brando estereotipado, blusão de couro preto, óculos escuros, cabelos louros e gestos insolentes.”⁷⁶

Apesar de Maria Esther trabalhar o corpo e a coreografia dos atores e Zé Agrippino focar na questão de como encarar os textos e os personagens, o processo traz para o centro de sua criação artística a exacerbação das experiências sensoriais e emocionais dos elementos do grupo como um corpo coletivo. A dupla de diretores, mais do que coreografar ou conduzir interpretações, busca estimular a capacidade criativa do ator, como colaborador na cena, como propositor e realizador de ideias, através de jogos dramáticos e improvisações. Logo, mais do que dançar ou interpretar, o grupo que lá está, responde por uma capacidade de abstrair e entregar-se às propostas, sem muitas amarras ou questionamentos; acreditar nas ideias não só dos diretores, mas também dos parceiros, e se entregar às improvisações, sem entrar em questões de juízo de valor – isto é bom, isto não é bom – pois para os mais experientes, para os que possuem mais aparato técnico, o processo certamente se mostra mais doloroso, justamente por trazer informações e proposições

⁷⁶UM RITO Selvagem de Amor para o Público de S. Paulo: matéria de lançamento. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1970.

muito fora do padrão do momento, o que pode suscitar receios e desconfianças. O importante é **propor**. É **deixar ser** o ator e dançarino. Tanto Stockler quanto Agrippino são artistas, longe dos moldes e recortes teóricos e acadêmicos, ligados à questão do fazer, do experimentar, e o julgamento prévio é algo que não faz parte do trabalho, atrapalha. Segundo depoimento de Luis Fernando Rezende, um dos participantes do Sonda, Agrippino, diante de alguma indecisão ou receio do elenco, mostra-se generoso: “...Não sei, vamos fazer...”⁷⁷. Ou seja, o amadorismo talvez seja necessário na medida em que um descompromisso, ou mesmo, um desconhecimento das normas e modelos já instituídos no teatro convencional seja necessário para possibilitar a expansão dos limites daquilo que se entende por liberdade cênica, e abra um espaço dentro do ator bailarino para ele revelar-se nas experiências vivenciadas nos “laboratórios”.

O fato do processo de criação dos atores e bailarinos estar fundado na vivência pessoal e coletiva é algo quase irrelevante para a crítica. O aspecto da criação abarcar a colaboração de todos os participantes da cena não é nem ressaltado, o que, de fato, é uma das grandes novidades desta forma de criação. E este modelo de experimentação será repetido por muitas vezes ao longo da década de 1970, em que os grupos de teatro alternativos e experimentais vão estabelecer uma nova prática calcada, justamente, no corpo coletivo, que durante o processo, determinará os rumos da criação.

3.7.8. LABORATÓRIO DE SONHOS

Além da inspiração no roteiro de *Nações Unidas*, de José Agrippino de Paula e da busca por fontes jornalísticas ou referências iconográficas, outra fonte primordial da criação das cenas do *Rito do Amor Selvagem* são os laboratórios de sonhos dos atores bailarinos.

Fruto da experiência nos estudos terapêuticos e psicológicos de Maria Esther Stockler, surge a proposta de reconstruir - no mundo físico, no corpo físico -, imagens que emergiram, inicialmente, durante o sono da equipe e que são relatados, em sala de ensaios, por aqueles que sonharam.

⁷⁷ MADAZZIO, Irlayni Regina. **O Vão da Borboleta**: A Obra Cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler. São Paulo: CAC/ECA/USP, 2005. p.63. Tese de mestrado.

A diretora estimula que, após os relatos, os atores comecem a improvisar as situações contadas, inicialmente, através dos movimentos (sem palavras), num tempo reduzido de cinco minutos. Quem deve falar, se expressar, assumir os personagens e ações é o corpo do ator bailarino. Como se trata de um laboratório que reúne tanto atores como bailarinos, não existe a preocupação por parte da direção em dividir ou determinar, a princípio, o que é dança ou o que é teatro. Todos os intérpretes ensaiam *seminus*, com sungas e malhas, com óleos no corpo para o estímulo à sensibilidade física. Como o universo abordado são imagens do subconsciente, a fragmentação é natural, o que ajuda a concentrar a *performance* na atuação e não na construção. A partir das primeiras abordagens, selecionam-se trechos que passam a ser retrabalhados pela diretora e que ganham uma ordem roteirizada, além da inserção de textos ou diálogos por parte do diretor. Por último, o sistema de interrupções e acidentes é inserido para que ninguém se acostume a reproduzir nada do que fez anteriormente. Estar atento e pronto para a surpresa e o acaso é fundamental. A marcação não é fechada – a não ser em sequências mais coreográficas (como é o caso da cena do Jogo de Xadrez, por exemplo). O trabalho centra-se na integração, na capacidade de jogar, de dar e receber, no diálogo dos elementos: como responder através de um movimento a um estímulo vindo da música?

“Eu me lembro de um [sonho] que a gente ficava um em cima do outro e eu vinha fazer um super-herói, isso tudo desenvolvido corporalmente. (...) Nessa época eu já dava umas estrelas, dava uns saltos diferentes, e então eu fazia um super-herói que aparecia dando saltos, fazendo estrelas, então entrava assim e enganchava nesse monstro, que era um em cima do outro, e ficava de cabeça para baixo com o pé no pescoço do último. Aí criava uma imagem muito estranha...”⁷⁸

⁷⁸GARCIA, Stênio. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. P.15.

3.7.9. O EROTISMO COMO EXPRESSÃO DO COLETIVO

24 - RITO: BACANAL DE CORPOS

Importante ressaltar que uma das temáticas frequentes do universo de Agrippino, e que também incidem em *Rito do Amor Selvagem*, é a exaltação do amor físico, tanto no sentido da paixão, mas também no aspecto da perversão, da bizarrice, do insólito. Através da exposição da nudez, *strip-tease*, bolinação, amálgama de corpos, bacanal, a presença de um personagem intitulado Deus Hermafrodita, Agrippino e seu grupo exibem, artisticamente, sua liberdade moral.

Em um trecho de *PanAmérica*, o narrador alista-se no exército e faz sexo com outro soldado e, ao ser repreendido, diz: “Mas lembrei-me de que o cabo corneteiro havia dito que não existia mais problema de corrupção de soldados, que essa ideia de moral já estava ultrapassada”⁷⁹. Inclusive Anatol Rosenfeld destaca em sua crítica que há uma cena no

⁷⁹ PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. São Paulo: Papagaio, 2001.

espetáculo de “ (...) Rito Selvagem do Ato Sexual, cena dionisiaca de ‘excepcional força... coreográfica’. ”⁸⁰ (as aspas são do crítico, o que sugere um certo tom pejorativo).

A questão moral é um dado importante, também, para a especificidade do elenco, pois no final da década de 1960, existem aqueles que através do uso de drogas e da liberação sexual se permitem vivenciar experiências mais ousadas - como homossexualismo e sexo grupal -, mas há sim, já naquele período, muita patrulha ideológica dos grupos de teatro de esquerda. Maria Esther destaca essa questão, abordando o Teatro de Atena, em entrevista:

“Eles tinham aquele marxismo assim, tanto que o Fauzi Arap tinha que esconder o homossexualismo do Boal, que ele não admitia: quando ele começou a tomar LSD, Fauzi Arap, nem sei se o Arena ficou sabendo... mas, enfim, tinha sim um código, o que pode e o que não pode, o que é alienação e o que não era, religião é o ópio do povo, não sei o quê, aqueles clichês...”⁸¹

Muito difícil para qualquer um dos críticos naquele período identificar, positivamente, que a base do trabalho não está focada na técnica, e sim na auto-exposição, na *performance*, inclusive, física, moral e erótica. A primeira nudez frontal que se dá no teatro brasileiro é em *Na Selva das Cidades*, do Teatro Oficina, que ocorre em setembro de 1969. Trata-se de uma nudez bonita, apolínea: Ítala Nandi se despe numa declaração de entrega ao homem que ama. Em outubro do mesmo ano, sobe à cena o primeiro nu coletivo, que causa furor, na versão brasileira de *Hair*, considerada a primeira tradução teatral, no país, da moral *hippie* de “paz e amor”. E, então, em novembro de 1969, surgem as cenas picantes, homoeróticas e coletivas presentes dentro do *Rito*.⁸²

“Unindo um grupo bisonho de dançarinos, em que só se destaca Oiá Guaraci, e atores sem domínio vocal, entre os quais apenas Stênio Garcia vem de uma completa formação no profissionalismo, o espetáculo forçosamente deveria ressentir-se de um sonho um tanto amador.”⁸³

⁸⁰ ROSENFELD, Anatol. O Rito do Amor Selvagem. In: **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva/EDUSP, 1993, p.234.

⁸¹ STOCKLER, Maria Esther. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. P. 26.

⁸² Um mês depois a década de 1960 se fechará com outra nudez coletiva: *O Balcão*, de Victor Garcia.

⁸³ MAGALDI, Sábato. Está no Teatro São Pedro um espetáculo de teatro experimental: Rito do Amor Selvagem, onde há caricaturas de Hitler, de uma reunião da ONU, de Marlon Brando e de outros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1970.

Como já foi colocado, o grupo realmente não é profissional, mas o termo **bisonho**, adjetivado pelo crítico como algo que se coloca em cena e prejudica o trabalho, talvez em verdade, seja algo perseguido, já que os tipos selecionados para formar a equipe não são nenhum exemplo de beleza apolínea, pelo contrário, são representantes de minorias, ainda envoltas em preconceito (o negro, o travesti, a bicha, o dançarino de cabaré).

Do mesmo modo, a ideia de movimento no espetáculo também está inserida nesse contexto transgressor. O corpo, a dança, se exprime em cena através de expressões e ações, mais voltadas a um universo marginal, de entrega a uma atmosfera carnal, corporal, selvagem, tribal, que ainda choca os mais puritanos:

“Um sujeito se arrasta contra a parede, lançam-se chamas a um boneco, começa uma insólita dança do fogo, perpetrada por um bailarino *colored*, verdadeira pitonisa do *Rito*. Ele fica chamando você, enquanto dança, torce e retorce.”⁸⁴

O comentário deste outro crítico é veemente em sua rejeição ao que acontece no espetáculo: alguém se arrasta; outro, pintado, realiza uma “insólita dança”, enquanto “torce e retorce”; um boneco é queimado...; essas imagens remetem imediatamente a uma ação suja, mal comportada, erótica, performática, em que a dança e a atuação estão imbricadas a uma ideia de transgredir, de ir além do usualmente permitido ou reconhecido como ação cênica, teatro, dança, coreografia...

Existe, também, aqui uma conjuntura do momento. O ano de 1969 é o primeiro ano após a promulgação do AI-5, e a perseguição àqueles que integram a militância faz com que muitos elementos caiam na clandestinidade. Outros radicalizam e enveredam pela luta armada. Os jornais e expressões artísticas passam a ser fiscalizados e censurados. As prisões começam a ser frequentes e começam a circular, nos meios estudantis e artísticos, histórias de casos de tortura. Caetano Veloso e Gilberto Gil deixam o país. Instaura-se uma espécie de terror político, em que qualquer pessoa, por qualquer motivo, pode cair na rede da repressão e sumir de repente. Como resposta a este “2º golpe” conservador e militarizado surge o que Silviano Santiago chama de “reação dionisíaca e nietzschiana”:

⁸⁴ CUNHA, Wilson. A Fábula do Pato Amigável. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 06. jul. 1970.

“A alegria desabrocha tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor.”⁸⁵

Sob este aspecto, o *Rito do Amor Selvagem* é exemplar: um dos representantes, no teatro, de uma contracultura brasileira, voltada para a afirmação do indivíduo, a liberação corporal, a celebração da diferença racial e sexual (numa conexão quase simultânea das ideias e movimentos juvenis americanos e europeus). A chave do humor atua no desmascaramento de heróis e nomes consagrados, e, através desses sinais de desobediência, cria antagonismos com as figuras representativas da autoridade. Trata-se de uma reação política de não conformidade, de natureza pacífica, que vai instaurar-se de forma profunda ao longo da década de 1970 e será conhecida como uma forma de discordância que “milita” através de um novo comportamento cotidiano, mais vulgarmente conhecido como **desbunde**. Em meio ao domínio do medo e da obscuridade floresce o desejo de se construir paraísos coletivos, subterrâneos, em que se possa vivenciar o sonho, o ritualístico, o fantástico, o erótico, a transcendência, o selvagem.

“O *Rito*, acho, que foi uma manifestação bem típica de uma des-repressão de censura através do gestual, através do comportamento físico.”⁸⁶

3.7.10. UMA ABERTURA MAIS QUE POLÍTICA

Talvez as análises sobre *Rito do Amor Selvagem* tenham centrado fogo na transgressão e no experimentalismo do trabalho e simplesmente fechado os olhos para o caráter mais político da montagem. Em muitos momentos, no espetáculo, apresentam-se cenas em que o poder está instaurado, com todo o seu protocolo, rigor e prepotência (Discurso de Mussolini; Conselho de Segurança da ONU; Hitler na Chancelaria do III Reich). Apesar das cenas apresentarem-se como uma representação do institucional nas ações de seus interlocutores, isto é renegado ou contradito na forma como essas ações são realizadas pelos atores bailarinos. Através das posturas, intenções e textos revela-se a falácia, o teatro,

⁸⁵ SANTIAGO, Silviano. Poder e Alegria: A Literatura Brasileira pós 64: Reflexões. In: _____. **Nas malhas da Letra**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p.23.

⁸⁶ GARCIA, Stênio. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. P.18.

o vazio das reais pretensões por trás dessas organizações. E, mais que isso, muitas vezes essas situações ou cenas são interrompidas a partir de uma simultaneidade com outras cenas, que sugerem ou explicitam a desordem, a loucura, a sexualidade, a selvageria (No discurso de Mussolini, atores e dançarinos descem à plateia e começam a cheirar os espectadores; na reunião da ONU aparece um SS fanático que examina os pênis dos presentes em busca de judeus para exterminá-los; Hitler efetiva matrimônio com Eva Braun, mas ao surgir, paralelamente, um evento de bacanal, o líder nazista surta numa manifestação erótica em que, efeminadamente, faz um *strip-tease*).

A incidência de personalidades míticas ligadas à comunicação de massa está inserida na linguagem já conhecida de Agrippino, mas talvez o fato de se utilizar de personagens e grandes ditadores ligados à 2ª Guerra Mundial seja só um desvio para não chamar atenção dos militares brasileiros sobre o que exatamente está se querendo falar.

Mas é nítido que nas três situações citadas o poder instituído perde o prumo do razoável e torna-se insano, depravado ou assassino. Ninguém chamou atenção para isso, ou melhor, não conseguiu enxergar, em meio ao caos cênico, a possível camada que propunha uma leitura crítica à ditadura brasileira. Ao contrário, Sábato Magaldi, por exemplo, lamenta a ineficácia de Agrippino em tentar denegrir as figuras políticas abordadas:

“A ideia de integração do texto numa unidade maior é muito justa, mas o autor José Agrippino de Paula não soube aproveitá-la. Não faz sentido Mussolini aplicar-se em veemente ginástica oratória, enquanto o povo se distribui pelas passagens da plateia e o público lhe volta as costas (teria sido tão bom se o fascismo pudesse ser sintetizado assim!). Também resulta gratuito o flagrante de Hitler casar com Eva Braun e soltar-se num desenfreado *strip-tease*. Os ritos sexuais secretos do nazismo falseiam suas implicações políticas aterradoras e não se desmitifica a imagem do ditador. A brincadeira tem até o risco de torná-lo simpático, pela redução a uma paródia inofensiva, um mito trágico.”⁸⁷

Acontece que são tantas as imagens que emergem no espetáculo, com uma profusão de informações desorganizadas e, ao mesmo tempo, potencializadas em sua espetacularidade visual, na profusão de seus elementos, na justaposição de planos (o real, o ficcional, o delirante, o onírico), na contraposição das linguagens (tragédia, comédia, sátira, lírico, caricatural, grotesco...) que leituras simplesmente ideológicas parecem deslocadas, ou

⁸⁷ MAGALDI, Sábato. Está no Teatro São Pedro um espetáculo de teatro experimental: Rito do Amor Selvagem, onde há caricaturas de Hitler, de uma reunião da ONU, de Marlon Brando e de outros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1970.

esvaziadas no conteúdo geral. A liberdade imaginativa do *Rito* transcende qualquer postulado que possa ser atribuído ou enquadrado a alguma coligação ou movimento.

Mesmo em relação à Tropicália, Agrippino soa deslocado, por não retringir-se à devoração oswaldiana de incluir referências estrangeiras ao universo *kitsch* de uma estética brasileira popular. O processo de construção do *Rito* não se inibe em ampliar-se, em maior número, por inúmeras referências estrangeiras ou universais, que estendem-se e expandem-se para o universo da *pop art*; dos mitos modernos do cinema e do rock americano; História da Grande Guerra; Universo dos Super-Heróis; Histórias em Quadrinhos; Sonhos; Loucura e Sexualidade. Juntas, essas fontes formam um conjunto que não se restringe à cultura brasileira: falam numa amplitude global.

A seleção e organização final do que ficou no espetáculo sugere a proposição de uma liberdade individual e autônoma como único meio capaz de vencer a dominação e a padronização de ideias e comportamentos. Atribuo a José Agrippino de Paula, por ser o intelectual do grupo, a veemência em afirmar sua autoria no *Rito* através de uma grande explosão caótica de signos - nisto, sua assinatura é facilmente reconhecível - e em defender, junto com sua parceira de criação, a autonomia de um objeto estético aberto, plural, acima de qualquer determinação causal que localize ou induza o espectador a uma única leitura. Inclusive acredito que Agrippino tenha uma posição clara sobre espetáculos “politicamente corretos” ou de mensagens objetivadas, já que desde a sua época de estudos no Rio de Janeiro incomodava-o um certo localismo que defendia o nacionalismo e a conscientização das massas nas artes - vinculadas aos Centros Populares de Cultura -, como opção primordial a ser adotada pelos artistas.

O *Rito* se constrói como um filme, apresentando uma longa colagem de fragmentos da sociedade contemporânea, suas contradições e luxúrias, em cenas simultâneas e aparentemente desordenadas, justamente para ser apreendido pelo público mais no nível sensorial do que racional.

“As cenas se sucedem fora de qualquer lógica, privilegiando rupturas e acidentes.(...) Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é uma cena voltada para novas formas e novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções, que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do (im)provável”⁸⁸

⁸⁸ FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Editora Limiar, 2000. P.23.

3.7.11. INTERATIVIDADE

Mais do que conscientizar cabeças, Agrippino e Maria Esther querem partilhar momentos. Por isso o espetáculo é elaborado para ocorrer em meio ao público.

Na continuidade da trilha aberta por *Roda-Viva*, *Rito do Amor Selvagem* quer invadir o espaço da plateia, e trocar experiências, ações e sensações com os espectadores. Agrippino e Esther esperam atingir, com seu espetáculo, o subconsciente coletivo, isto é, as manifestações instintivas comuns a todas as pessoas. O espectador entra no teatro para sentir, participar do caos reinante dentro e fora do palco. Esta interatividade, nova proposta de apreensão, recepção e relação entre espetáculo e público, é algo que, no teatro daquele momento, é muito novo. O espetáculo é, inicialmente, projetado para ocorrer em um circo, e ressentir-se de acabar sendo realizado dentro de um dos espaços mais tradicionais da cidade: o Theatro São Pedro, o que acarretará numa diminuição da interatividade planejada, já que agora a relação palco e plateia é bem mais demarcada do que se a ação estivesse envolta pelo público.

O espetáculo inicia-se, ainda no hall de entrada, e o espectador, ao entrar, começa a ser envolvido pela representação encontrando muitas caixas de papelão vazias.

“Do alto de uma escada, desabam mais de uma dezena delas, provocando em todos uma reação imediata e instintiva; as pessoas passam a atirar as caixas para o alto e para os lados, como se fosse um jogo de basquete. A descontração do *Rito* começa aí.”⁸⁹

Ainda no saguão do teatro, um enfermeiro cruza o ambiente arrastando um cadáver. Oiá Guaraci dança entre os espectadores e convida-os a entrar na plateia do teatro. Na temporada carioca o *Rito* insere, ainda nesse prólogo, um *happening* animal, em que uma família de patos circula livremente pelo foyer em meio aos espectadores. Já na sala de apresentações, as cenas alternam-se no palco, diante do público, mas ainda haverá dois outros momentos em que atores e espectadores estarão em contato direto. Quando Mussolini faz seu discurso, há uma interrupção em que parte do elenco coloca-se de quatro, como carneiros, e desce à plateia para cheirar o público. A ação é realizada, delicadamente,

⁸⁹ UM RITO Selvagem de Amor para o Público de S. Paulo: matéria de lançamento. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1970.

sem o caráter agressivo de *Roda-Viva* em que os espectadores sentiam-se invadidos e desrespeitados. E, ao fim do espetáculo, surge uma bola de plástico transparente, de seis metros de altura. A bola propõe um sentido mágico, com Stênio Garcia equilibrando-se sobre ela, ou mesmo, eventualmente, caindo dentro dela. Essa bola é jogada, inesperadamente, para a plateia, que durante as apresentações sempre se mostra excitada em participar da ação, jogando a bola entre si ou devolvendo-a aos atores, num jogo de “vai e volta” inusitado e surpreendente, numa improvisação coletiva, que a cada noite é passível de inéditos acontecimentos:

25 - A BOLA INTERATIVA DO RITO

“E ninguém fica indiferente ao achado da cena final: o balão de plástico, símbolo do mundo que por pouco esmaga o homem e é depois dominado por ele, dança do palco para a plateia, numa confraternização de festa sem fronteiras.”⁹⁰

⁹⁰ MAGALDI, Sábato. Está no Teatro São Pedro um espetáculo de teatro experimental: Rito do Amor Selvagem, onde há caricaturas de Hitler, de uma reunião da ONU, de Marlon Brando e de outros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1970.

Por último, o público é convidado a dançar com os atores, transformando a apresentação num amálgama teatro/vida, em que o contato direto entre todos, desprovido de ação cênica, dilui teatralidades e torna-as vivências. Essa relação íntima com a plateia, na temporada carioca, irá multiplicar-se além do próprio *Rito*, em que o Sonda realiza shows de rock e blues no teatro nos dias de folga das apresentações. Este espírito de “curtição” vai chamar atenção das autoridades que fecharão as portas do teatro, encerrando, definitivamente, a temporada do espetáculo.

3.7.12. REPERCUSSÃO CRÍTICA: VÁLIDO COMO EXPERIMENTO

Rito do Amor Selvagem estreia em 28 de novembro de 1969, no II Festival de Dança de São Paulo, realizado no Theatro São Pedro. Tem sua temporada prorrogada, por dois meses, no mesmo teatro. Avança pelo ano de 1970 no Teatro Brasileiro de Comédia, TBC. Na sequência, segue para o Rio de Janeiro, estreando em julho num teatro improvisado, o Teatro do Cimento Armado. São muitas as matérias de lançamento, principalmente em espaços reservados às artes cênicas nos jornais. A montagem causa estranheza e entusiasmo por parte do público e há uma certa aridez analítica em relação ao espetáculo:

"[...] pode-se criticar um espetáculo, objeto em face do qual se situa, como sujeito, o crítico [...] O *Rito*, em vários momentos, bem ao contrário, tenta precisamente anular a relação sujeito/objeto, público/espetáculo. Diante disso o crítico vê-se num dilema: ou entrou na coisa, e nesse caso, não pode criticar, por lhe faltar a distância crítica (ninguém pensaria em criticar um ritual ou um happening) ou não entrou, também nesse caso não pode criticar, por não ter participado ao nível das intenções mais profundas do experimento".⁹¹

Anatol Rosenfeld confessa-se incapaz de julgar o *Rito* por se considerar deslocado ou não envolvido com a proposta. Para ele como espectador, é primordial a aceitação do jogo proposto pela apresentação para sua eficácia. Não considera o trabalho como espetáculo e

⁹¹ ROSENFELD, Anatol. O *Rito do Amor Selvagem*. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. p. 234.

acha que se trata de algo em que a interação palco/plateia fala mais que a própria cena e, por isso, deve prescindir de análise já que, anulando a relação ator-espectador, também anula a função do crítico. Nomeia a iniciativa de experimento e é nesse âmbito que *Rito do Amor Selvagem* será comentado, também, por outros teóricos da época. São poucos os que, confusos e chocados, ousam demolir o inusitado projeto:

“Joãozinho & Maria nos apresentam uma nova gracinha: *O Rito do Amor Selvagem* – nem rito, nem amor, ou selva, apenas um amontoado de pretensiosas sandices. A dupla é conhecida: conseguiu destruir Os Mutantes naquele Planeta [*Planeta dos Mutantes*] sem eira, nem beira.”⁹²

Sábato Magaldi faz uma crítica em que aponta erros e acertos no espetáculo e afirma que como produto acabado *Rito* resulta confuso, mas como fermentação de problemas, como um convite a se repensar o teatro em termos de “arte-soma”, inclusive no que a estética representa de aleatório e fragmentário, ele ganha uma representatividade considerável. Henrique Oscar considera que o trabalho tem o seu lugar reservado, e vale a pena ser prestigiado, embora afirme que lhe parece mais capaz o espetáculo interessar às plateias mais jovens do que ao público tradicional do teatro.

Ou seja, neste momento de ruptura das formas teatrais, de buscas de novos meios de expressão, de tentativa de encontro de outras linguagens dramáticas, como experimento, para a colocação de questões, abertura de ideias e expansão de limites dentro do universo do teatro, *Rito do Amor Selvagem* chama uma atenção interessante da parte dos críticos. Inclusive é digna de méritos, sendo afastada de experimentos mais anárquicos e pouco efetivos artisticamente.

Mas como espetáculo, como obra de arte, híbrida e múltipla, o *Rito do Amor Selvagem* causa, no corpo crítico, distanciamento, estranheza, confusão e polêmica.

⁹² CUNHA, Wilson. A Fábula do Pato Amigável. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 06. jul. 1970.

3.8. JOSÉ E MARIA: UM MERGULHO SEM RETORNO

José Agrippino de Paula não tinha uma atitude explícita de contestação e confronto. Não era um artista “barulhento” como os cabeças de geração da contracultura, que se utilizavam dos meios de comunicação de massa para bradarem seus ideais contra a ideologização da arte. Agrippino era, ele próprio, o espírito da contestação: livre, anárquico, sagaz, enigmático, cortante. Entre amigos era, apesar de sem preconceitos, extremamente crítico e sensível, admirado por muitos e estranhado por outros tantos.

Agrippino não era eloquente como Rogério [Duarte] e jamais explicava ou justificava suas posições: ele impunha sua presença pétrea e deixava suas conclusões caírem como tijolos no meio de uma roda de conversa.”⁹³

Sua sagacidade, inteligência, cultura e modernidade fizeram dele, junto com Rogério Duarte, os dois fazedores de cabeça do jovem Caetano Veloso (declaração confessa e aberta a todos em *Verdade Tropical*, seu livro autobiográfico sobre os tempos da Tropicália).

Agrippino e sua mulher, Maria Esther Stockler aglutinavam pessoas e artistas a sua volta e apesar de nunca terem formado uma comunidade - nos moldes que a década de 1970 vai experimentar a rodo -, sua casa era um centro de encontros e discussões, de pesquisas e experimentos.

“É um grande equívoco achar que o Sonda era festivo.(...) Do mesmo modo, era um engano acreditar que Agrippino era um *outsider*. Era um cara muito dentro de seu tempo, e ainda é (...) Agrippino nunca foi um anarquista, um caótico.(...) [era] participante de sua época, não do ponto de vista partidário.”⁹⁴

A casa da Rua Goitacás, 57, chega a ser nomeada como “casa de curtição” pelo próprio Agrippino (em uma de suas entrevistas concedidas⁹⁵) - uma bandeira do estilo de vida levado por aqueles que, juntos, “puxavam um fumo”, ouviam rock, faziam som de forma livre,

⁹³ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 108.

⁹⁴ REZENDE, Luiz Fernando. Entrevista concedida a Irlayni Regina Madazzio em maio de 2004. In: MADAZZIO, Irlayni Regina. **O Vôo da Borboleta: A Obra Cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler**. São Paulo: CAC/ECA/USP, 2005, p.120. Tese de mestrado.

⁹⁵ PAULA, José Agrippino de. **Entrevista à Cláudia de Alencar**. São Paulo: Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, 20 mai.1979.

filosofavam sobre a vida, discutiam as criações produzidas ou em projeto de seus colegas, trocavam informações sobre as experimentações ou novidades vindas ou sabidas do exterior e ressentiam-se com a repressão que a cada dia estendia um pouco mais seus braços sobre a vida cotidiana das pessoas. Em plena sala, em vez de um confortável sofá, erguia-se, insólita e disponível, uma banheira vazia pintada pelo também artista da soma José Roberto Aguillar⁹⁶. As paredes da casa eram todas escritas de poemas, frases, desenhos... verdadeira arte-soma vivencial:

“ Quando um selvagem vê um avião, ele diz:
 ‘É um pássaro gigante’
 Mas quando o selvagem diz:
 ‘É Deus’
 Toda a tribo se transforma.”⁹⁷

Maria Esther e Zé Agrippino estreitam relações com o Living Theater⁹⁸, em visita ao Rio de Janeiro. Ela, por sua ótima fluência no inglês, atua como tradutora e intérprete em encontros do Living com a classe teatral e chega a desejar integrar o conjunto. A dupla se submete a uma seleção perpetrada pelo próprio Living, mas seus critérios rígidos e obscuros reprovam Zé Agrippino e como eles formam um casal, Maria Esther declina de entrar para o grupo.

“A Judith Malina falou assim: que eles eram uma comunidade de ciganos, que viajavam assim, de maneira precária... que era uma tentativa de família porque eles tinham necessidades dessa família. (...) E que então quando alguém pegava e chegava e era recusada, não era por incapacidade. É que não seria um casamento... porque era necessário fazer um casamento, você está entendendo? Quer dizer, algumas pessoas eram importantes do ponto de vista de que poderiam formar alguns casais. Não eram casais assim com preconceito de sexo, mas algumas transas teriam que haver. (...) Eu acho que houve também uma escolha baseada em afetos.”⁹⁹

⁹⁶ Aguillar se utiliza do conceito de “linguagem de soma” para caracterizar certas incursões performáticas realizadas por ele. In: COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009. p.50.

⁹⁷ Inscrição na parede da Rua Goitacás, retirada de um slide disponível no IDART CCSP.

⁹⁸ Ver capítulo 4.5

⁹⁹ PAULA, José Agrippino de. **Entrevista à Cláudia de Alencar**. São Paulo: Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, 20 mai.1979. p.32.

Hoje, esse comportamento e estilo de vida podem soar como alienação e loucura, mas naquele momento, era de uma coragem e de um desejo de renovação e mudança admiráveis.

Na temporada carioca do *Rito* a dupla tem uma primeira experiência difícil com os órgãos da repressão que, alegando que o Teatro do Cimento Armado não tinha autorização para funcionar – o que era falso –, lacram as portas da casa de espetáculos improvisada, encerrando abruptamente a temporada do *Rito do Amor Selvagem*. Suas verdadeiras razões eram justamente voltadas ao poder de aglutinação de jovens cabeludos que o Sonda consegue realizar no Teatro do Cimento Armado.

Ninguém da classe teatral se manifesta a favor do espetáculo: os tempos já são outros e manifestações coletivas em favor de um companheiro de profissão – até 1968 isso era usual e fortalecia o teatro como organização sindical – são interpretadas como movimentos subversivos e passíveis de incriminação.

De volta a São Paulo, a residência do casal começa a ser vigiada. Zé Agrippino é avisado por seu amigo Mário Schemberg de que está na mira da polícia. Ele é preso com um falso flagrante de ampolas de "Perventim", plantadas em sua cama e atribuídas a ele. Ao voltar pra casa, começa a receber ameaças de morte escritas, datilografadas, enfiadas debaixo da porta.

"Naquela época a situação de indecisão era muito grande. Então se você não tinha perspectiva você podia pirar. Então aquelas pessoas que vinham naquela corrida para estourar a vida, quando viam que não dava para estourar, elas piravam, entende?"¹⁰⁰

Amedrontado, traumatizado, Zé Agrippino convence Maria Esther a saírem do país e seguem para a África, onde realizam documentários em Super-8 sobre costumes, ritos e danças locais no Marrocos, Mali e Senegal, entre 1972 e 1974. Viajam pela Europa e Estados Unidos. Quando retornam ao Brasil, vão morar na Bahia, em plena Arembepe, numa comunidade *hippie* no país, reduto final da era do desbunde:

"Zé Agrippino e Maria Esther tinham voltado da África transfigurados em ultra-*hippie* s e viventes de uma "nova era" que, por causa do modo como eles se punham nela, combinando envolvimento profundo e distanciamento crítico, nada tinha do tom enjoativo que a expressão conota para mim."¹⁰¹

¹⁰⁰ Ibidem., p. 34.

¹⁰¹ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.471.

Eles têm uma filha, chamada Manhã¹⁰². Não se sabe bem ao certo porque, Zé Agrippino e Maria Esther separam-se de forma traumática. As brigas entre o casal eram notórias entre os amigos comuns. Ele passa a viver no Embú, ao lado de sua mãe e, no início dos anos 1980, começam a surgir distúrbios cerebrais em Agrippino que acabam por denunciar um diagnóstico de esquizofrenia.

“ (...) houve uma desilusão com tudo, com o meio cultural, com a badalação, como ele nunca conseguiu ganhar dinheiro e ser uma pessoa que fez tanto, tem uma obra extraordinária, mas não, ficou a margem (...) O José é uma pessoa muito ingênua, entendeu: ele não tem este espírito político que o Glauber Rocha tinha.” ¹⁰³

Maria Esther Stockler e José Agrippino de Paula, juntos, sintetizam todas as transformações radicais por que passou a década de 1970: a negação da sociedade, a mistura das artes, a demolição de paradigmas, a valorização do processo de criação coletiva; a entrega às experiências sensoriais e às viagens lisérgicas, o mergulho profundo no conhecimento do seu próprio corpo e espírito, o desejo de uma vida orgânica, plural, livre e sem preconceitos. Por viverem tudo intensamente, por radicalizarem suas opções vivenciais, pela decisão de não fazer concessões às convenções da convivência pequeno-burguesa, talvez ambos não tenham encontrado espaço público a partir da década seguinte.

O exílio e a experiência africana conduziram Maria Esther Stockler a buscar um novo rumo para sua existência. Apesar de seu talento para a dança, como intérprete e coreógrafa, Maria Esther sempre reclamou das agruras da profissão, do cansaço que uma produção artística acarretava. Ao mesmo tempo, admite que perdeu interesse pela ação experimental, por causa, segundo ela, do desgaste e decadência rápida das vanguardas. Ela desiste de seguir carreira e sua experiência rural num outro continente lhe é tão gratificante que abdica de viver em grandes metrópoles. Mergulha no auto conhecimento espiritual, no candomblé, numa dança mais voltada para a vida do que para a arte, e passa a viver na periferia de São Paulo, em Itapecerica da Serra, num sítio a poucos quilômetros de seu ex-companheiro eterno de aventuras. Passa os últimos tempos de sua vida em Paraty.

¹⁰² Manhã morre, com vinte anos, num acidente automobilístico, em 1992, o que destabrilize maria esther pelo resto de sua vida.

¹⁰³ STOCKLER, Maria Esther. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. P. 14.

Sua presença, energia e beleza estão eternizadas nos filmes *Danças na África* (1972), em que apresenta-se numa movimentação em que ioga, dança clássica hindu e ritual africano estão misturados; *Céu sobre Água* (1978), em que é flagrada nua e grávida, pela câmera de Agrippino, sobre as águas de Arembepé, num filme de cunho altamente experimental; e em *Cinema Falado* (1986), de Caetano Veloso, em que realiza uma dança em meio aos atabaques e à natureza:

“Maria Esther, com sua independência, sua feroz radicalidade, resguarda, do lixo vulgar do mundo publicitário em que atuamos, os passos sagrados, os acenos a um tempo viscerais e etéreos, os meneios cultos e orgânicos que ela tem sabido desenvolver. É o que vejo nela que, quase sem pensar, busco nos esforços de purificação corporal libertadora com que, entre outras coisas, tento salvar-me de mim mesmo.”¹⁰⁴

Mesmo com o avanço do quadro da doença, por ter legado às novas gerações sua obra escrita e filmada, José Agrippino de Paula ainda teve muitas homenagens. Em 1988, realiza-se um evento multidisciplinar sobre o multiartista, em que a *videomaker* Lucila Meirelles, curadora de sua obra cinematográfica, apresenta a instalação *I Movimento de Abertura da Sinfonia Panamérica*. A Editora Papagaio republica seus dois romances: *PanAmérica*, com prefácio de Caetano Veloso e capa do artista plástico José Roberto Aguilar, em 2001; e *Lugar Público*, seu primeiro livro de 1965, em 2004. Dois anos depois, a psicanalista e cineasta Miriam Chnaiderman lança o curta-metragem *Passeios no Recanto Silvestre*, no qual retrata Agrippino, então conhecido como o Bruxo do Embu, já em sua fase de isolamento. Em 2010, seu longa metragem *Hitler, 3º Mundo* é remasterizado e lançado em DVD com extras contendo alguns de seus curtas. Agora em 2012 foi lançada uma caixa intitulada *Exu 7 Encruzilhadas*, pelo selo SESC, contendo um DVD, um CD e material gráfico inspirado nas obras de Agrippino. No DVD estão quatro documentários: *Candomblé no Togo e Candomblé no Dahomey*, filmados por Agrippino e Maria Esther Stockler na África; *Lero Lero Agrippínico*, registro de um encontro entre José Roberto Aguilar, Arnaldo Antunes e Agrippino em 1998; *Áfricas Utópicas*, entrevistas com Agrippino filmadas entre 2005 e 2006. No CD há uma sessão de improviso musical gravada por Agrippino no fim dos anos 1960, em sua casa-curtição, acompanhada por um depoimento recente de Caetano Veloso.

¹⁰⁴ VELOSO, Caetano. Maria Esther Stockler, uma bailarina brasileira. In: *Aquela Coisa Toda*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais, 27 ago. 2000.

Maria Esther Stockler morre de câncer em 2006. No ano seguinte, é a vez de Agrippino, de enfarte, às vésperas de seu 70º aniversário. Agrippino ainda deixou, inéditos, 173 cadernos escritos e numerados, que reunidos resultam em *Os Favorecidos da Madame Estereofônica*, um romance incompleto e ainda inédito.

Não me é possível enumerar quantas dissertações de mestrado ou teses de doutorado já foram escritas sobre a obra de Agrippino, segundo Jotabê Medeiros, “uma esfinge artística sempre em processo de decifração”¹⁰⁵. Seu caráter multidisciplinar multiplica-o por muitos enfoques e análises, através de novos estudos nas áreas da Literatura, Artes Plásticas, Cinema e Teatro. Dentre todos os seus legados, o menos recuperável e reconhecido é o que deixou para o teatro.

3.9. O RITO: O MITO EXILADO

Os fatores que contribuem para não creditar a verdadeira dimensão revolucionária do *Rito do Amor Selvagem* como o primeiro e, talvez, o mais underground dos espetáculos que trilharam esse rumo de teatro experimental, nessa primeira fase, no Brasil seja, justamente, a sua antecipação no tempo, anunciando precocemente boa parte do que pós-tropicalistas, marginais, alternativos e grupos de teatro vão se utilizar durante os anos de 1970 e que, mesmo ao longo da década, ainda será encarado pelos teóricos da cena como algo fora do parâmetro artístico e atribuirá a esses movimentos e coletivos um estigma de Legião Estrangeira das Artes.

A existência do Sonda foi precária porque seus experimentos não conseguiram projetar-se, ter visibilidade como os de outros artistas seus contemporâneos, como foi o caso das peças do Teatro Oficina ou os filmes de Rogério Sganzerla. Maria Esther Stockler acreditava que faltou divulgar mais as descobertas e experimentações implementadas por ela, Zé Agrippino e o Sonda:

¹⁰⁵ MEDEIROS, Jotabê. Desencaixotando Agrippino. **Portal Estadão**, São Paulo, 07 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,desencaixotando-agrippino,845143,0.htm>>. Acesso em: 16. fev. 2012.

“Se você conhecer mais a história, porque nunca ninguém conheceu a história, porque a gente mesmo não soube divulgar, por ingenuidade da gente: a pessoa que é criativa, intuitiva, está começando, a gente não soube divulgar e mostrar o que havia atrás daquilo, e as pessoas não perceberam, que as pessoas pensam que é um espetáculo: como *O Tarzan* surgiu assim, tudo de laboratório, de ideias, de artistas, artistas plásticos, artistas de teatro, artistas de dança...”¹⁰⁶

Paralelamente, o final da década de 1960 e início dos 1970 foi um período muito conturbado politicamente. O fato de José Agrippino não abrir concessões em seu roteiro para explicitar um posicionamento político identificável, talvez, tenha lhe atribuído a falsa imagem de um artista alienado, fora de seu tempo, e pode ter sido mais um fator a não atribuir ao *Rito do Amor Selvagem* sua devida importância:

“Sou mais voltado para os problemas existenciais, sem grandes finalidades políticas. Mais existencialista, vendo rebeldias e confusões psicológicas, nada engajado.”¹⁰⁷

Esta declaração de Agrippino reafirma toda uma opção estética e temática em prol da autonomia da arte e da liberdade de criação. Seus experimentos, na intercessão do teatro com a dança; na investigação, na cena, do seu imaginário em interação com o movimento corporal de sua mulher; na parceria amalgamada de vida e arte com sua musa, Maria Esther Stockler, ampliaram os limites das linguagens cênicas como meios de expressão não só do teatro, mas também da dança. Procedimentos e conceitos considerados estranhos, enigmáticos, esdrúxulos passam a ser, poucos anos depois, utilizados pelos artistas e compreendidos pelo público como uma via possível, mesmo que alternativa, de se fazer arte.

A valorização do processo em horizontalidade com o resultado da cena; a coletivização da criação; a fragmentação; a hegemonia da encenação como objeto estético; o hibridismo nas artes e a interatividade com o público são algumas das sementes plantadas pelo *Rito do Amor Selvagem* e, a cada década que passa, reafirmam-se como heranças e conceitos fundamentais à modernidade teatral.

¹⁰⁶ STOCKLER, Maria Esther. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. P. 05.

¹⁰⁷ PAULA, José Agrippino de. Depoimento. IN: RIOS, Jefferson Del. **Bananas ao Vento: Meia Década de Cultura e Política em São Paulo**. São Paulo: Ed. Senac. P. 96.

Rever o percurso trilhado por esse espetáculo e por seus criadores só nos inspira mais a redescobrir os trilhos e as trilhas percorridas por esses que fundavam sua prática artística na defesa de ideias tão próximas de nós, enquanto seus ideais, paradoxalmente, tornam-se cada vez mais distantes de nós...

**4. GRACIAS, SEÑOR: SUICÍDIO OU QUEBRA DE PARADIGMAS –
A SEGUNDA GUINADA DE JOSÉ CELSO**

26 - JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA E O OFICINA DESTRUÍDO (1966)

Contestação e capacidade de renovação sempre foram características intrínsecas à personalidade artística de José Celso Martinez Corrêa. Através do espetáculo *Gracias, Señor*, 1971, o diretor chega ao que se considerou, na época, ápice de um processo de decadência, que resultaria no fim do Teatro Oficina, pelo menos no que diz respeito àquela conhecida como a companhia profissional mais respeitada do país.

O que se deseja defender aqui é:

1) que *Gracias, Señor* é uma realização que marca a segunda virada de José Celso, por abarcar um processo de criação que atinge o auge da subversão da linguagem estética, assimilando todas as conquistas cênicas dos espetáculos anteriores, a partir do ciclo revolucionário iniciado, em 1967, com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade;

2) que sintetiza o ideário tropicalista e marginal que, apesar de ser considerado pela crítica de alienado e irracionalista, marcou profundamente a arte na década de 1970, cujas características, procedimentos e métodos vão influenciar as quatro gerações vindouras que marcam as próximas revoluções cênicas até a virada para o novo milênio, chegando aos nossos dias;

3) e que inaugura o ciclo que culminará na Cia. Oficina Uzyna Uzona, redesenhando a história de José Celso e um novo conjunto de jovens atores, ativo e representativo até hoje.

José Celso Martinez Corrêa, de moço comportado e engajado, que dirige de terno e gravata, o diretor do realista e meticuloso espetáculo *Pequenos Burgueses*, 1963, prestigiado pelo público e pela crítica, torna-se, a partir de 1967, através de suas realizações e declarações, uma “metralhadora artística”, arma poderosa e efetiva de contraposição política.

O novo José Celso bate de frente com parte da sua própria geração, que assumia o marxismo como fundamento primordial para a criação de suas montagens, encontrando-se num “beco sem saída” pelo acirramento da repressão, a partir da decretação do AI-5, em 1968.

Zé Celso abandona o lugar do grande “orquestrador cênico” e todos os privilégios e consolidações conquistadas até então para, “desbundado”, efetivar uma revolução estética e pessoal radical em que, aliado a jovens inexperientes e entusiásticos, segue cego em direção a uma nova experiência vivencial teatral, que o fará ficar num “casulo artístico” durante a

segunda metade da década de 1970 e toda a década seguinte, considerado morto e superado pelos colegas de profissão, ressurgindo, com toda a potência da transformação, na década de 1990.

4.1. *O REI DA VELA: A CARNAVALIZAÇÃO DAS ESQUERDAS*

A “guinada de José Celso”¹⁰⁸ com *O Rei da Vela* significa o rompimento com parâmetros cênicos “bem comportados” e a realização de um teatro desgovernado, agressivo e atordoante para os padrões da época. O crítico Décio de Almeida Prado identifica e recebe, com generosidade, talvez um dos aspectos mais desconcertantes do espetáculo, que irá se acirrar nas montagens seguintes:

O que tanto Oswald quanto a encenação de José Celso conseguem com muita felicidade é incorporar à ficção alguns elementos tradicionalmente encarados como chulos: aquela espécie de folclore masculino, constituído de anedotas, casos e reminiscências pessoais, gestos obscenos de uso corrente, expressões vulgares, frases feitas, palavrões, girando com muita frequência sobre símbolos sexuais, principalmente masculinos, tal como aparecem na representação, folclore que acompanha o homem brasileiro desde o ginásio (pelo menos) até a senilidade, nunca figurando, entretanto, em seu mundo oficial. A mudança, a esse respeito, parece-nos ser dupla: as mulheres começam a ter acesso a esse campo tradicionalmente reservado aos homens, ao mesmo tempo em que a falta de inibição da vida moderna, consequência da psicanálise, dos novos métodos educacionais, das transformações da moral sexual, vai tornando público muita coisa até agora definida pelo seu caráter estritamente privado. É o fim do mundo, afirmam os moralistas. Talvez seja, ao contrário, o nascimento de uma nova moralidade, mais unificada, com menos segredos de polichinelo, baseada na franqueza, na admissão da realidade tal como ela é, numa imagem mais vasta do homem, capaz de abranger tudo aquilo que na verdade o constitui, sem censura ou exclusão de nada.¹⁰⁹

Com o espetáculo de Oswald de Andrade, José Celso descobre a Antropofagia do Movimento Modernista de 1922 e realiza uma encenação colorida, paródica, alegre, *kitsch*, anti-intelectualista e redentora da arte popular brasileira (em que recupera e enaltece a revista, o circo, a chanchada da Atlântida, formas populares que foram perdendo espaço a partir da década de 1950, pela chegada do bom teatro europeu trazido pela primeira geração de encenadores – vide Ziembinski e os diretores italianos do Teatro Brasileiro de Comédia). *O Rei da Vela* vinha ao encontro das expectativas dos atores do Teatro Oficina, de encenar algo novo e ousado, que respondesse a toda turbulência que o final da década de 1960

¹⁰⁸ O termo “guinada de José Celso” surge na entrevista *Teatro e Realidade Brasileira*, concedida pelo diretor a Tite de Lemos, na Revista Civilização Brasileira, em junho de 1968

¹⁰⁹ PRADO. Décio de Almeida. **Exercício Finto**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.224,225.

ensejava. É importante ressaltar que, após três anos do golpe militar, os artistas e intelectuais ainda acreditavam na possibilidade de retomada do país por um governo mais simpatizante aos movimentos de esquerda e a tomada de uma atitude de enfrentamento político era circunstância primordial para se estar inserido e em posição de destaque no ambiente cultural da época, como era o caso do Teatro de Arena com os musicais, em São Paulo, e o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro. Renato Borghi, um dos principais integrantes do grupo, declarou em uma entrevista ao crítico Martim Gonçalves, a intenção do conjunto:

Seria necessário criar o que chamaríamos talvez de teatro dialético brasileiro da crueldade. Teatro da crueldade que não é o inglês, o europeu, o de Genet. Que não é o da marginalização, da exceção. Mas a crueldade do cotidiano brasileiro que deve ser revelado em toda sua pequenez ridícula. É preciso fazer através do estudo, da exumação, da pesquisa, um levantamento do que seja a mitologia do homem brasileiro. Por que é que ele vive, o que é que ele pretende. Quais são as suas bandeiras. Porque faz sexo de uma maneira e não de outra. É preciso descobrir as trincheiras onde ele se esconde. Porque ele é tão na base da festinha de aniversário, do bloco de batizado, do guaraná em copo de papelão, do embevecimento pelas ‘dez mais’ etc.

Através do teatro dialético da crueldade, mostrando com humor, sadismo e deboche, queremos criar um espelho, revelando, desnudando, colocando em cheque todo o insólito, o grotesco e o absurdo do cotidiano brasileiro.¹¹⁰

Através de *O Rei da Vela*, José Celso e seu grupo denunciam alegoricamente, através da verborragia antropofágica de Oswald de Andrade dos anos 1930, o “absurdo brasileiro” dos anos 1960, as contradições da modernização de um país dependente do capital estrangeiro, em que o arcaico e o moderno combatem, onde as diferenças sociais são enormes; propõem a carnavalização das esquerdas e o espetáculo se torna um dos pilares do ideário tropicalista que nascia em paralelo à montagem.

Décio de Almeida Prado, mais uma vez lúcido como um sábio, ao escrever sobre a Antropofagia Revisitada, anos depois, declara sua perplexidade de homem maduro diante de uma “nova irreverência juvenil” e, meio sem querer, expõe uma das fragilidades da crítica – a diferença geracional – que irá, gradualmente, apartá-la do processo de renovações artísticas que se inaugura com a montagem do Oficina:

De todas as numerosas ilusões da minha juventude, as mais enganadoras referiam-se ao passado. À medida que o mundo emergia ante os meus olhos como uma conquista minha e de meus companheiros de geração, confirma-se em mim a impressão de que tudo o que se fizera no Brasil antes de 1930 – marco artístico, político e econômico – ficara irremediavelmente para trás [...] Passados trinta anos,

¹¹⁰ BORGHI, Renato. Entrevista concedida a Martim Gonçalves, 1967. In: CORRÊA, Zé Celso Martinez. **Primeiro Ato cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)** Org. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 167.

já na década de 60, comecei a perceber, com surpresa, que a ‘roda da fortuna’ literária perfizera quase uma volta completa sobre si mesma. Reaparecia aquela atmosfera contraditoriamente lúdica e radical, agressiva e divertida, que eu julgara enterrada para sempre [...] Oswald parecia contemporâneo dos jovens contestadores de 1968 por esse lado político, levado ao paroxismo pelas guerrilhas, de fato ou apenas literárias, e também pelo que eles passaram a chamar de deboche [...] O que dizia Ortega em 1925 – ‘ser artista é não levar a sério o homem tão sério que somos quando não somos artistas’ – aplica-se não só a Oswald, e a partes consideráveis de Mário de Andrade, como a todo um teatro, um cinema e uma poesia nascidos do tropicalismo.¹¹¹

No início da década de 1980, numa entrevista a José Arrabal, fazendo um retrospecto das atividades do Oficina até então, José Celso afirma:

Nunca houve um ‘movimento tropicalista’. Isso foi o jeito que encontraram para batizar a revolução cultural que se impunha. O que houve mesmo foi toda uma série de recusas sociais, uma série de manifestações sociais que foram entrando no corpo da gente, como no corpo dos outros, baixando uma coragem intensa. A coragem de *O Rei da Vela*, a da guitarra elétrica, a da câmera do jeito que ninguém tinha feito antes. A gente, essa turma toda foi se conhecendo só com os trabalhos que ia fazendo. Conheci o Caetano Veloso durante o processo de *O Rei da Vela*; só aí fui conhecer ele. *Terra em Transe*, eu só vi quando estava terminada a montagem da peça.¹¹²

Interessante notar que este triângulo – José Celso, Caetano Veloso e Glauber Rocha – era o porta-voz da nova geração que, desconfiada dos mitos nacionais e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os *hippie s*, os filmes de Godard, os Beatles, as canções de Bob Dylan – começa a exercer um papel fundamental na cena da cultura nacional, usufruindo dos canais de comunicação para disparar um discurso radical e contundente contra a *intelligentzia* de esquerda, como é o caso da manifestação furiosa de Caetano, diante das vaías da plateia em sua apresentação de *É Proibido Proibir*, com Os Mutantes, no III Festival Internacional da Canção, em setembro de 1968:

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?!? (...) Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! (...) O problema é o seguinte:

¹¹¹ PRADO. Décio de Almeida. **Peças, Pessoas, Personagens**: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.. 101; 103-4.

¹¹² CORRÊA, Zé Celso Martinez. Passando a limpo: entrevista a José Arrabal. **Revista Civilização Brasileira**, n. 20, fev, 1980. In: CORRÊA, Zé Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo (Org.). **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 305.

vocês estão querendo policiar a música brasileira. (...) Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!”¹¹³

José Celso começa a ganhar o mesmo impulso agressivo e na entrevista-manifesto *A Guinada de José Celso*, concedida em meados de 1968, será incisivo:

Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. Nem muito menos no pequeno teatro da crueldade, que na realidade não passa de um teatro de costumes: dos maus costumes, com suas prostitutas folclóricas e tudo mais. Para um público mais ou menos heterogêneo *que não reagirá como classe*, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos [...] Não se trata de proselitismo, mas de provocação. Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada.¹¹⁴

4.2. RODA- VIVA: TEATRO AGRESSIVO?

Partindo para uma ação mais efetiva, na sequência de *O Rei da Vela*, José Celso invade literalmente a plateia, para sacudir e agredir, física e moralmente, o público que quer atingir, através de seu “teatro da crueldade brasileira”. No Rio de Janeiro, em 1968, como um diretor convidado, concebe uma releitura anárquica e *artaudiana* de *Roda-Viva*, ingênuo texto de Chico Buarque, que trata da saga de um ídolo da canção popular, manipulado pela imprensa e indústria fonográfica.

Roda-Viva, além de romper com a elegância e com o bom gosto, características cênicas já conhecidas de muitas realizações do Oficina, já substituídas, em *O Rei da Vela*, por uma opção teatral debochada e mal comportada, irá adicionar outros elementos desconcertantes a fim de “ofender” o senso estético de um público formado por um padrão elevado de espetáculos bem acabados: os jovens atores atuavam displicentemente, com gestos desorganizados, mal coreografados, como se não houvesse nenhuma partitura cênica pré-estabelecida, como se os ensaios tivessem sido escassos, ou como se o imprevisto determinasse o rumo das ações. Colocavam-se por entre os espectadores de forma que pudessem ter um acesso rápido aos seus corpos, podendo, eventualmente, tocar-lhes,

¹¹³ Veloso, Caetano. Protesto diante das vaias da plateia em sua apresentação de *É Proibido Proibir*, com Os Mutantes, no III Festival Internacional da Canção. In:< <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir>> Acesso em: 20 jul. 2010.

¹¹⁴ CORRÊA, Zé Celso Martinez. A Guinada de José Celso: Entrevista a Tite de Lemos. **Arte em Revista**: São Paulo, Ano 1, n 2, mai/ago. 1979, p.47.

sussurrar em seus ouvidos, sentar-se no colo de um, solicitar-lhe alguma participação, ofegar, fazer perguntas, gritar palavrões, realizar gestos obscenos, pedir assinaturas em manifestos, respingar o fígado cru do herói que é devorado vorazmente, enfim... estimular o espectador a “agir”, mesmo que essa ação fosse, em verdade, uma reação a algo incitado pelos atores. O cenário de Flávio Império é considerado “cafona” pelo crítico carioca Yan Michalski, que apesar de recomendar o espetáculo ao público, alerta-o, num humor explicitamente ácido, de que deve comparecer ao teatro com uma certa prevenção, diante do “mal gosto” do encenador:

José Celso Martinez Corrêa declarou no programa que na sua opinião o cartaz do *Roda-Viva* deveria mostrar ‘os olhos verdes de Chico, como dois ovos numa posta de fígado cru’. O cartaz acabou sendo muito diferente e bastante inócuo: mas a intenção é sintomática. E como gosto não se discute, principalmente em matéria de arte culinária recomendo incondicionalmente *Roda-Viva* àqueles que gostam de ovos com fígado cru. Aos que não gostam do referido prato, recomendo também *Roda-Viva*, mas com sérias reservas. E quem tem o sistema digestivo sensível, não deve esquecer de levar um Alka-Seltzer.¹¹⁵

Yan Michalski não percebe que essa figura dos olhos de Chico como dois ovos em meio a um fígado cru, em verdade, trata-se de uma metáfora da transformação que a encenação de Zé Celso tenta imprimir da imagem do cantor belo, jovem e simpático de *A Banda* para um autor voltado para as polêmicas questões estéticas da época.

Michalski escreve duas críticas para enumerar aquilo que diz ser um espetáculo em grande parte frustrado mas, ao mesmo tempo, fascinante. Constata que Zé Celso serve-se do texto de Chico Buarque, no lugar de servi-lo, e é categórico ao dizer que “(...) a atitude intelectual do encenador de *Roda-Viva* é comparável à atitude de uma criança de três anos que faz xixi no meio de um salão cheio de visitas e fica espiando com curiosidade a reação refletida no rosto dos pais e dos convidados”.¹¹⁶

O crítico Anatol Rosenfeld, num artigo sobre as atividades cênicas no ano de 1968, analisa a proposta de um Teatro Agressivo, e imputa a Zé Celso uma atitude irracional de fazer da violência o princípio supremo para a construção de *Roda-Viva*, atingindo, assim, o oposto do seu objetivo que, segundo Anatol, em vez de incitar o público à ação, em verdade,

¹¹⁵ MICHALSKI, Yan. Uma questão culinária em A voz ativa de Roda-Viva (II). In: PEIXOTO, Fernando (org.) **Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no Século XX**. Org. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.117.

¹¹⁶ MICHALSKI, Yan. Onde “a roda” se torna quadrada. In: Ibid., p. 115.

acaba por aliviá-lo e confirmar o seu conformismo. O diretor responde da seguinte forma, anos depois:

“Essa história de teatro agressivo quem inventou foi a imprensa. Não é coisa minha, nem do Chico, muito menos do grupo. Nós não temos nada a ver com isso [...] Esse tipo de crítica é uma crítica acadêmica de teatro, ainda que com referência à crítica de esquerda. Mas é uma crítica de quem não entende de teatro, senão do ponto de vista acadêmico. É uma coisa de quem não entende a linguagem do corpo, que é uma outra esfera de relação no que está acontecendo [...] Eu tenho o maior respeito pelo Anatol mas, no caso, apesar do grande carinho que sempre senti por ele, [...] para mim, o que ele fez com *Roda-Viva* foi mais ou menos a mesma coisa que os sábios da Igreja fizeram, naquela cena em que o Galileu vai mostrar, com o telescópio, que a Terra não é fixa e gira em torno do Sol e os sábios da Igreja se recusam a olhar os telescópios. É isso aí. *Roda-Viva* é isso: a crítica da época não quis ver, não quis experimentar, porque *Roda-Viva* instaurava uma visão diferente de arte, contraditória com a visão da crítica. Aí a crítica boiou e ficou chamando a gente de ‘irracionalista’. Uma crítica tão racional, tão racionalista que ficou como os sábios da Igreja diante do telescópio.”¹¹⁷

Outro elemento fundamental presente na encenação era a forte e invasiva presença do Coro, maior responsável por toda a polêmica do espetáculo que, rapidamente, resulta num sucesso estrondoso. Um grupo de jovens atores recém-formados representava, entusiasticamente, uma série de papéis, tais como as macacas de auditório, as velhas matronas, os jovens do iê-iê-iê, transitando por vários personagens que surgem em formação de grupo. Às vezes, criam cenas que aludem a situações ritualísticas – tais como a procissão para a crucificação do protagonista ou a apoteose final em que a viúva é carregada nos ombros do povo que canta e joga flores na plateia – ou, em outros momentos, representam alegoricamente a engrenagem do sistema: a Roda-Viva. Nas palavras da bela canção do autor:

*“A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino pra lá”*¹¹⁸

Ou nas palavras do diretor:

“Era uma peça da plateia. Uma peça do coro. Quem fez *Roda-Viva* foram os meninos que vieram fazer o teste para interpretar o coro. Eles trouxeram para a peça o espírito de 68. Foi isso que me fundiu a cabeça, a força dessa turma, a força que tinham os jovens em 68. Um tipo de gente muito inventiva: você não sabia se era

¹¹⁷ CORRÊA, Zé Celso Martinez. In: CORRÊA, Zé Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo (Org.). **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 307, 309-310.

¹¹⁸. Trecho do refrão da música *Roda-Viva*, tema do espetáculo *Roda-Viva*. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque: Letra e Música**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 48.

homem, se era mulher, se era feio, se era bonito, pobre ou rico... Um bando fez o teste e aquele teste foi *Roda-Viva*. E a minha cabeça cresceu muito naquele combate.”¹¹⁹

José Celso, com seus 31 anos de idade, com toda a sua bagagem de uma década à frente do Teatro Oficina, consegue ter olhos abertos ao ponto de intuir a força com que a juventude de 1968 irá transformar o comportamento da cultura a partir de então.

Interessante notar, também, que tanto em *O Rei da Vela* e, agora, de forma mais explícita, com *Roda-Viva*, José Celso começa a aprimorar-se na mescla do baixo e do desprezível com o sublime, a utilização simbólica do feio e do horror em meio ao belo e o ritualístico, e vice-versa, procedimento que vai exercer uma influência definitiva no teatro das próximas gerações. José Celso tinha consciência de que, com a encenação de *Roda-Viva*, rumava em direção a algo cenicamente fora das convenções aceitáveis do mercado teatral.

Tite de Lemos é preciso em identificar o “choque estético” causado pelo espetáculo:

“Em *Roda-Viva* o teatro parece agonizar sob as machadadas de um bando de selvagens. O ciclo de “purificação pela carne”, [...] tem em *Roda-Viva* o seu instante de exacerbação máxima, num espetáculo que faz explodir toda a energia erótica reprimida ao longo de muitos anos no inconsciente do teatro brasileiro. A par disso, porém, *Roda-Viva* é o primeiro espetáculo do ciclo a introduzir ostensivamente e a encaminhar de modo orgânico o debate em torno do raio de ação cênica do teatro. A violação deliberada dos limites físicos impostos pela geografia do palco à italiana não era em *Roda-Viva* a mera concretização de um capricho infantil compulsivo de agressão ao espectador [...] Muito mais do que isso, essa desobediência era uma questão de princípio: uma tumultuada meditação acerca do próprio destino do teatro do século XX, crucificado entre a rala elite que pode pagar para ver-se desempenhada, aconchegada e petrificada em suas sólidas posições de bem estar e a necessidade de testemunhar verdadeira e eficazmente, contra o *establishment* [...] *Roda-Viva* operou precisamente a radicalização que o pensamento oficial não podia tolerar, e todas as velhas gramáticas dos especialistas estabelecidos puseram-se a corar de vergonha ante os pronomes mal colocados e a mistura de tratamento [...] Mas é claro que a linguagem de *Roda-Viva* não está dicionarizada e sempre se dará mal quem quiser reconhecer num texto de Joyce a mesma estrutura de um texto de Balzac.”¹²⁰

O fato é que, junto com outros artistas tais como Glauber Rocha, Caetano Veloso e Carlos Diegues, José Celso alinhava-se ao que foi intitulado como “arte suja”, cujos trabalhos buscavam mudanças conceituais pela linguagem, se contrapondo à concepção de que o artista era um porta-voz da beleza e, suave marginal sustentado pelo sistema cultural, mediante um comportamento cênico existencial apropriado:

¹¹⁹ CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Passando a limpo*, entrevista a José Arrabal. Revista Civilização Brasileira, n. 20, fev, 1980. in: CORRÊA, Zé Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo (Org.). **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 306.

¹²⁰ LEMOS, Tite de. O que é que é o novo teatro? Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 set. 1979. In: SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do Teatro ao Te-Ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 165.

“Os artistas brasileiros divorciaram-se do esteticismo e da arte como fonte de entretenimento e passaram a usá-la para uma missão mais urgente que pode requerer até violência, mau gosto, agressão e choque: a missão de revelar concretamente a complexidade da realidade brasileira.”¹²¹

4.3. GALILEU, GALILEI: OS ANTIGOS VERSUS OS NOVOS

Em 1969, ou seja, logo após a proclamação do Ato Institucional nº 5, o Oficina surpreende com a montagem seguinte, *Galileu, Galilei*, de Bertolt Brecht. De volta a um texto grandioso, o que aparentemente parecia ser um retorno à valorização da razão, da palavra e do pensamento e, neste viés, um retrocesso, um “freio estético” na carreira de José Celso, na verdade, era um espetáculo que, além de retomar a simpatia da crítica, incorporava cenicamente os dois tipos de teatro que se defrontavam no momento dentro do conjunto.

As contradições que começavam a se acirrar entre o diretor e os antigos integrantes de seu grupo foram incorporadas ao próprio espetáculo. De um lado, o teatro pelo qual se ergueu o Oficina, composto por cenas bem construídas, conduzidas por intérpretes preparados pela experiência e técnica adquiridas, “os representativos”, trazendo toda a inteireza e denúncia do poder da palavra brechtiana, numa versão brasileira e tropical; de outro, o “novo teatro”, que minimiza a palavra e prioriza a interação e a vivência, conduzido pela “ralé”, jovem coro de *Roda-Viva* recém integrado ao grupo que, estimulado por José Celso, atua com base na ousadia, no desafio pessoal, na capacidade de se revelar. O coro improvisa diariamente a cena do *Carnaval de Florença*, numa pesquisa livre de possíveis relações com o público, trazendo-o efetivamente para o palco. Trata-se de um passo adiante, na busca de um teatro sensório e irracional, que ganhará força na década seguinte.

¹²¹ Arte Suja - A Arte numa Roda Viva: As Marcas da Inocência Perdida, Revista Visão, março, 1968. S/A. In: **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 26, janeiro, 1982. Especial Teatro Oficina.

4.4. NA SELVA DAS CIDADES: RUMO À DESTRUIÇÃO

Segue-se, no mesmo ano, *Na Selva das Cidades*, também de Brecht; Zé Celso encontra, nas inspirações expressionistas e anárquicas do jovem autor, um caminho para seguir com suas pesquisas de questionamento profundo sobre os limites do teatro. As descobertas dos espetáculos anteriores somam-se a outras, advindas de um processo que se abre para técnicas e exercícios de Grotowski, laboratórios, improvisações, investimento no trabalho corporal e incorporação das vivências dos atores na criação do espetáculo. A violência e desgaste físico dos intérpretes ao longo de quatro horas de apresentação surpreende, e numa encenação ousada, partem para a destruição dos elementos cênicos do espetáculo. O crítico Sábato Magaldi confessa sua perplexidade:

“(…) Contraditório ao escrever, precipitado em certas proposições teóricas, José Celso, ao montar um espetáculo, se põe a nu com uma inteireza moral que espanta o crítico. Agora que são comuns os alistamentos fáceis, José Celso se resolve, se pergunta, se martiriza, se oferece em holocausto. Pode-se não concordar com esta postura do espírito, à beira da demissão irracionalista, mas se tem de reconhecer que há nela uma entrega generosa de si mesmo, um apelo irrefreável para os voos altos e os destinos superiores. (...) O espetáculo leva ao paroxismo o guinhol metafísico do jovem Brecht. A peça, caótica, hermética, réplica teatral da alucinação rimbaudiana num gênio que estava apenas nos seus 22 anos, se resolve numa multiplicidade de caminhos anunciando até o tão em voga teatro do absurdo. (...) Com poder ordenador e lógica cênica irrepreensível, José Celso conduz cada 'round' para a destruição de tudo, e móveis e objetos se vão amontoando, nas partes laterais do ringue (voltaram as duas plateias convergentes do Oficina), numa imagem de impressionante eloquência.”¹²²

Já Luis Carlos Maciel, como representante de um novo pensamento, vê o espetáculo com maravilhamento:

“Então os nossos jovens atores falam mal (não é verdade? Não é difícil entendê-los? Não é pouco claro o som que projetam? Não somos obrigados a nos esforçarmos para entendê-los, ficando desconfortavelmente expostos ao sacrifício de aguçarmos os ouvidos ?). Pois, os nossos atores falam maravilhosamente mal. Eles, e seus dentes cerrados, suas vozes nas gargantas, seus gestos aparentemente mal estudados, corpos largados e posições nada estéticas nos forçam a querer entendê-los. E aí o maior problema. Eles não falam nada que o nosso raciocínio bem comportado possa entender. É preciso abrir o peito à destruição e gritar com eles e

¹²² MAGALDI, Sábato. Crítica de *Na Selva das Cidades*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 1972. Recorte sem referências.

lançar os manuais e os repositários da moral à estante mais segura para só abri-los quando pudermos encará-los criticamente.”¹²³

Todas estas quebras e desregramentos adquiridos através da realização de *O Rei da Vela*, *Roda-Viva*, *Galilei, Galilei* e *Na Selva das Cidades*, conduzem José Celso e o Oficina a um impasse: como dar o próximo passo, como evoluir esteticamente, como questionar o comodismo da audiência dentro de uma estrutura teatral tradicional, em que atores atuam no palco para uma plateia, sendo, paradoxalmente, sustentados pela bilheteria? O diretor parte, então, para levar a radicalização de suas opções estéticas para o centro das suas experiências existenciais e de seu grupo.

4.5. O LIVING THEATRE E LOS LOBOS NO BRASIL

Em 1970, com uma formação reconfigurada pela maioria jovem, entusiástica e inexperiente – boa parte dos antigos integrantes já haviam saído do conjunto – o Oficina encontra-se em plena transformação ou, para muitos, em plena agonia. Convida o Living Theatre, notório grupo de vanguarda norte-americano, a vir a São Paulo.

O Living vivia em comunidade há mais de uma década, e criava espetáculos perturbadores e agressivos, com criação coletiva em dramaturgia e encenação, com grande interação com os espectadores, trabalhando sempre à margem do mercado empresarial. Em 1964, cansados das perseguições dos tribunais americanos, migram para a Europa, onde se apresentam durante quatro anos. Acabam sendo expulsos da Itália, onde chocam as plateias sicilianas com uma das peças-símbolo da contracultura: *Paradise Now*.

O espetáculo propunha a libertação da repressão através do prazer no momento presente: “Nenhum pensamento no futuro; o paraíso é agora!”¹²⁴, ou ainda: “Suba ao palco, tire a roupa, trabalhe junto dos atores e aguarde a revolução!”¹²⁵. De volta às Américas, causam uma troca de farpas entre dois críticos importantes do New York Times. Enquanto Clive Barnes afirma que *Paradise Now* “é a semente do teatro do futuro”. Eric Bentley retruca: “Não vivo no futuro e, hoje, isto é uma porcária.”

¹²³ MACIEL, Luis Carlos ?? (chegar com Maria Tereza Vargas) O êubstitutivo para a morte. In: **Revista Dionysos**. Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, nº 26, janeiro, 1982. Especial Teatro Oficina, p. 182.

¹²⁴ Maciel, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: Memórias do Tempo do Tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

¹²⁵ UM PARAÍSO feito com Raiva. **Revista Veja**: São Paulo, sem data.

O Living Theatre em "Paradise Now": suba ao palco, tire a roupa, trabalhe junto dos atôres e aguarde a revolução

27- O LIVING THEATRE: A CENA CONTRACULTURAL NORTE- AMERICANA

Ao chegar ao Brasil, o Living acabara de lançar um "manifesto" rompendo definitivamente com as salas tradicionais de teatro, assumindo a rua como espaço de representação e o público popular como uma nova referência de recepção. Zé Celso convida o grupo para junto com o Oficina, e mais alguns integrantes do também experimental grupo argentino Los Lobos, realizarem um novo trabalho, que uniria brasileiros, americanos e argentinos.

Se o Living trazia a experiência de espetáculos construídos em criação coletiva e da interação com o público, além de conteúdo contundente que envolvia assuntos tabus na época, como sexo ou drogas, Los Lobos, de Buenos Aires, era um grupo nascido em 1966, que partia da conversa entre diferentes formas de arte (mímica, dança moderna, circo, teatro e dramatização com psicóticos faziam parte do histórico dos integrantes do grupo) para resultar em espetáculos sem palavras, que priorizavam a expressão do corpo e a experiência ritualística. Interessante o depoimento de Carlos Trafic, um de seus membros, relatando o seu método de trabalho improvisacional:

De início todos os membros do grupo conversavam. Dessa conversa surgia uma ideia que nos parecia boa e então dois membros do grupo passavam a ser observadores do processo de desenvolvimento, dois outros escreviam tudo que acontecia e mais dois observavam o espaço e o tempo enquanto os demais desenvolviam a ideia apresentada. Isso era fixo até que se criasse uma noção precisa do que queríamos, trabalho que podia durar de dois dias a um mês. Daí trocávamos os papéis, os observadores passavam a atuar e vice-versa.¹²⁶

Tanto Los Lobos como o Living Theatre eram grupos que estavam mergulhando, de cabeça, na fonte da contracultura e se, para muitos especialistas, eram “desbundados” e *underground*, para a maioria jovem eram uma coqueluche vanguardística. Ao desembarcar em São Paulo, Julian Beck, ao lado de sua mulher Judith Malina, líderes do Living, declara ao jornal *O Estado*: “Viemos ao Brasil para realizar uma experiência coletiva com o elenco do Teatro Oficina e o Grupo Lobo de Buenos Aires. Achamos que será a tarefa mais importante de nossa vida. Não trouxemos um roteiro e não partimos de uma ideia preconcebida, porque isso seria colonialismo cultural”¹²⁷

Na época, o resultado imediato das extensas discussões em sala de ensaios entre os grupos para se chegar a um novo caminho enquanto espetáculo e relação com o público não chega a resultar em nenhum espetáculo comum. Os brasileiros, diante da recusa do grupo americano em não aceitar questionamentos sobre seus princípios estéticos e políticos, sentem-se vítimas de uma “quase colonização cultural” e recusam-se a serem meramente integrados ao Living. Existem também algumas poucas menções em relação a uma suposta rígida, “jesuítica e moralista disciplina interna” do Living quanto aos horários de trabalho que teria, ainda numa fase de estágio preparatório, excluído muitos retardatários em poucos dias de encontros, reduzindo a almejada parceria à integração de alguns elementos que, após a percepção de que um espetáculo conjunto não teria condições de acontecer, segue o grupo em outras incursões brasileiras.

O Living Theatre realiza três experimentos cênicos durante sua visita ao Brasil: *Presente de Natal para o Buraco Quente e o Buraco Frio*, apresentado numa favela próxima ao Aeroporto de Congonhas, em São Paulo; *Rituais e Visões de Transformações*, trabalho sobre possíveis relações entre atores e público, que retoma a narrativa do trabalho anterior, mas suprime o recurso da palavra, em parceria com alunos da Escola de Arte Dramática; e *Exame*

¹²⁶ TRAFIC, Carlos. Carlos Trafic: Um pesquisador inquieto. **Revista Palco e Plateia**, n 13, 1972. p. 17.

¹²⁷ BECK, Julian. Declaração ao *O Estado*, ao chegar ao Brasil para um encontro com o Teatro Oficina em 1970. In: MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **100 Anos de Teatro Paulista**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000, p.422.

Crítico de Seis Sonhos sobre o Tema Mamãe, realizado numa sala de recreação de operários de Minas Gerais, escrito e apresentado com treze atores do Living, em colaboração com oitenta crianças de onze a quatorze anos, alunos da Escola Amerigo René Gianetti. Essas três realizações brasileiras nascem de um projeto maior já existente dentro do conjunto de investigar uma nova relação entre atores e espectadores num trabalho na rua em improvisações com diálogos, canções, indicações cênicas e roteiros pré escritos numa investigação crítica sobre temas que, segundo o grupo, são símbolos da desgraça do homem na sociedade atual: dinheiro, propriedade, guerra, amor e Estado. A partir da experiência concreta esses "projetos pilotos" são revisados e reunidos numa estrutura cênica chamada *O Legado de Caim*, que é finalizada, posteriormente, já fora do país.

O grupo acaba detido por tráfico, consumo de drogas e posse de livros subversivos em Ouro Preto. Após dois meses de cárcere, e de alguma inserção dos detentos em sua pesquisa, acabam deportados do país. Ainda atrás das grades, conseguem divulgar uma mensagem que tem ampla repercussão internacional, em que afirmam que vieram ao Brasil porque artistas brasileiros lhe solicitaram apoio na "luta pela liberação de um país, cuja situação descreviam como desesperada".¹²⁸

A vinda do Living Theatre ao Brasil mereceria um estudo mais aprofundado, pois são poucas e raras as fontes encontradas sobre o assunto, principalmente sobre as atividades do grupo em seus experimentos no país depois do afastamento do Oficina. Na época, logo ao chegar, o Living participou de um debate no Teatro Oficina junto à classe teatral, em que Julian Beck e Judith Malina defenderam a ideia de que a racionalidade seria um impedimento da utilização plena do corpo, da sensibilidade, dos impulsos e das faculdades espirituais, resultando numa calamidade para o homem e, mais especificamente, para o processo criativo. Este discurso estava de acordo com os princípios e contexto do Living Theatre, americanos que buscavam combater os males da sociedade "administrativa e massificada", como também os vícios de uma civilização que lhes parecia cerebral, fragmentária e esquizofrênica, difundindo aos quatro ventos a possibilidade de uma existência mais próxima da natureza, que recuperasse a verdadeira essência física e espiritual. Num país como o Brasil dos anos 1970, no auge da repressão, da cultura cerceada e da perseguição política esta mensagem soou fascista, facilitadora da penetração de governos obscuros, alienada e preconceituosa com a figura de intelectuais combativos. Podemos perceber como

¹²⁸ BECK, Julian. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 272.

o Living ganhou inimizados através de sua insensibilidade ou incapacidade de perceber o contexto brasileiro, através das palavras do crítico Anatol Rosenfeld, num artigo intitulado *Irracionalismo Epidêmico*:

Não se pode deixar de acusar de vergonhosa coerência a quem defende o *kaos* de forma caótica. Nesse ponto, os chefes do Living Theatre, Julian Beck e Judith Malina, tiveram na sua infeliz estada entre nós pelo menos a incoerência – sem dúvida coerente para quem tanto se empenha por difundir o irracionalismo – de exaltarem, de forma extremamente articulada, a desarticulação. Nunca um casal gastou tantas palavras para fulminar a palavra – segundo eles, mentirosa na essência – e tanta energia cerebral para ferretear a “cerebralização funesta do Ocidente.”¹²⁹

Com essa chegada bombástica na cidade de São Paulo, não surpreende que nenhum crítico tenha se interessado em documentar para a cultura local os encaminhamentos dos americanos pós-Oficina. Além disso, experiências teatrais em favelas, escolas infantis e presídios não costumam ser muito prestigiadas pela imprensa.

4.6. A VIAGEM: VOLTAR A QUERER!

Se a parceria artística entre o Living Theatre e o Teatro Oficina não chega a ocorrer, suas ideias e forma de organização vão influenciar por demais o futuro do Oficina.

Se até o momento, o grupo havia rompido com uma estética enquadrada nos moldes do que o público e a recepção crítica estavam acostumados, trazendo para o palco um linguajar menos poético ou mais conectado com a “sujeira” de autores malditos; uma abordagem menos respeitosa e mais libertária em relação aos textos encenados; valorização dos conteúdos encontrados na sala de ensaios, assimilando experiências vivenciais dos elementos do grupo, podendo abrir buracos e fissuras em que cenas novas surgem por entre os diálogos e situações pré estabelecidos pela dramaturgia; atores com uma interpretação menos “profissional” e mais espontânea e desconstruída, priorizando assim, como resultado cênico, o aspecto improvisacional em detrimento de partituras de ação bem marcadas e coreografadas; uma pesquisa de novas relações com o público, rompendo não somente a quarta parede, mas “furando” a caixa cênica e adentrando o espaço reservado a plateia e chegando a solicitar aos espectadores que participem ou interajam, de alguma forma, com a ação; se já haviam até simulado uma situação de “teatro em ruínas”, através do quebra-quebra de *Na Selva das Cidades*; agora, o Oficina abre mão de todos os privilégios e

¹²⁹ ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. p. 209.

consolidações conquistadas ao longo de doze anos de trajetória artística para mergulhar na obscuridade de um novo projeto, tão ousado como “porra-louca”, no sentido de incorporar as relações de trabalho às relações pessoais, substituindo a vida familiar pela comunitária. A partir daquele momento, ser do Oficina significa viver com ele, assimilando, no mais alto nível, o saudável princípio anarquista e contracultural do Living Theatre: o convívio cotidiano pelas afinidades espontâneas, o agrupamento natural, a tribo. Do mesmo modo, incorpora literalmente os conflitos sofridos no embate cênico com a plateia, com a crítica paulista e resolve partir para uma grande e catártica experiência, rompendo com as salas de espetáculos e assumindo a criação coletiva como única forma de encontrar o que será agora o seu teatro, indo em direção a um novo e desconhecido público: “Enfrentamos o que já era pra sermos, pois nesse momento todo o nosso projeto é um só: re-volição. Voltar a querer, voltar a acreditar.”¹³⁰

Mais um dos poucos remanescentes da velha geração de atores do Teatro Oficina, Fernando Peixoto, resolve se desligar do conjunto:

(...) No fim de 1970, certo que continuar no grupo seria um confronto diário, destrutivo e desgastante, e também inútil, pois teria que, praticamente só, contrargumentar tudo, e as divergências ideológicas agora me pareciam profundas, ou então teria que me submeter a trilhar um caminho que me parecia válido para quem nele acreditasse, mas que não conseguia aceitar como proposta estética ou análise correta do instante sócio-político brasileiro, não confiando no tipo de linguagem que ganhava corpo dentro do grupo, que me parecia equivaler a um caminho para o suicídio, não tendo perdido a crença em certos valores, sem brigas, mas em silêncio, me afastei do Oficina.¹³¹

A empresa deixa de existir e o conjunto, agora sob a liderança do coletivo de jovens da “ralé” ou, como se auto-intitulavam, a “regimália”, parte em uma viagem pelo país, vivendo em comunidade. Essa excursão, denominada “saldo para o salto”, realiza uma tournée de remontagens de alguns antigos sucessos do Teatro Oficina (*Pequenos Burgueses*, *Galileu Galilei* e *O Rei da Vela*) – com uma série de substituições nos papéis criados pelos atores da “velha guarda”, já que só restava Renato Borghi como último representante – o que viabiliza o subsídio da viagem, como também o pagamento de dívidas pendentes em São Paulo, enquanto busca novas experiências cênicas, nas ruas, num encontro interativo com a

¹³⁰ CORRÊA, Zé Celso Martinez. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina: Trajetória de uma Rebeldia Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.93.

¹³¹ Ibidem., p.91.

população das cidades visitadas, recolhendo material para um futuro e incerto *Trabalho Novo*.

Apresentando os antigos sucessos e rumo ao *Trabalho Novo*, a viagem passou por Rio de Janeiro; Belo Horizonte; Brasília; Goiânia; Salvador; Recife; Fazenda Nova e pequenas comunidades rurais ao redor, no sertão de Pernambuco; Natal; Fortaleza; Ceará; Belém do Pará e Amazônia. O grupo aproveitava o tempo livre entre as apresentações para sua nova pesquisa, realizando sessões de *happenings* em espaços abertos, sempre que surgia uma oportunidade.

Em Goiânia o grupo foi tomado por uma fúria ideológica ao se deparar, numa pequena sala de baile do Centro Acadêmico da Universidade local, com bonequinhos estilizados, representando baianas, frevistas e bailarinas clássicas. Sob a alegação de que aquela decoração denunciava um gosto cafona e duvidoso, próprio da classe média, partiram agressivamente para a depredação do espaço. Em contrapartida, fizeram uma apresentação memorável de *Pequenos Burgueses* para cerca de seis mil pessoas na Concha Acústica de Goiânia, com galinhas e cabritos em torno do palco, em que o público assistiu atentamente ao espetáculo.

As apresentações mais inusitadas foram em Santa Cruz e Mandassaia, no sertão de Pernambuco, dois dos lugares em que o grupo, por considerar a população local despreparada, resolveu apresentar conteúdos menos elaborados daquele que estavam experimentando nas apresentações nas grandes cidades.

Em Santa Cruz, uma pequena cidade que vivia da costura, sem nenhum aviso prévio, Renato Borghi e Tessi, uma jovem atriz, foram vendados e amarrados na praça em frente à porta da igreja pelo grupo, e os moradores da cidade convocados a trazerem peças de retalhos, amarrarem umas nas outras, até completar uma volta na cidade, num rito que resultaria na libertação do casal. A participação da população foi um sucesso e como em todo *happening* surgem situações inusitadas, foram interpretados como empresários artísticos.

Em Mandassaia, o grupo resolveu construir uma ponte sobre um rio para deixar um legado à cidade, e saíram à cata de pedras pesadas – o que consumiu o dia inteiro de trabalho –, que no fim resultou em uma empreitada mal sucedida, pois a ponte transformou-se numa barragem, o que não era esperado.

28- A VIAGEM DO OFICINA: NA PRAIA

Todas essas ações revelavam, de certa forma, o mergulho sensorial, místico, desmedido e marginal que a trupe vivenciava. A prática de entrar em cena sob o efeito de ácido lisérgico era adotada pela maioria dos elementos do grupo e abre espaço para jogos e situações inesperadas entre atores e espectadores durante as apresentações. Em Belo Horizonte, acontece a súbita estreia como intérprete do diretor José Celso, já com 33 anos de idade, que se perpetuará até os dias de hoje:

Eu, inclusive, que tinha entrado acidentalmente uma noite que faltou assim um ator; às sete e meia, a casa tava lotada ,eu entrei em cena, nunca tinha entrado na minha vida, mas eu já tava assim numa fase de desbunde, de desrespeito total pra tudo. Mas, enfim, tudo o que a gente tocava nessa época baixava inspiração¹³²

Com sua versão mais bem-sucedida ocorrida em Brasília, o *Trabalho Novo* do Oficina foi apresentado, em maio de 1971, para cerca de 5 mil espectadores, em sua maioria jovens estudantes da Universidade de Brasília (Unb), sinalizando para onde o curso da pesquisa se

¹³² CORRÊA, Zé Celso Martinez. Don José De La Mancha. Entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho. O Bondinho, São Paulo, 29 abr. 1972. In: JOST, Miguel; COHN, Sergio (Org.) **O Bondinho**: Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, p. 321.

mostrava verdadeiramente original das experiências anteriores do conjunto. O público, atento, acompanhou e interagiu com uma apresentação que se aproveitava dos grandes espaços abertos do campus universitário para, a partir de um roteiro aberto, improvisar um rito bastante similar às experiências do Living Theatre, em que a relação com o público era explorada ao máximo, podendo alongar ou até mesmo desviar a ação. O Oficina, finalmente, abandonava, na prática, o que já anunciava há tempos: o espetáculo teatral já não mais existia nos moldes anteriores, e era substituído por um rito de passagem performático, um *happening* em grandes dimensões.

4.7. GRACIAS, SEÑOR: MORTE AO TEATRO!

As recentes descobertas do Teatro Oficina se apresentam para o público cativo do grupo, no retorno ao eixo Rio de Janeiro/São Paulo, em 1972, com *Gracias, Señor*, roteiro de criação coletiva, súmula revisada das experiências da *viagem* – mas com um caráter disforme, já que retrocede às casas de espetáculos como espaço de representação.

A peça estreia em fevereiro no Rio, com vasta cobertura da mídia, no ainda em construção Teatro Tereza Raquel, em Copacabana, espetáculo ainda em processo e com mais de quatro horas de duração e, dois meses depois, no Teatro Ruth Escobar, logo após a temporada de *O Galpão*, de Victor Garcia – que deixou o teatro semi-destruído –, dividido em dois dias de apresentação, com quatro horas cada uma.

Gracias, Señor vem com o objetivo de sacudir o público das cidades mais elitistas do país, trazendo um trabalho que convoca os espectadores a participar diretamente da ação: “ (...) uma reinvenção da sensibilidade da plateia numa confrontação atores-público na procura de uma linguagem comum de ação transformadora”¹³³. José Celso Martinez Corrêa surge, para aqueles que o conhecem de longa data como o diretor do Oficina, pela primeira vez em cena como ator, e renega a sua hegemonia sobre o grupo, anunciando o espetáculo – texto e encenação – como uma criação do conjunto. *Gracias, Señor*, segundo Zé Celso, é a primeira confrontação do Oficina com a classe média, depois de um ano de pesquisas sobre teatro/sociedade brasileira:

¹³³ LUIZ, Macksen. O Oficina em Confrontação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1972.

“O que enriquece esse nosso trabalho é que ele existe coletivamente. Cerca de 50 pessoas deram a sua contribuição, pensando juntas sobre a realidade que está dentro e fora delas. *Gracias, Señor* é uma esponja que reflete praticamente a média das opções, dos comportamentos, das possibilidades da classe média, que afinal, somos nós. Toda a pessoa que assistir a esse trabalho terá a impressão de que colaborou com ele, que é co-autor. E o público vai ser, verdadeiramente, co-autor do espetáculo, pois *Gracias, Señor* está baseado no inconsciente coletivo de um grande número de pessoas que viveram um período importante das transformações.”¹³⁴

O título do espetáculo, *Gracias, Señor*, é escolhido por remeter a uma expressão de comportamento subserviente do latino-americano subdesenvolvido diante do poder imperialista. *Gracias, Señor* é um trabalho que, segundo seus criadores, deve ser encarado não como uma catarse libertária, mas como um código de redimensionamento de papéis sociais. Não mais teatro, mas te-ato; menos representação e mais ação: – O silêncio e a reflexo estão encerrados: é hora de agir!, diz o Oficina. Antecipando a confusão de entendimento de boa faixa do público diante de certo hermetismo da montagem, Zé Celso justifica:

“O trabalho do Oficina por todo este ano passado foi um processo tão pessoal, uma soma tão grande de experiências individuais ainda não completamente totalizadas que, para quem está de fora, não é muito simples ser introduzido num código de ideias tão singular.”¹³⁵

4.7.1. É HORA DE AGIR!

No Rio, o grupo, cada vez mais místico, tem o mesmo ritual todas as noites: toma um longo banho de mar as 18:00hs; reúne -se no apartamento-comunidade onde realiza o ritual de fumar maconha, em roda, para rumar numa fila, em total silêncio, rumo ao Teatro Tereza Rachel. Lá, o público já está à espera, pois entra no teatro antes dos atores, que já não se auto-intitulam como tal.

¹³⁴ O ESPETÁCULO coletivo do Oficina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 fev. 1972. Matéria de lançamento.

¹³⁵ Ibidem.

29- GRACIAS, SEÑOR: O TEATRO ESTÁ MORTO!

Os, agora, atadores, com as roupas do corpo e todas as luzes de serviço acesas, palco nu – criando um anticlímax teatral –, encostam-se num paredão e começam a proferir seus nomes e números de seus referidos RGs. A partir de então, renegam a função do teatro como *entertainment* (“o teatro está morto!”) e induzem os espectadores a reconhecer a morte em suas vidas e a prospectar a necessidade de romper com seu papel social de classe – que os tornam acomodados, mesquinhos, agindo dentro de um padrão de normalidade que só aprisiona as suas energias.

Iniciam, então, um processo de apresentação de seus novos princípios de trabalho, com certo tom didático, a fim de que a plateia entenda o código de relação que se quer estabelecer. A partir de algo que se descobriu em viagem e se registra nesse roteiro agora “apresentado”, este coletivo em processo busca uma nova função para si e para o teatro, tendo como princípio fundamental uma troca de experiências profunda e verdadeira com a plateia. Em paralelo, vivencia-se uma viagem diária em que cada espectador é parte integrante, sujeito e motor da ação, deixando sua contribuição para as futuras apresentações: um roteiro *in progress*, algo tão usual nos dias de hoje, mas naquele momento, passível de estranhamento por boa parte da plateia:

“This night we don’t play. Esta noite o show vai parar, enquanto não ficar claro o que é que nós estamos fazendo aqui.
 O que é que eu e você estamos fazendo aqui.
 Mas nós sabemos que nós estamos mortos.
 Nossa força é muito grande para caber em nossa relação, meu amor.
 Um dedo me apontou: O teatro está morto. E eu vi que esse dedo era o dedo de um cadáver.
 Adeus, meu amor, vamos morrer sem nos conhecer, sem termos nos beijado nunca na boca. Um monte de pessoas estraçalhadas. Não solidárias.
 Teatro canhoto, sem regras, sem padrão.
 Teatro impulso. Teatro energia pura.
 Fogo nos teatros onde existir teatro.
 Construir teatros onde não houve teatros.”¹³⁶

Propondo uma nova forma de contato, praticamente intimando que os espectadores embarquem nesta entrega, nessa recusa do já estabelecido, o grupo passa por processos dolorosos de dualidade, numa reflexão prática dos valores, equívocos e possíveis redensões do inconsciente coletivo da classe média: a sala é um ser esquizofrênico que luta para redescobrir-se una; seus integrantes descem aos infernos e são submetidos a um espancamento coletivo, vivenciando na pele a violência de uma sociedade repressiva; são tentados e seduzidos de várias formas por representantes e ícones do consumo; devem optar pela lobotomização total ou arriscar-se a um tratamento inovador a fim de liberar toda a sua energia criativa encarcerada. Escolha feita, são divididos em dois grupos:

1) O primeiro é formado por aqueles que se recusam a rasgar seus documentos de identificação, ou seja, os que entregam, voluntariamente, seus cérebros ao Grande Sistema de Produção e que preferem, mesmo acusados de “caretas”, ainda assistir à ação, “repetindo todo um repertório de relações mortas”;

2) O segundo, pelos escolhidos, que ganham a cena junto aos atores para descobrirem, juntos, algo ainda não revelado, mas que é um estímulo ao uso de uma energia secreta, perigosa, violenta, a engrenagem transformadora, a viagem da vida.

Aos que ousam participar, é concedido o prazer e o risco de vivenciar diferentes situações, míticas e sensórias, a morte, ressurreição e comunhão dos corpos, até a assimilação de um novo alfabeto, a percepção da mensagem final, já ao fim do espetáculo, de que são capazes de serem, mais que atores, atuadores ou comunicadores, motores da

¹³⁶ GRACIAS, SEÑOR. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 26 fev. 1972. Matéria de lançamento.

transformação. O objetivo da ação não está mais no teatro. Reside, sim, no sentido, razão e, quiçá, missão de toda a existência.

Em poucas linhas, este é o trajeto percorrido pelo roteiro do espetáculo /aula/ *happening*/ “playground” *Gracias, Señor*. Por criticarem a submissão da plateia ao sistema estabelecido e, paradoxalmente, determinarem impositivamente um caminho de salvação em que a disponibilidade e o contato físico entre atores e espectadores é essencial, o trabalho soará pretensioso e experimental e causará uma indignação violenta dos mais velhos e ortodoxos e revelar-se-á uma “curtição” para os mais jovens e abertos às novas experimentações que se apresentam no momento.

Clóvis Garcia esmiúça os elementos que fazem o espetáculo ser mais aceito pelos estudantes – que em verdade foi sempre o público maior do Oficina – do que pelo público especializado que acompanhava o teatro brasileiro de longa data:

Para se assistir ao novo espetáculo do Oficina é preciso, em primeiro lugar, estar preparado para tudo: para gritar, para dançar, sentar-se no chão, ser arrastado por uma corda e até brigar com o seu vizinho, porque a criação é coletiva e a separação entre público e atores é intencionalmente destruída aos poucos. Em segundo lugar, deve-se estar preparado para uma entrega ao espetáculo no plano emocional sob pena de se ficar marginalizado. Em terceiro lugar é preciso abandonar qualquer conceito anterior sobre teatro como espetáculo a que se assiste, para participar de um rito, como teriam participado os gregos da procissão dionisíaca primitiva, os cristãos do drama litúrgico medieval, ou os bantus nas suas teatralizações mágicas.

137

4.7.2. UM ROTEIRO DIDÁTICO OU ESQUIZOFRÊNICO?

Torna-se interessante abordar certas passagens cênicas que ajudam a ilustrar o clima de “ame-o ou deixe-o” que o espetáculo suscitava: a primeira parte do espetáculo, após a apresentação emparedada dos elementos que compunham aquilo que não era intitulado como teatro, construía-se numa estrutura de aula, com os não mais atores, mas atuadores, explicando àqueles que eram recusados como espectadores, mas convidados à participação, o desejo de construir juntos algo verdadeiramente genuíno, rompendo com os papéis sociais que cada um ali assumia perante o grupo e a sociedade. “O contato somente será

¹³⁷ GARCIA, Clóvis. Uma proposta parcialmente bem sucedida. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 mai. 1972.

possível se a sala entregar, mesmo que secretamente, seu pensamento secreto.”¹³⁸ É solicitado, então, que cada um dos elementos presentes, escreva num papel, seu pensamento secreto. Esses papeizinhos são reunidos todos e lidos em voz alta para que o conjunto ali presente tenha uma amostra do que pensa cada um dos indivíduos que o compõe, formando uma ideia de coletivo. Tratava-se do início de uma convocação à interatividade. Era solicitado, então, que os RGs de alguns fossem queimados ou rasgados por seus próprios portadores, como um ato simbólico de negação a massificação, numa ação em relação ao público mais invasiva e radical do que as realizadas nos espetáculos anteriores, como em *Roda Viva* ou *Na Selva das Cidades*. Aqueles que se recusavam, eram taxados de “caretas”, “legais”, e passavam a ser a própria representação do sistema, sendo desafiados à cena e intimidados constantemente, enquanto os outros, que embarcavam de cara na viagem, misturando-se aos atores, eram acolhidos como parceiros. Logo a plateia encontra-se dividida em duas facções, como também a teoria apresentada pelo roteiro de um ser esquizofrênico, um indivíduo repartido em dois, em luta consigo mesmo, prisioneiro social de uma estrutura injusta, que lhe permitia certos privilégios por fazer parte de uma minoria com acesso à informação e ao consumo, e, paradoxalmente, um ser com uma energia aprisionada e um potencial criativo reprimido, que poderia ser despertado através do ato de auto-doação na ação. Esse momento é sintetizado como Aula de Esquizofrenia, representado por ações coletivas dos atuadores em roda pulsando para dentro e para fora do círculo central, como um organismo as vésperas da ebulição; corpos sobrepostos numa pirâmide corpórea, oscilante e passível de queda; alguns outros são amarrados...

Nós optamos por fazer o anti-espetáculo – onde os valores de ritmo, ordem, boa produção não importam e nosso espetáculo passa a ser uma investigação conjunta com as pessoas da sala. Por que estamos aqui?
Porque vamos continuar a divertir, impressionar e moralizar vocês?
Por quê? Pra quê? Pra quem?¹³⁹

Num outro trecho, é proposta a lobotomia dos cérebros, o ápice da submissão dos corpos. Repolhos são colocados numa bancada e picados, aceleradamente, com facas afiadas, num ato simbólico e violento da lavagem cerebral do sistema vigente.

¹³⁸ Roteiro do espetáculo. In: **Revista Dionysos**: Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, nº 26, janeiro, 1982. Especial Teatro Oficina, p. 191.

¹³⁹ Trecho de A Contestação. 2ª parte do roteiro de *Gracias, Señor*. In: **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, nº 26, janeiro, 1982. Especial Teatro Oficina, p. 190

Na sequência, surge a descida aos infernos: todos carregam bolas de futebol embrulhadas em antigas bolsas de rede – dessas que carregam limões nas feiras–, e num ato autoritário batem nos que ainda resistem a se entregar, num espancamento coletivo, metáfora da ditadura.

Surge daí a Estátua do Consumo, como alegoria à sedução que a propaganda infringe sobre o coletivo: um dos jovens atores, de torso nu, é exposto ao público, que é convidado a jogar nele farinha, iogurte, pasta de dente, e várias outras “melecas de supermercado”, transformando a figura numa instalação viva, construída a partir da ação de todos.

A submissão agora é quase total, e iniciam-se os jogos de imbecilização: a plateia deve obedecer ao comando de tabuletas que solicitam dela miados, latidos, urros, e a repetição de slogans idiotas (“Criar é obedecer”; “Guerra é Paz”; “Os incomodados que se mudem”). É a hora de um grito alto e coletivo, um vômito do veneno que os penetrou e deve ser expelido. Ou mesmo, apanhar e defender-se, ou bater, ou assistir indiferente.

Agora, vencidos, embrutecidos, sem mais a vontade de querer, é hora de morrer, entregar-se ao silêncio: todos deitam no chão e ficam, por um tempo interminável, absolutamente sem ação.

30 - É HORA DE MORRER!

Depois renascem do sonho, para a comunhão dos corpos, em que beijos, abraços e até toques mais íntimos podem surgir. Dançam, comungam sal e amendoim, e embarcam no Navio de Serafim Ponte Grande debaixo do Equador, todos cantando e comendo abacates.

Atores e público juntam-se numa comunidade viajante disposta a inaugurar uma nova forma de viver.

Agora, cabe aos atadores passar o bastão à plateia, “os 100.000 filhos prediletos”, para a efetivação da mudança de fato. Os que se permitiram a viagem são a consciência e sismógrafo das grandes modificações culturais e domésticas, já que é constatado que aquela antiga revolução almejada já não lhes pertence. Através do uso do bastão, os mortos ressuscitados aprendem a falar um novo alfabeto gestual, a lição de voltar a querer: “Há muitos objetos num só objeto (bastão), mas o objetivo é um só – destruir o inimigo. Se esse objetivo não for atingido, não há nenhum objeto em um só objeto”¹⁴⁰.

A plateia é estimulada a propor e criar diferentes usos e jogos com o bastão. Agora, são os “espectadores” os verdadeiros donos da ação e ela deve transcender para fora do teatro. O espetáculo termina com a exibição de cenas filmadas da viagem do grupo pelo Brasil, exemplo claro e límpido de uma ação transformadora, sem que o conjunto volte para agradecer.

4.7.3. *GRACIAS, SEÑOR: O PARADISE NOW DO OFICINA*

Por mais que José Celso tente minimizar a influência do Living Theatre sobre a construção do espetáculo, as conexões são evidentes. Vejamos, em síntese, o roteiro de *Paradise Now*, espetáculo conhecido pelos líderes do Oficina: *Paradise Now* era uma energética conversa com a audiência, na qual o Living buscava persuadir o público de que a base da convivência social moderna era calcada em proibições variadas que levavam o homem a excluir-se do seu éden natural. Cabia-lhe, agora, a reconquista do estado paradisíaco original, através da sabotagem a essas proibições. Cenicamente, o espetáculo começava com a entrada do público, colocando-se na plateia, enquanto os atores misturavam-se a eles, falando frases-*slogans* em torno das repressões sociais a que eram submetidos (“Não tenho direito de viajar sem passaporte”; “Sem dinheiro, eu morro”, “Não tenho o direito de fumar haxixe”, “Estou proibido de tirar a roupa”). Logo os atores encontram-se praticamente despidos, mantendo-se em roupas íntimas ou sumárias, o mínimo que os mantivesse dentro da lei. Inicia-se, então, a cena dos totens indígenas abatidos por armas de fogo, alusão à morte dos índios da América. Segue-se a ressurreição, corpos estendidos no chão erguem-se e convidam os habitantes da cidade de Nova York a

¹⁴⁰ Armando Sérgio da. **Oficina: do Teatro ao Te-Ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

mudar a cultura. Surge daí, o momento de maior interatividade, em que atores e espectadores juntam-se numa grande comunhão improvisada, em que todos dançam e cantam, até chegar-se ao fim, numa pirâmide humana que gira lentamente, enquanto seus integrantes vão desligando-se dela, até restar apenas um único ator que solta um grito apoteótico. É na catarse final que o grupo estabelece o princípio de “revolução permanente”, em que a salvação do mundo deve se dar através da consciência e mudança de comportamento de cada indivíduo ali presente.

Os roteiros de *Paradise Now* e *Gracias, Señor* quase se tocam. Ambos carregam consigo alto grau de contestação política e social e um desprendimento moral intrínsecos a um comportamento juvenil pós 1968 fiel aos princípios da contracultura. Ambos declaram o escravismo social como barreira para uma evolução individual. Tanto num quanto noutro é necessário passar pela morte e pela ressurreição para chegar-se à comunhão. Através de um encontro corpóreo e uma confraternização vivencial de todos os elementos que compõem o conjunto presente ali na sala, naquele instante, chega-se à mensagem final de que os espectadores devem seguir os princípios e formas de encarar a vida sugerida pelos apresentadores, libertando-se finalmente do sistema e encontrando uma forma mais autêntica e compensatória de existência, mais integrada ao meio e à utopia da revolução. Não mais a palavra didática para se chegar à tomada de poder a longo prazo e, sim, a intervenção guerrilheira, a resistência às avessas, não mais afrontar o sistema e sim, muito mais efetivo, abrir mão dele, abandoná-lo.

Julien Beck, o mentor do Living, afirmou que para a plateia daquele momento, nem Shakespeare deveria ser montado, “com a sua total ignorância das verdadeiras alegrias do povo”¹⁴¹. Ele identifica perigos na poesia do grande dramaturgo inglês e enfatizou: “Em caso de risco, queimem os textos!”

O que efetivamente está por trás dessa afirmação não é a incapacidade de Shakespeare de traduzir o contemporâneo e, sim, a obstinação de Julien Beck e seu grupo, assim como de José Celso e o novo Oficina, de serem eles próprios os porta-vozes de seus pensamentos e ações, dramaturgos de si mesmos e de suas experiências coletivas, num verdadeiro registro cênico que se apresenta como manifesto da contracultura.

¹⁴¹ BECK, Julien. Depoimento In: UM PARAÍSO feito com Raiva. **Revista Veja**: São Paulo, sem data.

4.7.4. AS RENOVAÇÕES EXPERIMENTAIS EM *GRACIAS, SEÑOR*

Em *Gracias, Señor*, um dos aspectos que mais se assemelham ao trabalho do Living Theater e que chama atenção em termos de quebra de padrão cênico do que vinha sendo realizando antes é, justamente, a construção de um texto roteiro elaborado coletivamente.

Se, no Brasil, a criação coletiva já havia sido experimentada em *Rito do Amor Selvagem*, em 1969, era a primeira vez que esse procedimento era adotado por um grupo de grande projeção nacional.

A qualidade do texto é questionada por muitos críticos, sendo considerado por muitos, confuso, hermético, até mesmo, fascista. A expectativa vigente era a do texto dramático já estabelecido, pré-escrito e pronto para ser representado, com diálogos bem construídos e a trajetória do herói, ou ainda, do anti-herói, bem clara e racional, fácil de acompanhar e segura de dar o seu recado: “(...) não vou discutir a fragilidade da criação coletiva, do ponto de vista literário”¹⁴². Não havia, naquele momento, por parte dos teóricos que pensavam o teatro, a ideia de que um texto poderia ser construído a partir da reflexão, experiências e improvisações de um coletivo, justificando a sua existência e só fazendo sentido reunido à apresentação, em movimento junto ao ato cênico propriamente dito. Ou seja, o conceito de escritura cênica era algo muito pioneiro e inusitado no início da década de 1970 e só iria estabelecer-se na década seguinte, com o advento dos Autores Encenadores, em que o texto já não pode ser mais analisado independentemente da cena.

Do mesmo modo, a ideia de não representação, de vivência, de algo aberto, passível de modificação, que poderia abarcar o acaso e o inesperado a partir de acontecimentos que ocorressem na sala de apresentação, um teatro menos teatro e mais festa, cerimônia ou ritual, algo próximo ao *happening* e aos princípios teóricos do teatro da crueldade de Antonin Artaud – que já vinham sendo exercitados pelas artes plásticas, desde a década anterior, por Helio Oiticica e Lygia Clark –, no teatro apresentava-se semi-inédito e, ainda, perturbador.

Também a substituição da experiência pelo experimento deve ser considerada. Se antes a experiência era admirada e almejada pelos profissionais do teatro, se a ideia de

¹⁴² MAGALDI, Sábato. A Volta do Oficina ou A Imagem Destruída. **Jornal da Tarde**: São Paulo, 02 mai. 1972.

ensaio e repetição era a alma do processo de criação, aqui justamente a pureza e falta de parâmetros interpretativos é valorizada, no sentido de libertar o criador de padrões pré-estabelecidos, e mergulhar no desconhecido e no imprevisto do momento presente, despertando algo genuíno e recôndito, verdadeiro, individual e intransferível. Os jovens amadores do coro de *Roda-Viva*, *Galileu, Galilei* e *Na Selva das Cidades* firmavam seu lugar em *Gracias, Señor* solidificando um novo padrão de ator e de processo de criação. Mais agressividade, violência, desempenho e expressão e menos charme e *glamour* na atuação. Mais inteligência e proposição na ação imediata, autoria e *performance* durante o processo de criação e na própria cena de apresentação e menos técnica de representação e obediência aos dogmas e tradição teatrais. Menos incorporar personagens e sim extravasar personalidade. Menos sedução em relação ao público e sim, confrontação e provocação. O conceito de força revolucionária era transferido da ação política para o espírito criador, que era capaz de alimentar a vida e questionar o mundo. Enfim, os jovens do Oficina eram mais “porraloucas” e por isso mesmo, mais originais.

Outra questão importante era a constante solicitação de participação do público. A interatividade era não somente estimulada, mas praticamente exigida, já que caso contrário, o espectador ficava passível de marginalização e ataque por parte da ação do espetáculo. Através dos depoimentos críticos, percebemos, inclusive, que para se ter a real dimensão e compreensão da pesquisa, era essencial integrar-se ao corpo coletivo e permitir-se realizar coisas que, certamente, para um jovem entusiasmado devia ser fácil e agradável, mas para os mais velhos, muitas vezes, poderia ser constrangedor.

Nesta circunstância não se esperava que o espectador pactuasse, a partir de sua bagagem intelectual, uma história que estava sendo contada. O que se desejava é que ele se vinculasse ao momento teatral de forma empírica, interagindo cenicamente com os outros elementos presentes naquela experiência particular e efêmera daquela conjunção de pessoas naquele dia único de apresentação. O jogo cênico entre palco e plateia era almejado ardentemente e, sem ele, a *performance* da cena ficava um pouco a desejar.

“Gracias, Señor é, talvez, dentro da história do teatro brasileiro, a primeira tomada de posição na colocação de papéis novos tanto para atores quanto para público. Equivocado em muitos momentos, confuso quase sempre, Gracias apresenta o começo de um contato. Novo? Certamente. É como se todos que dele participam fossem recém-chegados de um passado teatral, agora finalmente prontos a abandonarem seus personagens e assumirem as verdadeiras posições. Mergulhado no universo referencial da classe média, Gracias não se contenta em fazer uma

cáustica análise de seus limites e de sua inserção no processo social em curso. Solicita a descoberta.”¹⁴³

É por força desses elementos que, por mais que o trabalho carregasse consigo elementos políticos, trazia em seu núcleo características de marginalidade que aproximavam o espetáculo de uma experiência de vanguarda vivencial.

Num momento de rápida mudança cultural em que padrões antigos são totalmente estranhos aos jovens contemporâneos, o diálogo como forma de comunicação também se mostra precário e obsoleto. As palavras passam a ser substituídas por outros artifícios, visuais e sonoros, mais acessíveis e de rápida compreensão, que priorizam estimular a submersão de impulsos inconscientes, numa tentativa de penetração nas profundezas do indivíduo por meio de uma vivência fisicalizada. O palco passa a ser a metáfora de um “espaço interno”, cena que prioriza o lugar da situação íntima e da subjetividade solitária em detrimento da ação propriamente dita, revelação de algo que agora é sentido e não mais vivido.

Numa realidade urbana cada vez mais complexa e coletivizada, em que o ser individualizado tem cada vez menos espaço dentro da engrenagem social, a narratividade também ganha importância na construção deste universo, já que permite romper com a linearidade de tempo e lugar, e criar um princípio de fluidez fragmentada, a construção de uma sequência de cenas múltiplas e descontínuas. A fragmentação aqui, mais do que um procedimento técnico, é um sentimento de mundo, uma forma de comportamento, um desacreditar de uma vida coerente (começo, meio e fim) e mais cacos de um mosaico cubista em que as partes quase nunca compõem um conjunto uniforme.

A influência das ideias cênicas de Antonin Artaud é evidente. O dramaturgo e diretor francês pregava um teatro irracional, selvagem, primitivo, anárquico, cruel, destinado a purificar o público dos seus impulsos destrutivos. Acreditava num teatro que suscitava essencialmente as emoções, provocando estados de frenesi, delírio e excitação, através de violentos impactos quase físicos, que triturariam e hipnotizariam a sensibilidade do espectador, colocado em estado de transe.

¹⁴³ LUIZ, Macksen. O Oficina em Confrontação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1972.

Para Artaud, o teatro deveria existir como um “espelho do inconsciente coletivo”, capaz de libertar os recalques, a ponto de, tal como a peste, “impelir o espírito para a fonte originária dos conflitos. (...) Ao compelir os homens a se verem como são, faz com que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza e a hipocrisia deste nosso mundo”.¹⁴⁴

A questão crucial da polêmica em torno do espetáculo em questão está nessa provocação quase violenta ao público de um posicionamento à margem do sistema, nessa interatividade corpórea imposta, num texto construído coletivamente que só tem seu valor atrelado à cena e numa postura de valorização de procedimentos considerados irracionalistas por boa parte da crítica, mas que soa natural para um grupo que mergulhou na contracultura de uma forma tão radical no fim dos 1960, como também, no início dos 1970, aliou-se a uma linha de teatro de vanguarda internacional em que teatro e vida estão imbricados.

4.7.5. A CRÍTICA FORA DO SEU TEMPO

Importantes críticos do período, que costumavam aplaudir com entusiasmo os trabalhos do Oficina se mostraram totalmente avessos a *Gracias, Señor*. Era evidente que não se identificavam com a experiência e lamentavam a transformação do Oficina e de José Celso num conjunto de jovens entusiastas artaudianos pelos valores da contracultura em detrimento de um teatro construído nos últimos 10 anos em nome da agitação política e da reflexão social. Vejamos uma análise sintética feita por Yan Michalski:

Se *Gracias, Señor* devia ou não ser considerado um espetáculo teatral é uma questão irrelevante, que o próprio Oficina não se preocupou em responder. Em todo caso, se se tratava de uma experiência curiosa pelo que tinha de *diferente*, ficou-me dela uma lembrança desagradável, de um bando histérico hostilizando gratuitamente os espectadores que se dispuseram a pagar para vê-lo, assumindo uma postura autoritária e impositiva para enfiar nas cabeças dos espectadores uma hermética e zangada lição. Postura que só se tornava justificada se interpretada pelo prisma do desespero que transparecia por trás de cada gesto e fala desses jovens privados de perspectivas de realização pessoal.¹⁴⁵

¹⁴⁴ ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. In: Rosenfeld, Anatol. Teatro: A Realidade da Ficção. **Revista Realidade**, sem data.

¹⁴⁵ MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão**: Uma Frente de Resistência. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1989. p. 54.

Essa leitura de uma geração sem perspectivas que gritava para chamar atenção por seu “abandono social” era uma leitura usual por parte da crítica da época e que revelava a falta de instrumental ou ferramentas para avaliar os fenômenos de vanguarda que ocorriam naquele momento com um olhar mais curioso e com menos vícios e preconceitos.

Da forma como se colocava, parecia que *Gracias, Señor* era a expressão de um grupo ressentido e inconformado com os padrões sociais vigentes. Em verdade, a maioria da *intelligentzia* brasileira estava sentindo-se dessa forma, inclusive, boa parte já havia sido presa ou exilada no início da década de 1970.

E enquanto a geração que se destacou na década anterior via-se privada de expressão, ou ainda, buscando uma nova forma de emitir artisticamente sua força de resistência, havia uma nova geração buscando diversidade e pluralidade na sua expressão criativa, mas não somente isso, perseguindo um novo olhar sobre e um novo agir para a sua existência que não fosse a dor de ter sido roubada pela ditadura.

Todo esforço criativo e vivencial desses jovens de recusar um sistema opressivo para abrirem-se para um “novo mundo” ou uma “nova forma de se relacionar”, permitindo-se, inclusive, experimentar novas estruturas formais e operacionais era observado com descrença e antipatia, diagnosticado por muitos como alienação e irracionalismo, por justamente se colocar à margem do mercado da arte.

Vejamos outra reflexão nesta perspectiva feita por Anatol Rosenfeld: “José Celso Martinez Corrêa, proclamando a morte do teatro, coloca em seu lugar, *Gracias, Señor*, o *TE-ATO*, onde um público “envolvido” e “re-ritualizado” é forçado a se iniciar em ritos orientais herméticos”¹⁴⁶

Era por demais inusitado para os críticos dessa época, todos com mais de quarenta anos, compreender as predileções desta desenfreada vanguarda juvenil, que substituiu os princípios de luta de classe em nome de uma suposta revolução do proletariado e dos camponeses pela transformação individual através do mergulho na *viagem*, conferindo mais importância ao processo e ao percurso do que ao resultado final.

¹⁴⁶ ROSENFELD, Anatol. Teatro em Crise. In: **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva/EDUSP, 1993. p. 252.

A sensibilidade erudita dos anos 1950 não absorvia nem compreendia a “nova sensibilidade”, com suas predileções ao mundo *pop*, das drogas, da investigação psicanalítica, da bissexualidade, da sensorialidade, da mistura de referências da alta e baixa cultura, da simpatia às experiências internacionais, e uma abertura para uma hibridez e pluralidade de linguagens inconcebíveis para quem acompanhou as revoluções cênicas da década anterior, alicerçadas e consolidadas sob os auspícios dos militantes da esquerda, nacionalistas ferrenhos e senhores absolutos das manifestações culturais dos 1960.

Como seria possível para esses teóricos e iniciados em um teatro de “alto padrão” aceitar esta promiscuidade estética, este esoterismo exacerbado, esta interatividade física, esta dispersão e fragmentação ideológica, esta proclamação da morte dos antigos padrões cênicos que se mostraram os mais revolucionários desde o advento do teatro moderno?

A crítica escrita por Sábato Magaldi, na temporada paulista do espetáculo, intitulada *A Volta do Oficina ou A Imagem Destruída*, dá uma boa dimensão do impacto negativo que “a nova sensibilidade” causava:

“O Oficina queria fazer “Te-ato” e fez teatro, só que frequentemente, mau teatro. (...) Pairam o tempo inteiro na sala os vetos impostos pela censura e o receio de transpor os limites permissíveis, o que obriga a um hermetismo não franqueado ao espectador. Fica, então, uma caricatura da verdade, preenchida por todas as baboseiras da moda no teatro de vanguarda, inspiradas em parte do arsenal das teorias irracionalistas: contato sensorial, desafio pelo fluido do olhar, suposta captação de energias e uma comunhão estancada pelas exigências dos chamados bons costumes (Qualquer baile de carnaval é mais autêntico do que a festa improvisada no palco). “Te-ato” se transforma em repressão ao teatro.”¹⁴⁷.

A crítica de Sábato é apenas uma amostra de outras tantas que rejeitaram o espetáculo e apontaram suas inúmeras fragilidades. A crítica de Sábato vai despertar a ira de José Celso que passa a distribuir nas sessões lotadas do espetáculo uma resposta intitulada *Carta aberta ao Sábato Magaldi servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres*, com contra-argumentações e ataques pessoais direcionados ao crítico. No fim de suas colocações, ele vai afirmar:

¹⁴⁷ MAGALDI, Sábato. *A Volta do Oficina ou A Imagem Destruída*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 02 mai. 1972.

Quando olhamos, mortos, para as pessoas que estão recebendo essa admirável mutação, muitas vezes desesperados por não entenderem totalmente o que está se passando, sentimos a força maravilhosa, do enigma da história e desse nosso Renascimento, é uma força que não cabe à crítica, através de padrões já existentes, mas exige uma crítica voltada a criar, descobrir e revelar os padrões novos. Já sabemos que uma época velha acabou, a nova está pintando nos nossos corpo; não vale nem a pena criticar e dizer não à ordem velha, mas somente se manifestar. O novo não tem artesanato, não é “happening”, está além das censuras, pois é um outro código, tente decifrá-lo e não enquadrá-lo no caminho certo. Você sabe que ele é furado e não existe.¹⁴⁸

Sábato Magaldi chegou a, quase dez anos depois, em face da republicação da carta de José Celso numa revista cultural de prestígio na época, solicitar a publicação de uma carta-resposta dirigida ao diretor, no número seguinte dessa mesma revista. Em 2003, republicou a crítica e a carta-resposta num capítulo intitulado *A Resposta a Uma Agressão*, que encerra o livro *Depois do Espetáculo*, seleção de artigos e ensaios sobre teatro. Acho interessante mencionar isso, mas não insiro nenhum trecho aqui, apenas registrando, caso algum pesquisador venha a se interessar por isso, no futuro.¹⁴⁹

4.7.6. O FILHO PREDILETO TORNA-SE PRÓDIGO

Talvez toda essa troca de farpas tenha ocorrido por esse trabalho ter a sua frente, justamente, um grande representante da geração de uma época cuja opinião foi interrompida e calada pelo fechamento imposto pela ditadura.

José Celso era, em fins da década de 1960, o líder do Grupo Oficina e, juntamente com Augusto Boal, do Teatro de Arena, os dois mais promissores e consolidados diretores do prestigiado teatro do eixo São Paulo-Rio, um dos maiores representantes artísticos da força de engajamento e combatividade ideológica das artes de esquerda ao golpe de 1964. Quem ousaria acreditar que naquela proximidade haveria tanta distância?

¹⁴⁸ Corrêa, José Celso Martinez. Carta aberta ao Sábato Magaldi servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres. **Arte em Revista**, São Paulo, CEAC, ano 1, n 2, mai/ago. de 1979, p.51.

¹⁴⁹ A resposta de Sábato Magaldi a carta de José Celso foi publicada sob o título de *Gracias, Señor: A Resposta do crítico* em: MAGALDI, Sábato. *Gracias, Señor: A Resposta do Crítico*. **Arte em Revista**, São Paulo, Ed. Kairós, n 6, Out. 1981.

Suponhamos um hipotético abraço de solidariedade entre esses excepcionais artistas no dia da promulgação do AI5, pela suspeitada, mas jamais esperada, derrota dos ideais de justiça e igualdade. Quem poderia prever que a resistência de um iria transformar-se no desbunde do outro?

Quem suspeitaria que a irreverência reverenciada de José Celso Martinez Corrêa pelos insólitos trabalhos que apresentou no fim da década transformar-se-ia, subitamente, numa insurreição desviada na aurora da nova década, numa ousadia de alardear a morte do teatro e proclamar a autoria coletiva de uma nova expressividade cênica, em que rompia com o “gabinetismo processual” dos profissionais da área e ganhava as ruas compartilhando a criação artística com jovens inexperientes e homens comuns?

José Celso, desde *Roda-Viva*, polemizara o papel do artista criador, reivindicando a autonomia do código cênico frente às ideologias de dominação e discutindo o sentido de um teatro revolucionário e de suas possíveis relações com o público. De lá para cá, o filho predileto tornara-se pródigo, recusando-se definitivamente a aliar-se ao temperamento escuro e sofredor dos calabouços da tortura e do exílio adotado por boa parte da classe artística e indo abraçar uma geração mais jovem – menos comprometida com a culpa ou com a perda de uma guerra – e, justamente pela compressão da ditadura, ávida por descobrir horizontes mais voltados para o prazer da existência e para o futuro, impensáveis para os padrões desta geração decepada.

Isso que era recebido como um “desespero por falta de perspectivas”, nas palavras de Yan Michalski, pode também ser olhado por uma perspectiva mais propositiva e menos passiva, em vez de medo e recuo, coragem e avanço, já que este segundo grupo não se auto-alardeava como vítima da ditadura, e ao invés disso, ia a campo se jogar no mundo, garimpar buracos, portas, respiradouros para sua expressão de criação, na contramão do milagre econômico, que substituiu, para boa parte da população brasileira, liberdade por consumismo.

Mesmo tendo que engolir a seco a repressão obscura da ditadura, com certeza, torcer pelo Brasil e trabalhar numa empresa morando ainda em casa de família munida de eletrodomésticos modernos era uma vida relativamente confortável e

aprazível. Então, por que jovens resolvem deixar os cabelos crescerem, sair de casa, recusar a ideia de emprego, viver em comunidade, consumir ácidos lisérgicos, usufruir do amor livre e buscar formas alternativas de criação artística? Seria somente alienação?!? Não poderíamos interpretar estas ações como uma marginalidade obstinada que, abertamente, de forma invertida, afronta o sistema? Romper com o estabelecido não seria somente “transloucar”, mas também uma forma de reação e recusa, uma opção de violência explícita em toda a sua potencialidade de transgressão e agressão?

Talvez por estas questões, *Gracias, Señor* possa ser analisado como um espetáculo de uma geração em trânsito. Se poucos anos depois o Asdrúbal Trouxe o Trombone vai abrir os novos valores da juventude, sem vergonha ou subterfúgios, desvalorizando e desprezando quaisquer manifestações de engajamento ou intelectualismo, voltados acintosamente para o seu próprio umbigo, em *Gracias, Señor* a proposta ainda se encontra cindida entre dois tempos, o tempo dos grupos ideológicos, em que teorias em torno de temas como a antropologia, política e engajamento social são cabíveis e apreciados pelo conjunto e, paradoxalmente, o tempo do desbunde, em que experiências sensoriais, negação do sistema, valorização do corpo e apresentação de novos valores de vida já fazem parte do conteúdo da ação.

4.7.7. O DESBUNDE DESMEDIDO NOS CORPOS: UMA EXPERIMENTAÇÃO MARGINAL

Desbundar, mais do que mostrar a bunda (como consideravam os críticos ser a atitude de Zé Celso) era uma alusão à mudança radical de comportamento que se operava na época. A transgressão era inevitável, já que a irreverência, a ironia, o humor ácido e a provocação faziam parte da linguagem corrente do desbunde. É claro que Zé Celso desbundou!

31- JOSÉ CELSO, DESBUNDADO, EM MEIO AOS JOVENS

É só observar as fotos de *Gracias, Señor* revelando a mutação por que passava este que não era mais só diretor, mas agora ator e parceiro de uma turma de jovens cabeludos, muito interessantes, uns de torsos nus, outros de *jeans* e camiseta básica, todos muito misturados corporalmente uns aos outros, num amálgama de troncos, pernas, braços. A experiência coletiva de atuar, somada às drogas alucinóginas e aos bacanais coletivos devem ter-lhe dado o sentimento de juventude que “virou-lhe a cabeça”.

Não somente no caso de José Celso, mas para toda a geração que desbundou, pelo fato dessa transformação se dar não somente no aspecto formal, mas também num âmbito vivencial, em que padrões e atitudes ideológicas, sociais, comportamentais e morais sofriam uma modificação profunda, não apenas o desvio deve ser considerado, mas também a medida. Como não havia regras nem padrões estipulados para essa nova ordem que surgia, em que uma série de experiências e laboratórios eram realizados e operados não somente dentro da área de trabalho mas cotidianamente no convívio de seus pares, sem parâmetros anteriores, no desejo de ruptura brutal com um velho modelo, era natural que houvesse desmedidas, calores, indignações.

O antigo padrão de resguardo na sala de ensaio, rigor técnico, competência na realização das obras passa a ser substituído pelo mergulho no escuro, “ganhar as ruas”, se jogar na liberação do erotismo e viver o processo de criação de forma intensa, inclusive a adoção do uso de drogas alucinóginas e sexo grupal passam a ser valorizados, artifícios que ajudavam a romper com a lógica racionalizante da vida.

No empenho de buscar uma nova forma além do pensar mas, essencialmente, de sentir o mundo, a exacerbação das experiências sensoriais e emocionais fazem parte da agenda diária, e abrem as portas da percepção para uma visão diferente e plural da existência. Evidentemente que, em muitos casos, essa abertura total acarreta em ultrapassagem de limites que resultam traumáticos e até irreversíveis.

Muitos representantes importantes dessa geração ficaram loucos, esquizofrênicos, ou chegaram à morte por abuso excessivo de drogas. Exemplos brasileiros e marcantes são o poeta Torquato Neto, que depois de anos dentro do hospício, acaba por se matar; Arnaldo Batista, o líder de Os Mutantes, que se joga da janela e perde boa parte de suas habilidades cerebrais; o lendário guitarrista Lanny Gordin, que de tanto tomar LSD, dizem, queima suas próprias mãos dentro do forno; o autor e diretor José Agrippino de Paula que, com o diagnóstico de esquizofrenia, vive isolado até a morte no município do Embu; Guilherme Mandaro, um dos poetas representantes do coletivo Nuvem Cigana, da “geração mimeógrafo”, que suicida-se depois de várias crises. No próprio conjunto do Oficina, Henrique Nurmberger, um dos jovens mais promissores do conjunto, que divide com Zé Celso e Renato Borghi a primazia das declarações de divulgação do espetáculo, acaba por ficar, irremediavelmente, esquizofrênico. Antes dele, outro jovem ator que destacara-se no cômico do Oficina, Samuka, ao longo das viagens pelo Brasil, foi perdendo completamente o prumo e acabou tendo de ser cuidado pela família.

A investigação era total e comprometia o próprio corpo dos investigadores que agora não mais representavam um corpo social, um corpo militante, não mais um elemento de um exército em nome da revolução, e sim um corpo individual, em comunhão com outros corpos, pronto para experimentar a loucura e o prazer com outros indivíduos: a experiência do erotismo; a liberação sexual. Isso evidentemente transbordava para a cena e revelava um novo padrão corporal para os atores: em vez de prontidão e ufanismo, relaxamento e sensorialidade; movimento menos estudado e mais displicente; direcionamento menos retilíneo e mais ondulante e erótico – enfim... um corpo mais voltado para o amor do que

para a guerra. Ainda que, sob os auspícios do exagero, do grito e da música alta, uma nova juventude e sua revolução de comportamento firmavam o pé no teatro.

Como afirma Luiz Carlos Maciel em seu livro-revisão do movimento tropicalista:

“De todos os fundamentos da contracultura, a liberdade sexual ganhou uma importância absoluta para José Celso, numa postura que só foi se acentuando cada vez mais com o passar dos anos. Assim, cada vez mais, José Celso colocou o sexo no lugar que Glauber reservava à política.”¹⁵⁰

4.7.8. O OFICINA E A IMAGEM TRANSMUTADA

Assim como Julian Beck, que defendia a extensão e a realização em plenitude da revolução sexual, José Celso, a partir de *Gracias, Señor*, torna-se um dos arautos desta revolução e a energia sexual será uma das características marcantes em suas próximas encenações, rasgando décadas futuras, numa ode à liberação sexual: corpos nus, falos, masturbação, beijos voluptuosos, homossexualismo, bacanais e interatividades lascivas são marcas reconhecíveis do teatro que se faz no Oficina até hoje.

Gracias, Señor foi interrompido pela censura que alegava que o espetáculo era uma afronta à moral e aos bons costumes. A cena da comunhão entre atores e público muitas vezes passava de um cumprimento amigável para uma troca de carícias eróticas, suscitando manifestações de indignação na imprensa por espectadores mais conservadores, o que irritou os militares. Não era politicamente que o espetáculo incomodava, mas muito mais pelo aspecto moral.

O espetáculo deixou de existir do dia pra noite e, apesar de José Celso ainda realizar *As Três Irmãs*, de Tchecov, antes de retirar-se por um bom tempo das casas de espetáculos tradicionais, *Gracias, Señor* foi considerado pelo próprio diretor como o início da sua “viagem para o fundo do poço”.

A imagem do Oficina e de José Celso como representantes dos grupos ideológicos chegara ao fim, ou melhor, sua imagem sofrera uma transformação radical que a tornou outra bem diversa. A experiência contracultural do Oficina era tão libertária e anárquica que o sentido de organização e estabilidade simplesmente inexistia. A morte lhe era intrínseca,

¹⁵⁰ MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: Memórias do Tempo do Tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

assim como o próprio movimento contracultural, já que sempre atuaram de forma instantânea, devorando tudo e se autodevorando, sempre no momento presente, jamais permitindo uma consolidação no tempo que descaracterizasse a sua força de atuação efêmera e transformadora.

Na trilha caótica dos “marginálias”, o prédio do Oficina torna-se a “Casa das Transas”, e abre-se para experiências multidisciplinares, realizando shows, exhibições de filmes e experiências gastronômicas, numa pregação da “descompartimentalização das artes”¹⁵¹: “Não usar mais o braço direito, apenas. Usar o corpo todo. Eu gosto, você gosta, de dançar, cantar, pintar, fotografar. Qualquer pessoa é capaz de fazer qualquer coisa e a Casa de Transas está aí para isso.”¹⁵²

A partir da decretação da morte do teatro, e talvez da consciência de que o novo Oficina deveria ser rebatizado por sua nova configuração e proposta, o grupo passa a se auto-intitular Comunidade Oficina Samba. Já sem Renato Borghi, o último remanescente da antiga formação – que sai do conjunto em *As Três Irmãs*, espetáculo seguinte a *Gracias, Señor*, que cumpre curtíssima temporada e representa o Canto do Cisne do velho conjunto -, o Oficina resume-se, a partir de 1973, a José Celso e seu séquito de jovens.

A repressão – assim como fizera com José Agrippino e a Casa de Curtição da Rua Goitacás, 57 – entra de sola sobre a Casa de Transas, e a Rua Jaceguai, 520 é invadida pela polícia, sob a alegação do local ser um ponto de tóxicos e entorpecentes. Prisões, torturas e falta de recursos empurram José Celso e o que restou do Oficina para o exílio.

4.7.9. GRACIAS, SEÑOR: MORTE E RENASCIMENTO DE JOSÉ CELSO E O OFICINA

Por mais de uma década José Celso estará fora dos palcos tradicionais e será considerado pouco sério por seus parceiros de profissão. Transfigurado pela experiência contracultural, por muitos anos será o Obelix do teatro: por ter caído no caldeirão de poção do druida, o personagem ganha indefinidamente o poder mágico da bebida e jamais poderá participar novamente dos rituais de preparação para a guerra. A interpretação metafórica é que Zé Celso desbundou de vez e perdeu-se em meio à loucura do desbunde. O ex-famoso

¹⁵¹ SILVA, Armando Sérgio da **Oficina: do Teatro ao Te-Ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981

¹⁵² Corrêa, José Celso Martinez. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (58-82)**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 103.

diretor permanece fiel aos encontros cênicos juvenis, em meio a ritos e leituras que jamais conseguem subir à cena como espetáculo. É como se, para o mercado da arte, o seu talento criador tivesse sofrido um abalo sísmico, e restasse apenas a busca arqueológica do fóssil soterrado pelo tempo.

Será necessário o passar de mais outra década para modificar radicalmente esta falsa impressão. Como também ainda se está por fazer uma análise que resgate a importância da atuação contracultural do Oficina para as gerações futuras de artistas.

A partir de 1993, com a encenação de *Ham-let*, José Celso reinaugura o Teatro Oficina, agora intitulado Oficina Usyna Uzona, e retoma seu lugar de prestígio como artista renovador. Com *Cacilda!*, de 1998 e *Os Sertões*, que resulta em cinco espetáculos a partir do ano 2000, solidifica sua posição de um dos mais inquietos e originais encenadores brasileiros. Mas a questão mais impressionante neste renascimento é que ele ressurgiu com todos os princípios cênicos adquiridos em *Gracias, Señor*:

A autoria das montagens é assinada coletivamente, apesar de ser José Celso o centro da criação e proposição dos projetos;

Os textos, mesmo que partindo de alguma fonte dramatúrgica, passam por uma reestruturação radical, que abriga improvisações realizadas a partir de proposições nos ensaios, como também, depoimentos autobiográficos dos integrantes do grupo;

A presença do coro passa a ser uma marca registrada. Mesmo que as montagens abriguem artistas consolidados é em torno do coro, formado por híbridas formações de jovens, em sua maioria iniciantes ou com pouca experiência artística, que a cena se constrói;

Os espetáculos, mesmo que atrelados à realidade brasileira, mantêm-se ligados às conquistas que o “teatro do inconsciente” implantou em fins de 1960 e ao longo dos 1970, numa linguagem que assimila imagens oníricas, metáforas, sensações, associação livre de ideias, fragmentações... ;

A ideia de um espetáculo híbrido, mais que teatro, unificador de muitas artes passa a ser marca registrada do novo Teatro Oficina, agora Oficina Usyna Uzona, que a partir da década de 1980 começa a abrigar em cena outras linguagens artísticas como o cinema, a televisão, o vídeo, – e amplia sua atuação para transmissão de imagens e sons via rede, a partir da década de 1990, um dos grupos pioneiros a adotar esse procedimento, hoje usual para a geração teatral do pós 2000;

As montagens se dão, sempre, em meio ao público, aproveitando ao máximo a geografia que o Teatro Oficina ganha após a reforma arquitetônica que Lina Bo Bardi operou no espaço em 1993, conferindo-lhe a ambiência de uma *rua cultural*, onde a interatividade é mais que suscetível; ela é planejada, projetada, desejada! A comunhão se dá de forma efetiva e os espectadores que desejam ser cooptados à cena já sabem exatamente onde devem colocar-se para serem convocados e aqueles que preferem apenas participar como *voyers* já sabem como evitar o tal constrangimento da participação induzida, escolhendo o segundo andar de arquibancadas que os mantêm reservados da *performance*;

A acessibilidade da arte, que permite a participação e colaboração de todos, unificando artistas e não artistas numa vivência criativa única e passível de alterações ao longo do percurso da apresentação, ganhando um caráter vitalício de *work in progress* é também um aspecto forte e diferenciador do trabalho do conjunto;

O processo e a equipe que o compõe deixam o segundo plano e ganham horizontalidade com o texto/roteiro e o diretor da montagem, sendo o fator determinante da construção da forma e do conteúdo da criação;

E o próprio Zé Celso nunca mais deixou a cena, solidificando sua imagem como intérprete de suas criações, como também, regente *in loco* do coro, ator e atuante presente de sua própria encenação.

4.7.10. DO MARGINAL AO ALTERNATIVO - OU DO FÓSSIL PARA O MÍSSIL

A maioria dessas características que diferenciavam e, de certa forma, chocavam ou causavam estranhamento à crítica e ao público no início da década de 1970 em *Gracias, Señor*, e que vão ser alegadas como razões fatuais que levaram à falência do conjunto Oficina no decorrer da década e ao longo da seguinte, em verdade, após 40 anos de história, podemos readiagnosticar como um anúncio precoce de métodos e linguagens adotadas usualmente por boa parte das gerações seguintes na criação teatral.

Talvez o maior legado, que incorpora dentro de si, de forma indireta mas essencial e sintética, a maioria dos elementos aqui colocados, seja a opção explícita de José Celso e o Teatro Oficina por colocar-se à margem do sistema do teatro, em oposição ao teatro comercial. Ser alternativo, declarar-se independente das leis do mercado, coloca o grupo em posição privilegiada de ataque ao ponto nevrálgico do esquema empresarial: o sistema de produção.

Diferentemente da especialização do trabalho intrínseca ao teatro profissional, no teatro embasado no coletivo, mesmo que haja assinaturas individuais, todos participam ativa e colaborativamente em tudo, já que o resultado cênico deve corresponder à proposta de vida idealizada pelos integrantes do grupo, modificando profundamente a razão, método e linguagem adotadas por eles.

Apesar de restringir o aspecto de sobrevivência dos elementos que compõem a equipe deste teatro, que culmina em poucos anos no que ficou conhecido como “teatro de grupo”, por outro ângulo a criação coletiva liberta e descompromete o resultado de abordagens mais conhecidas, aceitas ou enquadradas.

Com a energia juvenil do voo por novos horizontes onde a irreverência e a crítica ao estabelecido são a base da criação artística, aquilo que se intitula marginal, se amplia para o âmbito do experimental, no seu sentido mais profundo: ser contra a racionalização da vida; sacudir as estruturas sem freios, sem medo de retaliações; abrir o berro na direção das grandes instituições; afirmar novos conceitos e valores; revelar jovens estéticas; demolir o antigo e construir o desconhecido.

Resta-nos, então, perguntar se não deveríamos nos ocupar em substituir esta errada imagem de fóssil atribuída a José Celso pelos teóricos mais respeitados daquele período pela verdadeira figura, agora quase inatacável, de um míssil rasgando o ar e a página do tempo com uma aceleração próxima à da velocidade da luz para resultar num estrondo, que em vez de operar a destruição, incide, em verdade, numa explosão que abre caminho revolucionário para a mudança inevitável de um novo conceito de arte, realizando, na prática e na cena, o ideário de Helio Oiticica, para mim, o mais visionário e revolucionário dos tropicalistas:

32- JOSÉ CELSO: DE FÓSSIL PARA MÍSSIL

“Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial, dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significação.”¹⁵³.

¹⁵³ OITICICA, Helio. Posição e programa. In: _____. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. P. 111.

**5. TRATE-ME LEÃO: ALEGRIA NO AQUI E AGORA
(A DEMOLIÇÃO DO ASDRÚBAL NA AURORA DA ABERTURA)**

Se no começo da década de 1970, *Gracias, Señor* sintetizava as aspirações juvenis de vanguarda com um discurso de protesto à institucionalização da sociedade, em que uma linguagem agressiva cobrava da plateia, no grito, por uma mudança de comportamento e por uma tomada de posição, cinco anos depois o quadro já se apresentava bem outro.

Trate-me Leão, primeira criação coletiva do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone (estreia em abril de 1977) revela-se agora uma nova revolução cênica, um marco teatral por distinguir, numa linguagem completamente original, a mudança radical que ocorreu nas cabeças da juventude, já na segunda metade da década, às vésperas da abertura. Os “asdrúbals” realizam um desavergonhado retrato artístico vivencial dessa geração em que a indiferença diante do sistema se manifesta através de um clima de descompromisso, bom humor e deboche.

Se a crítica, ao contrário do que fez com *Gracias*, não desabonou *Trate-me Leão* era porque esta, apesar de mostrar-se uma montagem fora dos padrões esperados e também de ruptura com o teatro de resistência política, apresentava-se menos ostensiva ao público e à classe teatral.

O Asdrúbal encenava, alegremente, um universo curioso e inusitado da juventude bronzeada da Zona Sul carioca, cujas linguagens, rituais, problemas e preocupações são expostos sem autocensura ao público, definindo novas posturas diante de questões como família, escola, sexo, drogas, prazer e teatro.

Trate-me Leão assimilou a ideia primordial de uma *nova cultura* semeada por *Gracias, Señor* e solidificou talvez o maior legado deixado por ele: a construção processual de criação cênica numa estrutura coletiva e socializada, em que o resultado do espetáculo é fruto e produto do processo de reunião da equipe em torno de um tema comum, que se anuncia como o retrato de sua experiência vivencial.

Se a crítica mostrou-se mais condescendente com o valor renovador dos “asdrúbals”, tampouco soube dimensionar a herança que iriam deixar para as futuras gerações. *Trate-me Leão* ficará para a história do teatro como revelação da demolidora irreverência e da vigorosa energia do Asdrúbal – uma das grandes manifestações artísticas da geração pós *hippie* que fundou o “teatro de grupo”.

O espetáculo firma-se como um dos grandes fenômenos estéticos da década de 1970 por caracterizar-se pela desconstrução da dramaturgia, pela interpretação despojada e pela criação coletiva, elementos que se perpetuam na criação de muitos grupos e artistas, culminando, nos anos 1980, no teatro besteiro, em que humor, alegria, despojamento e *timing* cênico são fundamentais. Nas décadas seguintes, encontra eco, de uma forma reconfigurada, nos grupos colaborativos em que o processo coletivo de criação é o grande responsável pelo resultado do espetáculo.

5.1. A “CURTIÇÃO” DA JUVENTUDE EM CENA

Com a diáspora de vários criadores e intelectuais que se exilaram do país, os jovens de meados da década de 1970 que começavam a emergir como artistas brasileiros quase nada tinham a ver com o espírito juvenil que empreendeu o tropicalismo. Diferentemente daqueles que se uniram a José Celso Martinez Corrêa para gritar por uma mudança urgente da sociedade brasileira, cinco anos depois, a mudança, de certa forma, já havia ocorrido, mas sob um viés inesperado.

A reação às pressões do fechamento institucional, da censura e da repressão acirrada dos primeiros anos da década desencadeou num desencanto com esquemas ideológicos rígidos e, em termos comportamentais, numa postura menos dogmática, mais aberta e prazerosa diante da vida.

A crítica ao sistema passa a se mostrar pela afirmação de uma alegria que floresce à margem dos entraves políticos. A felicidade ganha as ruas como um antídoto à ditadura. É como se a juventude daquele momento percebesse que não é mais possível esperar a revolução socialista para se chegar ao ápice e entendesse que a força de viver a adolescência é justamente usufruir a existência ao máximo, na busca de um “orgasmo rápido” e imediato. Era a recusa explícita da utopia de que a nação encontraria um equilíbrio através da revolução.

É nesse sentido que se encaminha um novo teatro que, no lugar do confronto, busca um teatro da vida e, pinçado por entre vários grupos que assim operavam, o Asdrúbal Trouxe o Trombone soprava com força e novas harmonias seu instrumento-manifesto: o registro do cotidiano, quase em estado bruto, revela os princípios de um novo tipo de relação com o teatro, agora quase confundido com a vida. *Trate-me Leão* foi uma das maiores

obras-primas cênicas produzidas por esse novo pensamento em torno da relação do artista com a arte.

Mais do que para se contrapor à ideologização da cena que marcou os conjuntos teatrais da década anterior, o Asdrúbal agia por instinto, “egotrip”, numa intenção de fazer teatro para satisfazerem a si mesmos, numa estrutura cooperativada de teatro de grupo, onde todos fazem tudo.

Desvinculados da tradição teatral, mas dialogando com a arte marginal e alternativa que oferecia a expansão de um formidável laboratório de novas experimentações, os “asdrúbals”, depois de iniciarem-se através de textos clássicos, tais como *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol ou *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, passam a expressar, a partir de *Trate-me Leão*, sua realidade pessoal e coletiva, trazendo situações e depoimentos que apresentam um novo repertório temático, linguístico e gestual para o teatro da década de 1970:

“No Asdrúbal, queríamos nos divertir, ser artistas, não queríamos falar verdades pra ninguém, só fazer um teatro a que nós gostaríamos de assistir. Tudo o que todo mundo conversava, sentia, fazia, toda a nossa geração estava ali ... em cena.”¹⁵⁴

“Todos pensam que alguma coisa para ser teatral precisa ser especial, perturbar a compreensão de alguns fatos. Em *Trate-me Leão* há uma ausência total de conflito, pelo menos se entendermos o conflito como algo capaz de provocar grandes acontecimentos. As pessoas em cena não são nada especiais, nada transcendentais, nada teatrais, são apenas elas. A ação dramática se desmitifica no cotidiano.”¹⁵⁵

Trate-me Leão reunia uma série de tipos, flagrantes de situações e depoimentos apresentados numa linguagem de gestos e expressões linguísticas tiradas do cotidiano dos jovens filhos de classe média da zona sul carioca.

¹⁵⁴ GUIMARÃES, Luiz Fernando. Trecho de depoimento do ator gravado. In: PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 22

¹⁵⁵ CASÊ, Regina. Depoimento In: LUIZ, Macksen. *Trate-me Leão Uma Sinfonia em Oito Movimentos de Juventude*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1977.

“O apartamento de Julita e Arthurzinho.

Julita bate na porta. Arthur está trancado no banheiro.

JULITA – Arthur! Ô Arthurzinho, quer abrir a porta? Por favor. Olha o tumulto. Arthur, pode sair, não tem ninguém aqui, não. Ó Luiz Arthur. Sou eu, Julita. Pode abrir, mamãe tá tomando banho na Tia Dinda, papai foi cagar no Dr. Gilson.

Soa a campainha do apartamento: “Arthur! Arthur!” . Julita atende a porta.

JORGE – Oi, Julita!

JULITA – Oi, Jorge Alberto.

JORGE – Cadê o Arthurzinho? Teu irmão não foi à escola hoje.

JULITA – Ficou com saudades dele?! Estou gostando de ver essa amizade. Arthurzinho está no banheiro. Desde ontem.

JORGE – Desde ontem no banheiro? Não é muito tempo, não?

JULITA – Depende pra quê.

JORGE – O que houve?

JULITA – Ele tem as razões dele. Ontem, na hora do jantar, os velhos deram a maior prensa nele: “Arthurzinho, meu filho...”.

OS DOIS – “Faça alguma coisa de útil na vida!”

JORGE – Eu sei como é isso.

JULITA – Arthur não terminou o jantar, virou a mesa, se trancou no banheiro e não saiu de lá até agora.

JORGE – Ah, que é isso, Julita? Não acredito. Arthurzinho não é capaz dessas atitudes.

JULITA – Luiz Arthur atrapalhou as necessidades sanitárias de toda a família. Papai e mamãe ficaram no maior choque.”¹⁵⁶

5.2. POR UM CAMINHO ALTERNATIVO

O fato é que o Asdrúbal, assim como outros grupos marginais, buscava novas respostas a novas questões colocadas pelo período. Diferentemente dos artistas de esquerda que buscavam, insistentemente, ainda abordar questões políticas e sociais, mesmo que expressando-se em códigos e metáforas alusivas que pudessem escapar, nas entrelinhas, da tesoura acirrada da censura, este grupo queria falar e discutir costumes, visão de mundo,

¹⁵⁶ Sessão Doméstica. Cena II de **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 49, 50.

novos horizontes, já que os temas do poder e da justiça pouco lhes diziam respeito, ou melhor, simplesmente não lhes interessavam.

A indiferença diante do sistema, a ausência de programáticas ideológicas e a vontade de abordar temas menores, cotidianos e descompromissados soavam como uma provocação anti-comunista e eram interpretados como alienados ou esvaziados por boa parte da intelectualidade engajada. A crítica se dividiu: alguns diagnosticavam egocentrismo e desespero; outros reconheciam certo espírito barulhento e renovador.

Em contrapartida, para os mais jovens, *Trate-me Leão* era quase um fetiche, por deslocar o foco da desigualdade da sociedade brasileira para a força, criatividade, humor e desejo de novas perspectivas da juventude do país:

“ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE afirma, começa pela letra A, tem o som Dru-Trou-Trom, é nome e sobrenome, é uma frase de efeito esquizóide e, principalmente... não significa nada para o mundo do teatro.”¹⁵⁷

O Asdrúbal, assim como outros grupos independentes, atuava como “boi de piranha”, numa atitude contra-cultural e guerrilheira pelo direito da convivência do conflito, do diferente, mesmo que sob o viés não do confronto, mas de uma via alternativa.

Para o Asdrúbal, fazer teatro experimental era uma bandeira de luta, desvio que buscava respiradouros, formas novas de expressão e sobrevivência nos subterrâneos do consumo, já que o mercado, nesse período, distinguia-se, além da arte de resistência, por uma cultura de massa digestiva, comercial e de simples entretenimento.

A cultura iniciava-se nos trilhos da institucionalização, começava a estruturar-se como indústria e, dessa forma, demandava grandes investimentos, distribuição eficaz e mercado garantido. Surge a discussão em torno da necessidade de concessões e estímulos por parte de artistas mais engajados com a realidade do mercado que, agora, começa a ditar as regras tanto quanto a própria ditadura. Discussões, acusações acirradas e patrulhas ideológicas fazem parte do quadro cultural contemporâneo, já que a época abriga o canto do

¹⁵⁷ Texto de abertura de **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 03.

cisne da hegemonia dos intelectuais engajados e da arte empenhada sob a égide do nacional-popular.

Na contramão do milagre econômico, prolifera um novo pensamento que resulta numa arte, estritamente marginal, a cultura alternativa, com uma abordagem fora dos grandes circuitos e dos grandes debates nacionais, irreverente e diferenciada, por seu humor debochado e por sua entrada determinante, formadora de opiniões, nos ambientes alternativos.

“Eu acho que a gente era muito “caxias” e muito louco, e queríamos fazer um ótimo espetáculo de saída, arrepiar, porque a gente achava que teatro dava o maior pé e ao mesmo tempo a gente gostava de poucas coisas em teatro e aí a gente tava a fim de estraçalhar.”¹⁵⁸

Estas novas manifestações, portadoras de uma informal e bem humorada linguagem, não se diferenciavam da geração anterior apenas por registrarem a marca suja da vida de uma maneira mais leve e menos impositiva. Mais do que isso, tratava-se de uma arte que podia expressar-se a qualquer hora e em qualquer lugar, sem qualquer necessidade de chancela institucional, atuando sempre de forma artesanal, coletiva e pronta para o espírito da festa.

“No momento em que eu estou mais frágil, eu vou escolher as minhas próprias dúvidas. Não é sofrer menos o que interessa, mas experimentar sentimentos de profundo prazer. Eu quero ser feliz. Eu não desisto da ideia de ser feliz. A necessidade que eu, você, e toda a gente aí tem da vida não dá pra ser aniquilada. A ferocidade é um compromisso terrestre!”¹⁵⁹

Respirava-se um desejo de agir e viver a construção de um momento cotidiano, descompromissado, porém especial e prazeroso. A tendência ao sofrimento e ao protesto, marca de uma geração que acreditava na revolução social como razão de sua existência,

¹⁵⁸ PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista. **Cadernos de Teatro d'O Tablado**, n. 83, out-nov-dez de 1979, p. 14.

¹⁵⁹ Trecho do epílogo da peça. In: PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 178,179.

soava velha e ultrapassada. Nos escombros das cias. que fizeram o teatro da década de 1960, surge o teatro de grupo, jovem e descarrilhado.

5.3. TEATRO DE GRUPO: TEATRO DA VIDA

“O que é um grupo de teatro? O que diferencia isso de outras coisas? Diferencia, por exemplo, se você vai montar uma peça de teatro, junta uma porção de gente e um cara paga um tantinho pra cada um fazer aquele negócio. Aqui não é assim! Aqui já desde a primeira peça, a gente juntou um dinheirinho, um pouquinho de cada um e botou numa caixinha e fez uma coisa que chama cooperativa. Então, tudo que a gente produz é de todo mundo: o dinheiro é de todo mundo; o trabalho; o investimento em tempo... Então, são atores, pessoas que fazem teatro, e que agora tá fazendo *Trate-me Leão*, que é uma peça sobre a gente, sobre a vida da gente, parecida com a gente, escrita pela gente, e isso é que é um grupo de teatro. É você querer uma maneira diferente de produzir isso, de viver isso, de viver a sua vida... É por isso que a gente é um grupo e não um ator trabalhando num elenco qualquer. Por isso que a gente é o Asdrúbal!”¹⁶⁰

Para muitos desses novos grupos a função da arte era entendida como um depoimento de sinceridade e autonomia. Não apenas um discurso sobre suas crenças, mas o que os movia em cena era justamente falar aquilo que, ao grupo, lhe parecia essencial, buscando cumplicidade através da identificação.

O fato é que os grupos se formavam porque queriam realizar alguma coisa que lhes dissesse respeito e, através daquilo que expressam em cena – e que podia soar estranho aos olhos alheios aquele universo – exercem justamente a sua negação dos modelos culturais vigentes.

Em nome desse “abraço”, dessa permissividade, dessa livre e solta autoria grupal, surge uma multidão de grupos, inventam-se formas independentes de produção, criam-se novos espaços de apresentação e surge um novo público. Este conjunto de ações por parte desses coletivos revela uma maneira própria e original de fazer teatro, justamente por abrir para o mundo a particularidade privada de suas realidades.

¹⁶⁰ CASÉ, Regina. Depoimento filmado no DVD Xarabovalha. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone: Memórias de uma Trupe Solitária de Comediantes que Abalou os Anos 70**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2004.

“Nós optamos por não sermos heróicos e aceitar não ser “revolucionário” era muito corajoso. E, ao mesmo tempo, era muito pequeno, não fazia vista. E por não fazer vista a gente sempre ficou nesse sanduíche entre a direita e a esquerda, entre os grandes intelectuais, os mais eruditos, e o *pop*, o brega e o mais comercial. A gente sempre esteve num lugar esquisito e não identificado entre todas essas coisas que, naquela época, nos anos 70 então, eram muito mais estanques e demarcadas do que hoje em dia. E talvez isto é que explique a loucura que foi o sucesso da peça.”¹⁶¹

Trata-se de um movimento que, junto com outras áreas da cultura, explode como barbárie linguística, ofendendo os ouvidos dos mais velhos por apresentar novos temas e novas formas; mas inebria corações jovens e ansiosos por liberdade de expressão e desejosos de inaugurar novos comportamentos.

“Na primeira parte, *Trate-me Leão* fixa com extremo rigor linguístico as gírias mais correntes entre o espaço geográfico que começa nas ondas da praia de Ipanema e termina nas lanchonetes da Visconde de Pirajá e Nossa Sra. de Copacabana. Se agora o “barato não é total” e está cada vez mais difícil “descolar uma nota”, pelo menos os jovens asdrubalinos sabem que “a barra está pesada” e “quem não se orientar, dança”. Mas será que é suficiente compreender tão difusa e superficialmente a posição desta parcela da juventude?”¹⁶²

5.4. A PROCURA, POR DENTRO, DE UM NOVO JEITO DE CRIAR

Inseridos nesse contexto, o Asdrúbal ganha milhares de adeptos por assumir uma posição abertamente anti-intelectualista na criação de seus espetáculos. O grupo rejeita o suporte pedagógico ou histórico: a prática da cena predomina sobre as teorias teatrais. A pesquisa e a reflexão cênicas são vistas com desconfiança e consideradas ferramentas que bloqueiam a originalidade do artista em sua *performance* criativa. Seriedade, responsabilidade social e alicerces acadêmicos, valores caros aos intelectuais, estão fora de questão!

¹⁶¹ CASÉ, Regina. Asdrúbal entrou para a história por olhar para o próprio umbigo. In: PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 18.

¹⁶² LUIZ, MACKSEN. O Circo Morreu. Viva o Pão! **Revista Isto É**, São Paulo, 18 mai. 1977.

Trate-me Leão nasce da ideia de colocar no palco “a maravilha e a encenação da vida carioca contemporânea”¹⁶³ de 1976. Hamilton Vaz Pereira, o diretor do Asdrúbal, começa a buscar textos que, de alguma forma, dialoguem com o tema escolhido. Pesquisa em bibliotecas, pede consultoria a professores, lê vários textos nacionais e estrangeiros sugeridos por amigos de profissão, mas nada “lhe dá onda”¹⁶⁴. Resolve, então, propor a trupe de atores o grande desafio: criar e produzir um texto e um espetáculo inédito, nunca antes encenado, espelho da realidade de seus próprios intérpretes. E, mais: para atingir esse objetivo, devem trilhar e viver um processo de criação também original.

Para o Asdrúbal Trouxe o Trombone o que verdadeiramente interessa é a importância e experiência do momento aqui e agora, numa energia de inteira disposição para o presente, a intenção de capturar o instante; a maior interação possível entre todos os elementos do grupo para jogar ilimitadamente, sem recortes conceituais pré-estabelecidos. Se o ambiente externo transpira o sufoco da ditadura, os “asdrúbals” criam seu próprio universo linguístico a partir de um conteúdo que lhes é caro, precioso e particular. Seus critérios de seleção são o prazer e a alegria, e se esses são vistos como antagônicos à política, isto é problema dos patrulheiros ideológicos!

“Somos várias sensibilidades dentro de um espetáculo e não a sensibilidade de um autor ou de um diretor a quem todo o grupo está filiado. Por exemplo, o Gogol é um ótimo autor, *O Inspetor Geral* é uma peça interessante, mas a gente está mais interessado no Hamilton ser interessante, na Regina ser interessante, no Fernando. Estou mais pra essas pessoas, enquanto criador, do que pra Gogol.”¹⁶⁵

Os atores do Asdrúbal, juntamente com Hamilton, o condutor do conjunto, enfurnam-se na sala de ensaios, no ambiente de trabalho, sem data para estrear e descobrem a paixão, dedicação e obsessão de criar algo próprio, sem o suporte de um texto previamente construído.

O grupo se apropria dos métodos e das teorias teatrais do mesmo modo que usa as referências culturais absorvidas do cinema, da poesia, da música. Nesse sentido, aproximam-se da tropicália e do desbunde, movimentos contra-culturais anteriores da década, que começaram a quebrar paradigmas por se utilizar em seu processo de criação de uma

¹⁶³ Pereira, Hamilton. O tempo de fazer uma criança. In PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 7

¹⁶⁴ Ibid., p.7.

¹⁶⁵ PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista. **Cadernos de Teatro d'O Tablado**, n. 83, out-nov-dez de 1979, p.18.

multiplicidade de influências, num exercício de grande hibridez. Suas obras não possuem uma fidelidade autoral ou pureza de linguagem; aliam gêneros e misturam elementos considerados pobres, ligados à “baixa cultura”, a autores e textos clássicos e apreciados pela elite. Para o Asdrúbal, Máximo Gorki, dramaturgo russo do começo do século XX; Mick Jagger, *band* líder dos Rolling Stones; e o poeta Chacal, contemporâneo do grupo, um dos máximos representantes da “geração mimeógrafo” carioca têm o mesmo peso e a mesma importância.

O processo parte de fragmentos solicitados aos atores por Hamilton de variadas fontes: poemas; letras de música; trechos de contos e crônicas; matérias de jornais ou revistas; partes de livros; cenas de cinema; fotografias; pedaços de peças; cartas de namorados; trechos de diários; sinopses de cenas de rua solicitadas aos amigos... Reuniões são celebradas com artistas e amigos próximos onde todos podem trazer suas coisas: obras, fatos, histórias, episódios, reflexões sobre a vida carioca...

Os exercícios práticos partem da música e da dança para aproximar o conjunto de uma linguagem comum e evoluem para jogos e improvisações em torno do cotidiano de cada elemento da equipe na busca de uma ambiência, um clima: a família; a escola; o trabalho; o lazer. Depois partem para temas específicos: ejaculação precoce; aborto; amizade; serviço militar; opção profissional; drogas; vida em comunidade: “Nós somos jovens, jovens, jovens! Somos do exército, exército do *surf*!”¹⁶⁶

O conjunto cria sua linguagem pela prática desenvolvida no processo de improvisações e jogos coletivos: brincando com as convenções teatrais e suprimindo o conceito de interpretação – consideram o personagem um sério limite para o ator -, o artista entra em cena para contracenar com seu parceiro a partir de sua experiência e do seu imaginário:

“O ASDRÚBAL fala do que vive, do que lhe diz respeito e faz teatro para expressar essa vivência. Para os atores, é interessante usar as suas vozes (sem tons teatrais ou circenses), os seus corpos (sem peitos traseiros postiços), os seus cabelos (sem perucas), as suas palavras (não as de Gogol ou Jarry), e desenvolver temas urgentes em cena. A trupe aproveita a oportunidade de desafiar a sua sensibilidade artística.”¹⁶⁷

¹⁶⁶ Uma das músicas tema da peça, cantada pelos atores: versão da música *L'esercito del Surf*, de Mogol e Pataccini, gravada por Wanderléa e Seus Blue Caps (1964). In: PEREIRA, Trate-me Leão. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 67.

¹⁶⁷ PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 10.

Diferentemente das duas montagens anteriores – *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol ou *Ubu Rei*, de Alfred Jarry –, em que se mascaram por trás de técnicas e estilos, agora o grupo quer se despojar de tudo e mostrar-se nu, por inteiro, revelando sua verdadeira face.

“(…) Venho ao mundo e me vejo dentro de esquemas, estruturas e conceitos já pré-estabelecidos e nos quais encontro quase nenhum espaço para dizer do Leão que vi pelas ruas e que não me sai da cabeça. Como posso estar tranquilo, se ando pelas ruas de Copacabana com a sensação de que alguma coisa vai cair na minha cabeça? Mesmo assim, apesar de tudo, ou melhor, com tudo isso, e apesar das pressões que se formam, das exigências “profissionais” e comerciais que crescem de trabalho para trabalho, arriscamo-nos a nove meses na criação de um espetáculo sobre nós – sobre a juventude que vive nessa cidade que cresce, e na qual a gente se perde a cada momento.”¹⁶⁸

Para um grupo jovem como o Asdrúbal, que começa a conquistar um espaço dentro da cena teatral com duas elogiadas montagens anteriores, abrir mão dos textos clássicos para voltar-se para o próprio umbigo e revelar ao público um texto construído a partir de seu cotidiano juvenil – que pode parecer pueril mas, em verdade, é uma sacudida nos setores mais conservadores da sociedade – demonstra, diferentemente do que muitos criticaram, uma ousadia e uma coragem admiráveis.

“A gente ficou como porta-voz de alguma coisa que a sociedade careta brasileira não conseguia admitir muito... E tô falando de 77 (1977); 78 (1978)!?”¹⁶⁹

¹⁶⁸ GUIMARÃES, Luiz Fernando. Depoimento. **Release de imprensa mimeografado do espetáculo**, Rio de Janeiro, 1977.

¹⁶⁹ PEREIRA, Hamilton Vaz. Depoimento. In: ANOS 70: trajetórias. São Paulo: Itaú Cultural, Panorama Histórico Brasileiro, Programa 14, 2001. DVD.

5.5. “NÃO EXISTE NADA NO MUNDO QUE A GENTE JUNTO NÃO POSSA MUDAR”

A direção ganha, com o correr dos meses, força e confiança na condução de um processo que não tem pressa de chegar ao resultado final: nada de marcações de cenas, diálogos prontos ou o estabelecimento de padrões estanques: apenas uma voz que estimula, um olho que olha, um ouvido que escuta e uma mão pulsante que registra, através da escrita, arquivos de cenas, diálogos, perfis de personagens, melhores *performances* individuais... Trabalhando à margem do modelo de produção do mercado, o grupo usa poucos objetos cênicos, criados com materiais nada convencionais; alia figurinos coloridos a roupas cotidianas arrumadas com amigos ou brechós e, no palco nu, valoriza os recursos físicos e criativos do intérprete.

Os atores, aos poucos, percebem a nova, prazerosa e difícil responsabilidade de ganharem a autoria da cena. O trabalho transcende a sala de ensaio e cada um tem de trabalhar em casa para dar o seu melhor no dia seguinte. Os atores devem ligar suas antenas e captar o máximo de informações (fatos, ideias, emoções), pois tudo o que acontece ao longo do dia é priorizado e filtrado para virar teatro. Deixam de namorar, ir aos shows, ir à praia, tomar um *chopp* com os amigos ou investir em relacionamentos amorosos para transformar, justamente, essas ações cotidianas em ações dramáticas:

34 - OS ASDRÚBALS: UMA TRUPE QUE CURTIU O DESBUNDE NUMA BOA

“O trabalho é duro, mas a equipe não é mole, não. Ela afasta o mundo conhecido, a vida que acontece fora da sala de ensaio, para criar outra vida e um outro mundo.”¹⁷⁰

O processo de criação não exige nenhum tipo de virtuosismo, pelo contrário, cada integrante está ali pelo que é – o que mais uma vez enfatiza a importância do aspecto afetivo em detrimento do técnico. Entretanto, por eleger suas vivências como tema de trabalho, o grupo acaba por adquirir elementos de expressão cênica peculiares, códigos advindos a partir da experiência pessoal e intransferível de seus elementos. Também o fato de estarem em seu terceiro trabalho, mesmo que com variantes no elenco, permite que aprimorem métodos e linguagens próprios.

Após um número exaustivo de cenas acumuladas, Hamilton propõe a divisão da peça em dois blocos compostos por um conjunto de oito cenas:

BLOCO 1:

- 1) *Salve, Juventude* apresenta os primeiros personagens, jovens de vinte e poucos anos, despreocupados numa festa com poucos amigos (bloco de cenas que acumula todo o material coletado em torno da casa, da família);
- 2) *Sessão doméstica* traz outras figuras que curtem a juventude e tentam escapar de seus conflitos pessoais (reunião de tudo que tenha relação com a rua: a esquina, o quarteirão, o bairro);
- 3) *Voluntários da Pátria* revela a distância entre o mundo particular de uma outra galera e o que se aprende na sala de aula (cenas do ambiente escolar);
- 4) *Ânimos Exaltados* passeia por ambientes noturnos de rua e mais jovens em dificuldades vivenciais (relações de trabalho, escritório, o primeiro emprego, a dureza dos primeiros anos na vida);
- 5) *Grilos no Mato* desloca a ação para uma praia deserta onde tentam acalmar seus corações (o contato com a natureza);

¹⁷⁰ PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 11

BLOCO 2:

- 6) *Quem Parte, Quem Fica* enfoca o caminho de retorno da montanha para a cidade grande e promessas de futuro (a volta pra casa);
- 7) *Mocidade Independente* representa a entrada na vida adulta através de um grupo que mora em Santa Tereza (trabalho, grana e vida em comunidade);
- 8) *Trate-me Leão* rompe o jogo teatral e os comediantes fazem um pacto com a plateia cheio de calor e fúria (a força do teatro).

Em verdade, ao ser apresentada, a estrutura dramática, coluna vertebral do espetáculo, não está tão desenvolvida assim. Era um esboço disso, separando os blocos de cenas por ambientes e temas, o que permite, através dos pontos comuns, que as cenas registradas ganhem um espaço em conjunto com outras, possam se agrupar; e o trabalho da dramaturgia possa fundir, conjugar cenas, ações e diálogos.

5.6. O CORPO COMO EXPERIÊNCIA E LINGUAGEM

Como a cenografia inexistente – o único elemento cênico é um fundo coberto de tapumes – o ambiente é revelado ao público fundamentalmente através dos corpos dos atores. Se o espaço é construído pelo movimento, os “asdrúbals” acabam por ter de desenvolver, paradoxalmente, grande apuramento técnico, ou seja, já que a concepção cenográfica advém da ocupação espacial, o corpo dos atores passa a ser a própria estrutura cenográfica.

O espetáculo vai ampliando os espaços que ambientam as situações, progressivamente, num sistema de *zoom out*: do apartamento vai para o prédio; do prédio para o bairro e a escola; depois o centro da cidade + um perímetro da Zona Sul + o buraco do metrô; da cidade desloca-se para o litoral em algum lugar do Brasil; do litoral segue para a montanha e para a estrada no caminho de volta; retorna ao Rio em uma casa/comunidade em Santa Tereza (bairro suspenso no alto do morro voltado para a Zona Norte do Rio) e, por fim, aterrissa no teatro, revelando a crueza e vitalidade do palco nu e a ferocidade dos atores.

Sem o suporte de móveis, objetos ou estruturas cenográficas, a necessidade do espetáculo exige uma pesquisa exaustiva por parte de seus integrantes. As improvisações buscam a expansão da presença cênica de cada um através da ampliação da energia, do

movimento e da voz. A experiência com os espetáculos anteriores – que remetem às brincadeiras infantis e ao circo – também servem de suporte para a aquisição de ferramentas corporais que auxiliam na construção imagética dos lugares. A imaginação espacial dos criadores deve, através dos gestos, fisicalizar a geografia das ações, o que exige uma corporalidade, às vezes, quase próxima da mímica quando, por exemplo, têm de simular um corredor, uma praia, um banheiro, uma calçada...

Paralelamente, o molejo carioca dessa juventude beira-de-praia – que, na vida real, “acampa” na areia; se joga no mar; sai de sunga e biquíni direto pro bar; “se pintar” dá uma esticada na casa de amigos pra fumar maconha e “curtir” um *rock*, quiçá, “transar alguém” – é responsável por boa parte da expressiva e peculiar corporalidade dos atores. Sua liberação moral lhes permite uma enorme “ginga” física – fruto de uma prática cotidiana calcada no ideário das jovens gerações dos 1970 que passam a colocar o conhecimento, pesquisa, experiências, liberdade e erotismo do próprio corpo à frente de reflexões, discursos ou confabulações teóricas ou filosóficas. O corpo passa a ser descoberto e querido como fonte de prazer. A corporalidade de um “asdrúbal” é a ponte com o mundo; é através do corpo que um chega e se relaciona com o outro e é essa aproximação e cumplicidade físicas, essa flexibilidade, essa agilidade, esse balanço, esse trejeito, que os tornam um conjunto tão coeso e coreográfico.

“Nessa peça a gente tem que imaginar quase tudo, exceto, como no teatro futurista, a **carnalidade das atrizes que gera na nossa sensibilidade concepções grávidas de geniais esboços pictóricos**. O palco está tão nu como os atores. (...). Hedonistas. Sejam os hedonistas. Estão aí os índios, bobos uma ova. Toda a humana bem-aventurança se resume no prazer, já dizia Latino Coelho. Por isso as garotas do Asdrúbal vão logo perguntando: “Quer que eu mostre?” E antes que venha a resposta já estão mostrando. (...) A Regina confessa sentir a maior felicidade por estar ali no palco diante de nós. E exhibe, maliciosamente, o seu traseiro levando ao rubro do entusiasmo uma plateia de jovens que parecem irmãos gêmeos de qualquer asdrúbal presente.”¹⁷¹

5.7. A AUTORIA COLETIVA AMPLIA O ESPAÇO DE CRIAÇÃO

Assim como o corpo, todas as ferramentas de construção do espetáculo partem da criação dos atores. Radicalizando a prática de *Gracias, Señor*, em que a autoria do texto é do coletivo - outros elementos do espetáculo são assinados por artistas convidados, como Lina

¹⁷¹ BLANCO, Armindo, A Farofa. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, Ano VIII, n 409, p. 19, 29 abr.- 05 mai. 1977.

Bo Bardi; Chico Buarque; Jorginho de Carvalho- , em *Trate-me Leão* todos os elementos do espetáculo são assinados por integrantes do grupo (exceto a iluminação que também é de Jorginho de Carvalho, que declarou ter assistido muitos ensaios durante o processo).

Como os atores são o eixo da criação, a função do diretor consiste em selecionar, organizar, costurar os fragmentos produzidos por eles, chegando a um resultado advindo da participação, escolha e consenso de todos os componentes do grupo.

Se antes a ideia de socialização era a razão e objetivo de se fazer teatro da geração dos 1960, em *Trate-me* o processo traz para o centro da criação a prática de um trabalho socializado. Se, tematicamente, a questão da igualdade social é desinteressante ao grupo, na prática, o Asdrúbal experimenta a socialização das etapas de produção, sejam da ordem artística, ou exaustivamente operacional.

Diferentemente das funções estanques da geração da década anterior, em que texto, cenografia, figurinos, música eram atribuídos a especialistas que pensavam somente em parceria com o diretor a concepção dos elementos que compunham a estética do espetáculo, os “asdrúbals” ousam uma hierarquização horizontal da criação cênica.

“No esquema empresarial comum, a criação em teatro costuma ter uma hierarquia, e no ponto mais alto fica o autor, depois o diretor, o figurinista, etc... Lá embaixo, a galera: os atores. No trabalho da gente essa hierarquia não pode existir, porque nós surgimos com uma transação econômica democrática entre nós todos assumindo riscos, lucros e responsabilidades.”¹⁷²

Se todos fazem tudo – mesmo que alguém assine e seja o responsável pela execução –, o diálogo sobre a criação das partes que compõem a montagem torna-se mais dinâmico, em que muitas cabeças pensam juntas e individualmente cada elemento do espetáculo. O Asdrúbal era um autor e um diretor de muitas mãos, valorizava a sua autoria coletiva: se o conjunto decide viver e realizar a sua arte, então deve munir-se de uma responsabilidade criativa e produtiva maior do que outros que são atores contratados de uma produção avulsa.

Se durante os processos de criação de *O Inspetor Geral* e do *Ubu* as pessoas do grupo só podiam conversar sobre o que viam em cena, na improvisação, sem tocar em questões pessoais relativas à vida de cada um, em *Trate-me Leão* as estações foram definitivamente

¹⁷² PEREIRA, Hamilton Vaz. Depoimento. In: Sossega Leão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Suplemento Folhetim 96, 19 nov. 1978. p.9.

misturadas: o depoimento confessional passa a ser estimulado e valorizado cenicamente. Todos sabiam das intimidades de todos e manipulavam, criativamente, essas informações. No caso aqui, ninguém é mais dono da autoria e encenação do que os próprios intérpretes.

“A coisa mais importante dentro do grupo é o próprio grupo. Se ele não existe o espetáculo não acontece.”¹⁷³

Isso hoje, já passada uma década do ano 2000, a ideia de compartilhamento, usada à exaustão, parece natural e usual. Mas a década de 1970 é a primeira matriz dessa prática no âmbito do teatro que, naquela época, era exercitada no formato mais primitivo, conversa no chão em roda, remetendo à ideia de deliberação tribal. O Asdrúbal Trouxe o Trombone foi responsável por difundir o princípio primordial do teatro de grupo, a partir da grande repercussão que *Trate-me Leão* conquistou junto a numerosas plateias juveni

5.8. O ESPAÇO DA INDIVIDUALIDADE NO CONJUNTO

A autoria coletiva, mesmo que forte e representativa do consenso de várias cabeças, dentro da prática do Asdrúbal não impedia o brilho da individualidade de seus integrantes. Não é à toa que, apesar da assinatura de criação coletiva, o crédito da direção e escrita do texto está atribuído a Hamilton Vaz Pereira. É notória a relevância de sua atuação dentro do conjunto para o sucesso da empreitada.

É Hamilton quem estimulou o grupo de atores na coleta de informações, poemas, músicas, episódios, depoimentos pessoais, diálogos e situações improvisadas que, posteriormente, formaram o corpo do espetáculo. Foi também ele quem fez a proposição da peça dividida em oito quadros que estruturou o roteiro da montagem. Foi ele que documentou, organizou e editou todo este material, resultando no texto escrito que hoje se encontra disponível e publicado. E por fim, foi ele que, numa boa condução do trabalho dos atores, deu ambiência cênica e ritmo ao espetáculo:

“No Asdrúbal, efetiva e concretamente (...), ocorreu o sonhado projeto de uma montagem em que tudo, desde os cenários até os textos, marcas e propostas críticas, foi fruto de uma participação de todos nele envolvidos, ainda que sob a coordenação da personalidade extremamente aberta e criativa do diretor Hamilton Vaz Pereira – certamente o grande responsável pela fluência e eficácia do espetáculo em sua

¹⁷³ PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista. Cadernos de Teatro d'O Tablado, Rio de Janeiro, n. 83, out./nov./dez. 1979. p.13.

concepção e elo fundamental entre as múltiplas propostas das muitas pessoas envolvidas e a sua viabilização como linguagem cênica.”¹⁷⁴

E, tudo isso, só ganhou a força que teve, justamente, por sua generosidade de dividir tudo isso com todos, tirando o melhor de todas as propostas trazidas e colocadas em cena, sempre de um modo que todos se sentissem participativos, atuantes e autores da obra construída.

Pode-se supor, como o fez Silvia Fernandes em um de seus estudos sobre o grupo¹⁷⁵ que, por força da atuação coletiva, o trabalho de Hamilton, da direção como protagonista da cena, esvaziara-se. Mas considero justamente a hipótese contrária: justamente pelo fato de ele permitir a socialização das funções da direção, em que todos os integrantes deliberam as escolhas e rumos do trabalho sobre o espetáculo, seu campo de atuação amplia-se. Coletivizar os elementos da encenação para opiniões e sugestões diversas só aumenta suas possibilidades de escolha. No fim das contas, se ele tem poder de persuasão – e com certeza tem –, como a visão do conjunto da obra é exclusivamente dele, é apenas o caso de justificar ao grupo a melhor escolha a tomar. O pertencimento de sua liderança e a exclusividade de seu olhar externo dão a Hamilton o poder final da decisão e, com ele, o resgate da especificidade de sua função.

Paralelamente, apesar da unidade e energia grupal que atribuiu aos “asdrúbals” a força de um conjunto muito talentoso, o destaque que ganharam Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães só confirma a liberdade e projeção das personalidades individuais. Digo personalidades, já que o conceito de interpretação está fora do vocabulário do grupo.

Se *Trate-me Leão* foi fruto da contribuição individual de seus elementos, em que cada um pode trazer material sobre as suas referências e histórias de vida; se cada um exercitou o papel de autor na proposição de diálogos e situações; como também exerceu a função da direção na medida que trouxe cenas, músicas, propostas de figurinos – isso tem um valor específico e é diferente daquela medida dada pela presença de cada um dos integrantes no palco. Os atores do Asdrúbal exibiam suas próprias *personas* em cena, representavam sua

¹⁷⁴ MOTTA, NELSON. *Trate-me leão e o Rei da Vela, o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978)*. O **Globo**, Rio de Janeiro, caderno (?), pg. 6, 10 dez. 1978.

¹⁷⁵ FERNANDES, Silvia. O Trombone do Asdrúbal e as “atrações” do ornitorrinco. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: Edusp, 1992.

próprias vidas, acentuavam, cenicamente, suas expressões e formas de agir e pensar, conjugando vida e teatro, pessoa e personagem:

“É Regina quem conta: (...) No *Trate-me* escolhi reações e sentimentos, não transmiti sensações que outros viveram, mas as que tive. Agora o meu compromisso é bem maior. Partimos de modelo algum, o critério em uma instância é só meu. Agora sou eu em diversas circunstâncias.”¹⁷⁶

Nesse aspecto, por manterem em cena seu jeito cotidiano de ser sem constrangimentos, pela desinibição, espontaneidade, força, presença e espirituosidade de suas personalidades cênicas, Regina Casé e Luis Fernando Guimarães conquistaram a atenção privilegiada do público e crítica. Como diagnosticou um dos críticos mais jovens da geração de críticos que atuava na época e, talvez por isso, entusiasta da *performance* original e pioneira do grupo:

35- REGINA CASÉ E LUIS FERNANDO GUIMARÃES: TALENTOS INDIVIDUAIS

¹⁷⁶ CASÊ, Regina. Depoimento In: LUIZ, Macksen. *Trate-me Leão Uma Sinfonia em Oito Movimentos de Juventude*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1977.

“Enquanto no Oficina a luz emanava seus raios mais fortes da personalidade e dos delírios criativos de Zé Celso, e o grupo se apoiava no trabalho dos atores Renato Borghi e Ítala Nandi, a clássica estrutura diretor-estrela /primeiro ator é indisfarçável no Asdrúbal, por mais coletivas que sejam as propostas, pelo talento novo, esfuziante e afrontoso de Regina Casé e Luis Fernando Guimarães e, não menos mas através de outros caminhos, de Hamilton Vaz Pereira.”¹⁷⁷

É interessante notar - o que talvez seja a comprovação desses brilhos individuais - que mais de trinta anos depois, a maioria dos nomes que compõem a ficha técnica de *Trate-me Leão* continua atuante e representativo no mundo do entretenimento cultural: Regina Casé é cabeça de programas de TV voltados à cultura popular; Luis Fernando Guimarães é protagonista assíduo da melhor teledramaturgia cômica produzida pela TV Globo; Patricia Travassos apresenta um programa de cultura alternativa no canal GNT; Evandro Mesquita foi o *band* líder da Blitz nos anos 1980 e hoje atua em *A Grande Família*, na TV Globo; Perfeito Fortuna tornou-se produtor e “animador cultural” da Lapa, aglutinando a programação do Circo Voador e da Fundação Progresso, além de diversos outros projetos paralelos diferenciados.

5.9. NOVE MESES: O TEMPO DE SE FAZER UMA COLAGEM DA ADOLESCÊNCIA CARIOCA ZONA SUL

Os ensaios de *Trate-me* são diários e alternam-se entre a PUC, o MAM, e a Casa do Estudante Universitário (CEU), varando noites a fio. “Acorda pra criar!” é o refrão gritado por todos quando algum dos atores dorme na sala de ensaios. O processo demanda entrega, dedicação, desgaste. O tempo transcorre lento e suado (como a escrita de uma tese!). O esforço da equipe transcende a exaustão: “Nós estamos nos desentendendo muito, a única coisa que nos une, atualmente, é a sarna”. Essa frase de Patrícia Travassos, citada por Hamilton¹⁷⁸, denuncia o momento difícil por que passa o grupo. Já transcorridos cinco meses de ensaios, ainda faltando três blocos para fechar o espetáculo, todos se encontram cansados, desgastados, sem dinheiro; o espaço de ensaio na CEU é insalubre e todas essas

¹⁷⁷ MOTTA, NELSON. *Trate-me leão e o Rei da Vela, o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978)*. O Globo, Rio de Janeiro, caderno (?), pg. 6, 10 dez. 1978.

¹⁷⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: Memórias de uma Trupe Solitária de Comediantes que Abalou os Anos 70*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2004.

condições acarretam conflitos internos. Mas isso não desanima a equipe de seguir adiante; acreditam em sua força coletiva, mesmo sem saber ao certo no que tudo isso vai resultar.

O desafio do processo é enorme, supera tudo o que imaginavam ou já experienciaram, e ainda terão de enfrentar problemas com a censura, já que a primeira versão do texto enviada por Hamilton retorna com cortes tão volumosos que inviabilizariam a peça. A sorte é que esta versão já não mais existe: o espetáculo vai se amarrando e se reformulando a cada ensaio e a nova versão acaba por ser liberado com restrições mais amenas.

Trate-me Leão é construído em nove meses de ensaios. Nove meses – o tempo de se fazer uma criança – como divulgam no release mimeografado do espetáculo.¹⁷⁹ Um prazo realmente estendido para os padrões da época. Esse tempo prolongado resulta num trabalho milimétrico, apropriado por seus intérpretes, relato cênico íntimo e verdadeiro desta pequena minoria, jovens de vinte e poucos anos residentes em Ipanema (tendo usufruído a adolescência na ousada Era do Pier¹⁸⁰), que acreditam poder revelar-se ao mundo numa sincera e exibicionista exposição.

O espetáculo estreia com quatro horas de duração no Teatro Dulcina, no centro do Rio, no dia 15 de abril de 1977. Posteriormente, será reduzido para duas horas e meia de espetáculo. No bloco de cenas inicial, os nomes dos primeiros personagens são os dos atores, mas trocados entre eles: Regina é Nina; Patrícia é Regina; Nina é Patrícia; Fábio é Perfeito; Perfeito é Fábio; Evandro é Luiz Fernando e este é Evandro - num divertido troca-troca que afirma que tudo é de todo mundo! Fato inquestionável para quem viveu o processo. Não foram poucas as cenas ou ações criadas por um ator no ensaio que acabavam nas mãos de outro no espetáculo. Havia de ser generoso!

¹⁷⁹ Da mera função de multiplicar provas de curso ou comunicados institucionais, o mimeógrafo é desviado, clandestinamente, para imprimir panfletos e manifestos de luta contra a ditadura, na década de 1960 pelo movimento de agitação e propaganda (agitprop)e, na década seguinte, passa a ser usado, pelos grupos marginais que surgiram depois, como forma alternativa de divulgar e disseminar seus trabalhos. Inclusive no âmbito da literatura independente carioca, o mimeógrafo teve uma função determinante, produzindo impressões peculiares e marcantes de vários poetas como Chacal, Bernardo Vilhena, Charles (Peixoto), que serão eternizados como a Geração Mimeógrafo.

¹⁸⁰ Perto do Arpoador na Praia de Ipanema ergueu-se um píer durante a reforma do emissário submarino que conduziria o esgoto para o alto mar. Para colocarem as tubulações, as obras tiveram que remover a areia, que foi jogada na praia criando dunas enormes que escondiam do asfalto os acontecimentos a beira mar. O Pier reunia toda a contracultura carioca: era uma espécie de oásis de liberação em meio a ditadura, em que jovens cabeludos, drogados, artistas *underground* e intelectuais progressistas reuniam-se para banharem-se, tomar sol, surfar, drogarem-se e conversar. A “Era do Pier”, ou como ficou mais conhecida, “As Dunas da Gal” surgiu em meados de 1971 e durou dois verões somente, nos anos de 1972 e 1973, mas marcou época como espaço de transgressão e mudança de comportamentos.

Nos próximos blocos, outros personagens, batizados com nomes de jovens amigos próximos, que colaboraram direta ou indiretamente na elaboração do espetáculo: Jorge Alberto (Soares); Luiz Arthur (Peixoto); Daniel (Dantas); Julita (Sampaio); Gilda (Gilhon); Nestor (de Hollanda Filho); Andréa (Guimarães); Pedro (Veras); Charles (Peixoto); Marquito (Cals); Alcione (Araújo); Louise (Cardoso); Lucia (Lima); Rubem (Fonseca); entre outros.

O espetáculo é ágil, dinâmico, fragmentado. A dramaturgia trabalha o corte, a fragmentação. São *flashes*, momentos, diálogos breves, muitas vezes superpostos, justapostos, entrecortados. Apesar dos atores serem os protagonistas, não são eles que regem o tempo e o espaço do espetáculo, mas sim a edição das cenas, a concepção espaço-temporal fragmentada da narrativa. Fica óbvio que a montagem das cenas poderia ter sido completamente outra, ou seja, a escolha da ordem e duração das cenas determina a leitura final do sentido do espetáculo e poderia ter muitas outras. Os personagens aparecem, surgem, revelam um aspecto curto de suas vidas, depois desaparecem, não retornam à ação, suas trajetórias não ganham evolução dramática na ação: Regina e Patrícia, irmãs, dão uma festa no apartamento dos pais e uma descobre que a outra está grávida de seu namorado; Cabeça, Plínio e Wilson, amigos, tentam ganhar as empregadas gostosas do prédio enquanto o pai de um deles não chega no apto. pra aliviar o desejo; Gilda e Julita, amigas, drogam-se com mandrax e conversam sobre o tédio de suas existências, o desejo de serem tratadas com mais delicadeza pelos garotos e revelam o amor e amizade de uma pela outra; Manola, garota da cidade pequena de Piraí se entusiasma com a galera carioca e resolve ir com eles deixando sua vidinha pacata para trás; Djamil vive em comunidade com os amigos numa casa em Santa Tereza mas não sabe partilhar a vida em comum: é expulso por saturar o saco da moçada (além de não participar das contas acaba assediando uma amiga da casa).

Este procedimento dramatúrgico de formar um conjunto reunindo partes que dialogam de forma indireta, que formam uma grande colagem de fragmentos, um painel de pedaços de situações e caracteres isolados de personagens, que revelam um olhar panorâmico sobre a adolescência carioca zona sul, não tem intenções de desenvolvimento linear ou aprofundamento analítico. É justamente desta dispersa e momentânea dinâmica que emerge sua originalidade. É desta urgência imediatista que imprime sua dramática. Esta narrativa minimalista, quase cinematográfica, é também retrato de uma nova forma de viver e olhar o mundo por parte de seus narradores. A valorização do momento, a tentativa de capturar o instante, colocá-lo numa lente de aumento e transmutá-lo num tempo prolongado

– quando, em verdade, trata-se somente de um fragmento – denuncia um estado de ânimo voltado para o presente, uma ausência de necessidade de pensar o futuro, uma displicência com os rumos e perspectivas da história. São jovens vivendo sua adolescência em sua plenitude, na efemeridade do hoje e no total desprendimento do amanhã.

Por outro lado, antecipa em duas décadas esta tendência enciclopédica, digital, que no fim do milênio ganhará força em todos os setores artísticos. Esta forma de contar que prima por catalogar sem nunca revelar o todo das partes, que muitas vezes prefere apontar o episódio descontextualizado, que omite para criar um atrito de linguagem com o espectador permitindo que este dialogue com a cena através da sua imaginação, ao completar os buracos ausentes da edição final.

A crítica, acostumada a uma carpintaria teatral analógica e aristotélica, com tramas bem construídas sob a estrutura começo-meio-fim, se ressentia dessa novidade:

“Faltou um pouco de lucidez e não envolvimento para que *Trate-me Leão* se transformasse num depoimento definitivo sobre a *geração 70*. Em termos práticos, faltou sobretudo a presença de um verdadeiro autor dramático que, acompanhando passo a passo os exercícios de laboratório dos quais surgia a temática do trabalho, pudesse amarrar o material eminentemente catártico levantado nesses exercícios numa estrutura teatralmente mais eficiente do que a solta sucessão de cenas que compõem *Trate-me Leão*.”¹⁸¹

Não existe, ainda nesse período, a consciência crítica conceitual de “escritura cênica”, de reconhecer e balizar uma dramaturgia de caráter efêmero como texto, que não tem relevância individualizada da cena, mas que sobrevive como registro de um processo de criação e documento de uma época.

“Eu acho, por exemplo, que *Trate-me Leão* é um espetáculo que a gente não pode remontar, porque ele tem um compromisso com uma geração, com um momento. E até vários grupos quiseram pegar o texto pra montar aí pelo Brasil, e a gente não dá, não deixa, porque não tem muito cabimento. Se a gente tivesse um pouco mais de disciplina no trabalhar, o ideal seria escrever como foi o processo de criação e, assim, a pessoa com o texto do lado poderia ir vendo os exercícios e criar o seu espetáculo, o seu leão, de outro jeito não tem muito cabimento.”¹⁸²

Nos anos oitenta isso já estará assimilado e se tornará tradição nas décadas seguintes, tornando-se procedimento completamente aceito pela crítica, apesar dos resultados dramáticos variáveis construídos a partir desses processos, em sua maioria, coletivos.

¹⁸¹ MICHALSKI, Yan. O Leão Trombonista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1977.

¹⁸² PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista. *Cadernos de Teatro d'O Tablado*, n. 83, out./nov./dez. 1979, p.18.

5.10. O BIZARRO JUVENIL AOS OLHOS DA RIGIDEZ CONSERVADORA

36- AS ASDRUBALINAS EXIBEM SEU JEITO TODO PESSOAL DE SER

No caso do Asdrúbal, muitos foram os princípios e métodos que mereceram reserva e desconfiança por parte dos formadores de opinião e classe teatral: a precariedade de recursos, em contraposição às grandes e caras produções da época; o fato de se utilizar, essencialmente, do improviso como recurso libertador e criador, assimilando o vocabulário

cotidiano e assumi-lo como linguagem dramática final; apresentar uma cena aparentemente despojada, com um caráter “sujo”: gestos imprecisos, soltos, aparentemente aleatórios; permitir-se estrear com um copião de espetáculo com quatro horas de duração e ir cortando e enxugando o volume de cenas do conjunto após a estreia, inclusive considerando as observações de amigos e espectadores mais chegados.

Esses aspectos do espetáculo reforçam um projeto humano e artístico que se almeja marginal, no viés de uma atuação à margem do mercado, alternativa, que prioriza a vivência ao produto artístico e revela, por parte do grupo, uma abertura para o processo, um olhar mais voltado para o *durante* do que para o *depois*.

Mas é natural que, para certo grupo de espectadores mais conservadores, *Trate-me Leão* não tenha surpreendido tanto como os trabalhos anteriores do grupo, e seja interpretado como resultado de um trabalho semi-amador, com falta de acabamento, descuidado, pretensioso e desleixado.

Sob o olhar da crítica, não existe somente a cobrança de que o grupo deva agir a partir de uma ideologia (que não é a sua), mas também que deva se utilizar de um método (que também não lhe pertence). O Asdrúbal “peca” por inovar, por subverter, por escolher descobrir seu próprio caminho, e criar o seu universo temático, a sua dramaturgia e o seu “tempo teatral”, em vez de repetir ou copiar comportamentos ou procedimentos de gerações anteriores:

“(…) Compulsivamente obcecados por experiências sexuais meramente epidérmicas, raciocínio obnubilado pelas drogas e pela preguiça de pensar, isolados de suas famílias por tolos preconceitos de parte a parte, necessitados de afirmação apenas através de atividades como o *surf*, profundamente desinteressados de qualquer reflexão sobre as estruturas político-sociais que condicionam as suas vidas, não raras vezes gratuitamente violentos e tendo como ideal máximo uma ingênua e romântica procura de felicidade individual que se confunde com uma escapista fuga para o contato com a natureza. (...) Ora, o envolvimento dos *asdrúbals* no seu trabalho fez com que eles não conseguissem estabelecer a devida diferença entre aquilo que pretendem enfocar criticamente, e aquilo que endossam com a autoridade da sua experiência pessoal.”¹⁸³

¹⁸³ MICHALSKI, Yan. O Leão Trombonista. **Jornal do Brasil**: Rio de Janeiro, 25 abr. 1977.

Será que os “asdrúbals” têm real intenção de criticar a si mesmos ou a sua geração? Não seria o contrário: mostrar o quão o mundo dos adultos ou a sociedade instituída lhes são estranhos através de um mostruário que soa ostensivo, apesar de bem humorado, da sua realidade? Será que a força de sua crítica não é justamente retratar a diferença, o bizarro juvenil aos olhos da rigidez conservadora dos adultos? Expor aquilo que lhe é próprio e secreto como algo precioso e passível de ser apreciado? É hora de reivindicar ao mundo a aceitação de um universo exclusivamente juvenil!

“TODOS – Quem gosta de ter muitos amigos, levanta o braço! Quem gosta de dançar quando na vitrola tá tocando *Beatles*? Eu! Levanta o braço quem gosta de tomar um banhozinho, de deitar num lençol limpinho, receber e fazer muito carinho! Eu! Levanta o braço quem gosta de nunca lavar a calça *Lee*, de nunca ter espinha no nariz, de nunca se sentir um perfeito idiota, de nunca ter de levantar o braço! Eu! Eu! Quem gosta de ficar besteirão? Quem gosta de mamão com laranja? Quem gosta de vento suave e batata frita? Quem gosta de dia de sol e cinema? Eu! Quem gosta de tocar trombone e outros metais? Eu! Levanta o braço quem gosta de teatro!”¹⁸⁴

Ao longo dos oito blocos do espetáculo, significativamente, não existe sequer uma personagem representante do mundo adulto que apareça em cena, mesmo que exerça influência direta sobre o cotidiano dos jovens da peça (tais como pais, professores, patrões...); são apenas aludidos e citados ao longo da ação. Trata-se de uma deliberação conceitual que reitera uma postura estritamente geracional: os “asdrúbals” não querem encaixar-se no contexto familiar, na escola, no trabalho, no sistema. Não querem repetir padrões sociais aceitáveis, enquadrados, já consolidados. Esta é a sua questão e o seu problema: Seu mundo é outro e a distância que existe entre o seu mundo e a realidade instituída é enorme!

“Esses moços nasceram e cresceram em um tempo em que a sua opinião e/ou participação foi sendo cada vez mais menos solicitada. Cercados por um sistema educacional mediocrizante e repressivo e uma sociedade de consumo selvagem, eles incorporaram o isolamento a que foram submetidos e passaram a correr por fora, aos trancos e barrancos.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 158.

¹⁸⁵ RIOS, JEFFERSON DEL. Como Tocar trombone com sopro de leão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1978.

Na peça, fica claro que ser jovem é um hiato entre a infância e a vida adulta e crescer, mais do que difícil, parece ser chato! “São oito movimentos de uma sinfonia que canta o fim da juventude e o espanto de penetrar numa conturbada vida adulta.”¹⁸⁶ Ser jovem é um estado volátil, efêmero; é ser criança e se permitir brincar, agora com *rock* e sexo na cabeça. E mais: os adultos não entendem esta realidade, em verdade, nem participam deste momento da vida dos jovens, pois seriam incapazes de compreendê-lo. Logo são afastados, considerados intrusos e “caretas”; são vistos com desconfiança e restritos ao ambiente social dos espaços comuns.

“Jorge – Seu teste está numa ótima, Arthur... QI elevado... Teste indicando três profissões liberais... Teus pais devem ter vivido a maior glória.

Arthur – Ontem os meus velhos piraram. Isso aqui parecia um circo. Eles babaram, rolaram no chão e gritaram: ‘Eu sempre levei fé nesse menino! Olho de mãe não se engana!’ (*tempo*) Jorge... Eu estou de saco cheio de sempre entrar em cena por baixo do pano. Esse espetáculo me pertence. Esse um metro e oitenta aqui é meu! (*aproxima-se do basculante*) Me tirem daqui! Não aguento mais essa caretice!

Jorge – Arthur, sabe qual é o teu mal? Teu mal é fome.

Arthur – Me diz, Jorge, porque você vai estudar medicina?

Jorge – Meu querido, eu tenho as minhas ambições. Já foi o tempo em que tudo qu’eu queria da vida era ter o último disco dos *Bee Gees*.

Arthur – Você, agora, serve de comparação: ‘Veja o Jorge, ele já tem um futuro escolhido!’

Jorge – Eu quero fazer medicina, Arthur.

Arthur – Você se vendeu brabo.

(...)

Jorge – Porra, Arthur: Você não curte nada? Direito? Desenho Industrial? Química? Economia? Arte em geral?

Arthur – Querido, você não diagnosticou direito o meu caso.

Jorge – Vai ser médico, então. Vai fazer medicina.

Arthur – Porque eu acho o *Empire State Building* lindíssimo, eu não vou ser arquiteto.

Jorge – Por que não?

¹⁸⁶ LUIZ, Macksen. O Circo Morreu. Viva o Pão! **Revista Isto É**, São Paulo, 18 mai. 1977.

Arthur – Porque não! Eu não vou entrar em nenhuma pra depois ficar feito doido tentando sair. Eu quero ser um estrangeiro nesse planeta.”¹⁸⁷

Valores como profissão, trabalho, carreira são considerados ultrapassados. A valorização da vida de uma pessoa passa por parâmetros bem distintos e estão relacionados a ocupações e estados que permitam o usufruir da existência através de novas percepções e, fundamentalmente, de um novo olhar sobre o tempo.

Da mesma forma, os “asdrúbals” não querem repetir padrões teatrais instituídos. Desde sempre deixam bem claro que não pertencem ao mundo do teatro, ou seja, não vieram perpetuar tradições ou continuar o rumo da história teatral: “Não tenho devoção a essa cultura; eu prefiro as pessoas com quem eu trabalho. (...) Eu não discuto teatro, faço simplesmente.”¹⁸⁸

A maioria do grupo tem pouca ou nenhuma experiência anterior e seus integrantes não possuem, e nem desejam ter, bagagem teórica ou técnica sobre os princípios e métodos teatrais. Ao contrário, acreditam que esta ausência de formação viabiliza uma ousadia maior, lhes permite expandir os limites da criação e invenção de um teatro diferente que sintetize bem, e apenas, o “seu tempo”. Sua “ação dramática” tem o clima do que está rolando naquela hora, da vida vivida por aquelas pessoas: rápida, irreverente, *pop*. Num movimento auto-referente constante, o compromisso do Asdrúbal é somente consigo próprio, ou ainda, um compartilhamento próximo e cúmplice com a sua própria geração:

“Havia uma intimidade natural. Eu sentia que as pessoas, quando vinham ao camarim, estavam completamente apaixonadas, fascinadas, mas ninguém tinha uma característica de fã. A pessoa podia estar querendo comer a gente, namorar, e a gente podia ir pra casa dela, era todo mundo igual.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 52.

¹⁸⁸ PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista. **Cadernos de Teatro d'O Tablado**, n. 83, out./nov./dez. 1979, p.18.

¹⁸⁹ CASÉ, Regina. Asdrúbal entrou para a história por olhar para o próprio umbigo. Trecho de depoimento da atriz gravado. In: PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 19.

Da agressão política de *Gracias, Señor* nada sobrara em *Trate-me Leão*. Mas da atitude de uma nova forma juvenil de se colocar no mundo – herança do movimento de maio de 1968 na França – *Trate-me* tinha de sobra. Esta postura dos “asdrúbals” de viver o que lhes é cabido sem prévias autorizações ou aprovações da parte dos mais velhos ou dos mais antigos, esse desejo de mudar e viver um novo mundo de ideias, relações e teatralidades, está impresso na relação do espetáculo com o público.

Enquanto *Gracias, Señor* cobrava do público postura e participação, em *Trate-me* não existe nenhuma expectativa do palco em relação à plateia. Inversamente, no *Trate-me* o público é convidado a assistir como *voyeur*, com a liberdade de poder se colocar como cúmplice, parceiro e identificado - o que acontece com a maioria juvenil que acorre aos montes para ver e “curtir” o espetáculo - , ou também como estrangeiro, distanciado e “crítico”, no caso dos mais velhos. Aos adultos cabe apenas olhar, observar, constatar a distância brutal de cultura e valores que os afasta dos mais jovens e avaliar, positivamente ou não, se esta revelação lhes soa simpática ou desagradável.

5.11. A LUTA PELO PRAZER: ALIENAÇÃO OU UMA PROPOSTA POLÍTICA?

Em *Gracias, Señor*, mesmo quando agressivo, em tensão com o público, o teatro se pensava num parâmetro coletivo. Queria reunir atores e espectadores num manifesto de indignação sobre o estado das coisas, como se houvesse um trato a ser estabelecido com a sociedade através do teatro. *Trate-me Leão* recusa qualquer suposta unidade entre palco e plateia que faria do teatro um ritual de identidade nacional. Ele é a expressão das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de “falar em nome de”, da sociedade explodida. Os mais jovens são mais contundentes na exposição da “cratera” resultante dos anos de chumbo, compondo situações e personagens que retratam o rompimento de todas as amarras, o surgimento de um novo “sentido de existir”, mesmo que se utilizem de uma certa leveza e um suposto descompromisso na forma de expressá-la. Uma operação catártica de desnudamento cujo horizonte delineia uma nova perspectiva de coletividade, agora calcada no prazer, na liberdade e nas diferenças individuais.

“Eles não se queixam de nada. Eles não protestam contra nada. Eles não pregam coisa alguma. Eles apenas procuram colocar em cena pedaços da vida. Suas próprias vidas. E como a vida é inquestionavelmente verdadeira, o espetáculo resulta numa queixa violentíssima, embora muda. Como nesses dias lhes é quase impossível respirar, amar, caminhar, cantar, saber, essa impossibilidade resulta em inegável protesto.”¹⁹⁰

O crítico percebe aqui, como poucos, como a intenção do grupo de documentar acaba por resultar numa crítica, mesmo que inconsciente. O teatro denuncia sincera e divertidamente uma nova verdade, sem projetar expectativas ou prospectar o futuro, colocando o espectador como diante de uma cena- documentário que registra um dia-a-dia específico e peculiar de um grupo de pessoas. A plateia está lá para ouvir o depoimento dos personagens e para observar seu comportamento, suas reações verbais e gestuais, como um intruso passivo que espreita através do buraco da fechadura.

Após a estreia, não são poucos os que consideram esta auto-referência e esta falta de um ideário político como retrato de alienação.

“Explorando o vazio e a alienação de certos segmentos da juventude, o Asdrúbal não conseguiu mais do que tornar charmoso, o que em princípio, pretendia criticar.”¹⁹¹

Ou ainda:

“(…) Mas aqui é que entra o problema das ênfases e dosagens desequilibradas (...): o rico caminho aberto pelos *flashes* de medo e angústia, de ferocidade, de tomada de consciência e de emoção não é explorado em profundidade, fica em nível de *flash*; enquanto o folclore da babaquice romântica, do *surf*, do sexo obsessivo, da alienação acomodada, é tratado exaustivamente, com uma riqueza de detalhes e indefinição de abordagem crítica que beira a complacência e a cumplicidade.”¹⁹²

Existe uma verdadeira cobrança de que o grupo emita julgamentos, efetive uma autocrítica sobre os descaminhos por que trilham a sua geração, reflita mais profundamente sobre o comportamento dos personagens que aborda, revele seu posicionamento político diante da opressão que sufoca a realidade brasileira.

¹⁹⁰ FUSER, FAUSTO. Leões Trombonistas ensinam juventude e alegria. **Última Hora**, São Paulo, 14 out. 1978, p. 16.

¹⁹¹ BLANCO, Armindo. Os Melhores espetáculos do ano de 77. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 18 mar.1978.

¹⁹² MICHALSKI, Yan. O Leão Trombonista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 abr. 1977.

Mas, para aqueles que se permitem olhar para o espetáculo com “olhos livres”, como já dizia Zé Celso, é evidente que a crítica está presente independente de ideários programáticos. Apenas está voltada para outra direção, impressa numa outra gramática:

“Muitas coisas podem ser ditas sobre os “asdrúbals” e seu *Trate-me Leão*. Por exemplo, que é um espetáculo alienado e alienante. Que nada tem a ver com a realidade brasileira. A proposta de *Trate-me Leão* é a luta pela alegria. E se isso não é uma proposta política, me desculpem... Mas não sei realmente o que seria política!”¹⁹³

A política do Asdrúbal se dá a partir de uma nova ordem, a crítica se evidencia através de outros aspectos, diferentes da postura e leitura dos artistas da década de 1960. O sentido dessa forma de oposição reside em ter “oposto ao fantasma implacável do Futuro a realidade espontânea do *agora*”¹⁹⁴. A falta de percepção dos teóricos que exercem a crítica mais tradicional para essa nova maneira de se colocar politicamente em cena induz a uma falsa leitura de suas posições.

“Como o contexto observado é o brasileiro e, implicitamente, todos pertencem à geração posterior aos grandes traumas políticos vividos pelo país (morte de Getúlio, renúncia de Jânio, queda de Goulart e até mesmo o AI-5) seus personagens refletem o vácuo social e existencial em que a juventude urbana de classe média foi atirada. (...) *Trate-me Leão* é engraçadíssimo como espetáculo mas não esconde o desespero subjacente a esse impasse juvenil.”¹⁹⁵

Para essa nova geração que chega à maioria das vésperas da abertura, sem ter vivido na pele todo o movimento de efervescência política dos 1960, mas que herda de carona, ainda em seus idos anos, o arrocho da repressão, a experiência da restrição à liberdade resulta em um sentimento atônito, confuso, perplexo... e não em uma necessidade concreta de transgredir ou empunhar bandeiras. Até porque essa “patota” se ressentia menos da frustração no sentido coletivo, mas individualmente a ferida é profunda, já que a busca pelo prazer passa a ser mais essencial do que a justiça.

¹⁹³ ABREU, Caio Fernando. Sem Título. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 27 ago.1977.

¹⁹⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O Espanto com a Biotônica Vitalidade dos 70. In: _____. **Impressões de Viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 129.

¹⁹⁵ RIOS, JEFFERSON DEL. Como Tocar trombone com sopro de leão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1978.

Esse sentimento e postura estão expressos no espetáculo e em várias manifestações artísticas do momento, como a geração mimeógrafo, que tem no coletivo carioca Nuvem Cigana um de seus melhores representantes¹⁹⁶, ou na música popular, através da penetração da irreverência da comunidade dos Novos Bahianos¹⁹⁷, ou ainda, no advento dos Doces Bárbaros, show que reúne Caetano, Gil, Gal e Bethânia¹⁹⁸.

“De um lado havia a repressão, mas também havia a libertação pessoal de cada um, as viagens de ácido, o sexo, havia uma maluquice que dava gás, dava substância a essa produção mais leve e coletiva.”¹⁹⁹

Nos personagens de *Trate-me*, como a juventude não acredita em posicionamentos partidários ou programáticos, a sensação de “desconforto” diante da ditadura tem o mesmo peso do enfrentamento em relação ao conservadorismo vigente, e se estabelecem na cena através de retratos cotidianos de desobediências de ordem moral, pois é assim que entendem e reagem ao momento. São cabeludos, marginais, *undergrounds*, alternativos, corporais, liberados e erotizados. São a perdição dos “bons costumes”. Sua revolução é outra: não há porque esperar discursos ideológicos ou autocríticas verticalizadas – fumar maconha e tirar a roupa em bando é mais efetivo.

“A casa cheia, o calor – calor mesmo, não tinha ar refrigerado. E a plateia, a avidez dos espectadores. Era lindo ver a plateia. Todo mundo ávido, como as pessoas queriam aquilo, sabe? E nas viagens, a gente se sentia como os *Rolling Stones*, os *Beatles*, multidões, cordões de isolamento, sessões extras. Considerava aquilo o máximo do sucesso que alguém podia fazer. E, ao mesmo tempo, eu pensava:

¹⁹⁶ **Nuvem Cigana** foi um coletivo de poetas cariocas que investigou a poesia falada, absorvendo a linguagem cotidiana em seus escritos e divulgou sua produção de forma independente através de impressões alternativas rodadas em mimeógrafos e em *off-set*, vendidos na Praia de Ipanema, na porta dos teatros e no Baixo Leblon, redutos da juventude classe média da Zona Sul carioca. Teve como seus representantes mais participativos os poetas Chacal, Bernardo Vilhena, Charles Peixoto, Ronaldo Santos e Ronaldo Bastos.

¹⁹⁷ **Os Novos Baianos** foi um conjunto musical nascido na Bahia, ativo entre os anos de 1969 e 1979. Marcaram a música popular brasileira dos anos 1970, utilizando-se de vários ritmos musicais que vão de bossa nova, frevo, baião, choro, afoxé ao *rock n' roll*. O grupo lançou discos antológicos e, influenciados pela contracultura e pela Tropicália, viveram em comunidade e foram um dos coletivos mais admirados da época, não só pelo talento, mas também pela ousado e irreverente padrão de comportamento. Entre seus integrantes destacam-se: Moraes Moreira (compositor, vocal e violão), Baby Consuelo (vocal), Pepeu Gomes (Guitarra), Paulinho Boca de Cantor (vocal), Dadi (baixo) e Luiz Galvão (letras).

¹⁹⁸ **Doces Bárbaros** é o nome do grupo formado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa, em meados dos anos 1970, que surgiu para comemorar os 10 anos de carreira solo dos seus integrantes. O encontro dos quatro virou disco, show e foi registrado no filme documentário *Os Doces Bárbaros*, em 1976, dirigido por Jom Tob Azulay.

¹⁹⁹ CHARLES, entrevista concedida In: COHN, Sergio (org) **Nuvem Cigana: Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.24.

engraçado, que tipo de artista nós somos que ao mesmo tempo que tem o cordão de isolamento a pessoa podia ir me cumprimentar e me ver pelada no chuveiro?"²⁰⁰

5.11. A CONQUISTA DA ESSÊNCIA JUVENIL NA CULTURA

Percebo que esse “calor” mencionado no depoimento de Regina Casé não é somente um retrato de uma época, mas essencialmente uma atitude de uma faixa etária específica: todos os integrantes do Asdrúbal, durante a criação e temporada de *Trate-me Leão* têm a idade entre 20 e 30 anos, e estão no momento propício para estar mais disponíveis para experimentar o mundo. No ano de estreia da peça, Regina tem 23 anos; Hamilton está com 26 e Luiz Fernando possui 28 anos. Estão no ápice de sua juventude!

Mas quando pensamos nessas três personalidades, ao longo das próximas décadas e mesmo nos dias de hoje, por mais que tenham envelhecido no tempo, permanecem com algo intrinsecamente jovial em postura e presença. Diferentemente de exemplos de lideranças na cena artística de gerações anteriores, que tiveram de amadurecer a duras penas por causa da ditadura – em que tornar-se adulto significou não só uma maior carga de responsabilidades, mas também uma mudança de postura; a perda ou conquista de algo que causou uma ruptura com o espírito juvenil – vários integrantes do Asdrúbal mantêm esse espírito lúdico, a capacidade de satirizar infantilmente a vida e a arte, a associação do ato de atuar com a ideia de prazer e curtição.

“Meus personagens são eu mesmo, em parte. Há quatro anos venho trabalhando neles, porque o que faço no *Trate-me* é a sequência do que fazia no *Inspetor* e no *Ubu*. Vou brincando com os personagens e esse divertimento é o que há de mais saudável, para que as coisas sérias deixem de ter aquele respeito, sabe como é? Conseguir se divertir até com a morte. Depois de uma certa idade, quando passa a adolescência, você vai desaprendendo as coisas, você é praticamente obrigado a ter uma posição física menos relaxada, a ser uma pessoa “mais decidida”. Mas eu quero me divertir a vida inteira. Interessam as coisas que dão prazer e assim eu trabalho melhor em teatro.”²⁰¹

²⁰⁰ CASÉ, Regina. Asdrúbal entrou para a história por olhar para o próprio umbigo. Trecho de depoimento da atriz gravado. In: PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 19.

²⁰¹ GUIMARÃES, Luiz Fernando. Depoimento. In: Sossega Leão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Suplemento Folhetim 96, 19 nov. 1978. p.9.

Especulo que, a partir do Asdrúbal e de todo o movimento artístico ligado ao desbunde e à marginália, é conquistado, para as futuras gerações, o espaço cultural da juventude no que ela tem de mais essencial: o espírito livre; a associação com o universo infantil no que ele tem de mais ingênuo e pueril; a preponderância do prazer e, conseqüentemente, do humor; a capacidade de rir de si mesmo; de misturar as experiências, os fatos e as relações de forma indistinta e indiscriminada, emitindo menos juízos de valor e mais priorizando a construção de imagens e visões. No desenrolar dos acontecimentos artísticos relevantes da década, esses temas e abordagens deixam de ser tabus e passam a circular como moeda corrente:

“Trate-me Leão impregnou na minha vida, o limite entre fã, amigo, colega de trabalho... o limite entre férias e trabalho, o limite entre viagem e temporada... entre tudo, trabalho e diversão, ficção e realidade, documentário e drama, entre ser famoso e ser anônimo, entre ser rico e ser pobre, entre ser feio e bonito, entre ser jovem e ser velho... todos esses limites foram embaralhados inexoravelmente. É para sempre. (...) Essas coisas estavam separadas antes e ali, com o Asdrúbal, elas se embaralharam de um jeito que eu tive que aprender a viver com elas embaralhadas para sempre. Não tem mais jeito de eu querer saber o que é ser careta ou doidão. Se bem que até hoje eu ando na rua e ouço – “Olha lá aquela maluca da televisão! Tu é muito doida, hein!. É, still crazy after all these years.”²⁰²

5.12. TEATRO DO ASDRÚBAL & TEATRO DE REVISTA: UMA CONEXÃO

Se tentarmos buscar alguma referência ou parentesco anterior dessa postura de se colocar no palco numa atuação livre, relaxada, com prazer e, paradoxalmente, crítica e petulante é impossível não se fazer conexões com o teatro de revista ou, por outra, olhar Regina Casé como uma Dercy Gonçalves repaginada. A dimensão cômica dos gestos e o exagero de expressões e posturas, o deboche, a brincadeira, a chave crítica quase farsesca, o improviso são características marcantes em ambas as atrizes e as particularizam como “cabeças de geração” na tradição da comédia brasileira.

Dercy e Regina acumulam características que, reunidas, tornam-nas inegáveis condutoras na provocação do riso: a *performance* mais em evidência do que a interpretação; a valorização do relaxamento no lugar do rigor; a utilização do estereótipo em vez da

²⁰² CASÉ, Regina. Asdrúbal entrou para a história por olhar para o próprio umbigo. Trecho de depoimento da atriz gravado. In: PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 19.

caracterização particular e naturalista – o que explicita a chave crítica; a espontaneidade transformada em valor artístico.

Quando transferimos a comparação para uma geração mais antiga fica mais fácil visualizar o que tento colocar: o poder crítico e corrosivo da atuação de Dercy, por exemplo, é justamente a forma como surpreende os espectadores através do seu humor permissivo e abusado, que, indiscriminadamente, ataca “adolescentemente” a sociedade em suas convenções sociais. É uma das maiores comediantes populares, improvisadora nata, que age por intuição e não pelo intelecto, apesar da agilidade criativa que revela um constante trabalho cerebral. Regina Casé tem esse mesmo talento e alcance e só não conquistou este espaço no inconsciente coletivo do público porque optou por uma carreira híbrida, em que sua atuação como atriz se mescla ao seu trabalho como repórter e animadora cultural.

Trate-me Leão carrega em sua essência a criação de uma dramaturgia livre e alegre, ligada ao cotidiano, às pessoas, à cidade, e que serve de retrato de uma época em transição rápida e fulminante. Estas características estão também presentes nas revistas de ano escritas no fim do século XIX e começo do século XX, por Artur Azevedo, tendo como cenário justamente o Centro do Rio de Janeiro, e que tinham como objetivo oferecer ao público um retrato cômico e crítico dos acontecimentos marcantes que ocorriam ao longo de cada ano.

Cenas curtas e episódicas, ligadas por um tênue fio narrativo marcam a estrutura fragmentária do gênero, e narram, geralmente, episódios relativos a um grupo de personagens pertencentes à classe média que transita em lugares distintos no Rio de Janeiro, tais como a rua, os teatros, a imprensa, o jôquei. Eram comédias paródicas que tinham o calor e a ousadia da alegria e do humor cariocas, que além da irreverência, da presença de mulheres bonitas e seminuas, dança e música, registravam o cotidiano de uma época, pois abordavam as transformações políticas, sociais e culturais que transcorriam, trazendo as novidades de comportamento e de vocabulário, como também os resquícios de uma tradição que perdia espaço diante da aceleração das mudanças.

Este retrato satirizado do dia a dia da cena carioca através de esquetes cômicos fragmentados e atores histriônicos, próprio da revista de ano, encontra um paralelo nos anos 1970 através da atuação do Asdrúbal a partir de *Trate-me Leão*, mesmo que nesse caso o objeto retratado se concentre no âmbito privado de um pequeno grupo. Tanto em termos de linguagem cênica como no sentido documental, *Trate-me Leão* será sempre uma boa

referência da juventude alternativa, pós-*hippie*, dos anos 1970, assim como as revistas de ano de Artur Azevedo são um ótimo parâmetro para entender a sociedade carioca no início do século XX.

5.13. UM GRUPO DE TEATRO PARECIDO COM UMA BANDA DE ROCK

“O Teatro Dulcina foi reinaugurado com a nossa peça, que estreou lá. Esse teatro, que fica na Cinelândia, antes apresentava teatro de revista. Então o pessoal que frequentava ali estava acostumado a ver comédias, *shows*. Costinha, Dercy, *strip-tease*, e passou a ver o nosso espetáculo. Eles esperavam três horas pra ver dois minutos de mulher pelada. Aí o pessoal da Zona Sul também começou a ir. O espetáculo se tornou o de maior sucesso do Rio, lotava todo o dia e sobrava muita gente na rua, às vezes até aparecia polícia.”²⁰³

Não me surpreende que o público do Centro do Rio, que estava acostumado a ver revista e *shows* pornográficos não tenha se apercebido que estava diante de um espetáculo diverso, produzido fora desses nichos. *Trate-me Leão* trazia em sua essência um vigor, uma energia, uma avidez, uma sexualidade, uma ferocidade presente na atuação quase coreográfica – apesar de totalmente orgânica e espontânea – de seus integrantes que se aproximava, esteticamente, de *shows* e espetáculos musicais.

Diferentemente das trilhas dos espetáculos da época, mais voltadas aos valores da música nacional, *Trate-me Leão* abusa na incidência de músicas estrangeiras, barulhentas e roqueiras, fetiche dessa geração: *Jumpin’ Jack Flash* e *Fool to Cry*, dos Rolling Stones; *Isn’t she Lovely*, de Stevie Wonder; *L’esercito del Surf*, de Mogol e Pataccini (na versão brasileira eternizada por Wanderlêa em plenos tempos de Jovem Guarda); ... além da presença de músicas de *reggae* trazidas pela experiência da vida no *surf* de Evandro Mesquita.

Ações simples ganham signos sonoros esdrúxulos e engraçados, como a campainha de uma porta imaginária que, ao tocada, no lugar de *ding dong*, ganha frases curtas da boca de quem chega: “Quem vem!”; “Cheguei!”; “Sou eu! Sou eu!”; “Sou teu! Sou teu!”; “Eu voltei! Eu voltei!”... As gírias e trejeitos são colocados no palco como um código de signos que traduz uma atitude rebelde diante da vida. As cenas são ritmicamente nervosas, incômodas,

²⁰³ FORTUNA, Perfeito. Depoimento. In: Sossega Leão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Suplemento Folhetim 96, 19 nov. 1978. p.9.

agressivas e, nesse aspecto, irmanam-se em atitude *heavy* com as bandas de rock da década de 1970.

“Pelo espetáculo é possível perceber que os jovens têm raiva, mas ficamos sem saber exatamente de quê.”²⁰⁴

Às vezes, ao contrário, as cenas ganham tempos esticados e ambiência telúrica, numa ode à natureza e ao relaxamento, numa verve confessional, que cria uma empatia instantânea de THC entre o palco e a plateia. Os gêneros se alternam inadvertidamente numa estrutura rítmica musical.

Os jovens acorrem ao espetáculo em bandos e muitos voltam várias vezes. Alguns confidenciam que, através do espetáculo, encontraram coragem para sair de casa e encarar o mundo. Outros, de outras capitais, querem deixar sua cidade e seguir viagem com o grupo. *Trate-me Leão* é uma febre e o termômetro destes corpos quentes é o delírio da juventude!

Em meio a uma infinidade de grupos alternativos nascidos em meados da década que, mesmo clamando por mudanças, ainda atuam numa chave do “teatro de resistência”, em que métodos e linguagens priorizam o didatismo, a ausência de sensualidade e o diálogo com a sociedade, os “asdrúbals” assumem, diante da plateia, um impulso libertário numa postura definitivamente *pop*, *rock’n roll* e de ruptura com o ideário do sistema. A comunicação com seu público é imediata, já que as imagens do espetáculo são fruto do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana e são tratadas simplesmente, sem hermetismos, reafirmando o amálgama entre arte/vida.

5.14. A PROFISSIONALIZAÇÃO COMO ALTERNATIVA DE SOBREVIVÊNCIA

Diferentemente da divisão crítica quanto às questões ideológicas em torno do movimento geracional sintetizado no espetáculo, quanto à linguagem, o reconhecimento de sua ousadia é praticamente unânime:

“(…) um amadurecimento admirável no domínio dos recursos da *mise-en-scène*: abrindo mão de qualquer cenografia, com a única exceção de uma cerca que constitui uma espécie de pano de fundo, ele [Hamilton] consegue criar, para cada um dos numerosos episódios, não só uma atmosfera própria, mas também uma

²⁰⁴ LUIZ, Macksen. O Circo Morreu. Viva o Pão! **Revista Isto É**, São Paulo, 18 mai. 1977.

ambientação convincente, em termos de objetos e móveis imaginários, e até mesmo uma linha estilística específica, baseada no desenho das marcações e na caracterização dos desempenhos. A inteligente iluminação de Jorge de Carvalho e a barulhenta trilha sonora do próprio diretor constituem contribuições decisivas para esta variedade e precisão de ambientações. Mas a contribuição mais essencial é a do elenco que, embora renovado, responde à proposta com a mesma exuberante vitalidade revelada nas duas montagens anteriores, aliada à mesma inteligência interpretativa e ao bom acabamento, sobretudo na parte da linguagem corporal.²⁰⁵

O espetáculo torna-se um sucesso estrondoso imediato e, já que não existem patrocinadores, sobrevive de bilheteria. Fica em cartaz no Teatro Dulcina durante o resto do ano de 1977 e parte do ano de 1978, sempre com casa lotada. *Trate-me Leão* ganha o Prêmio SNT de um dos cinco melhores espetáculos do ano; Regina Casé ganha Prêmio Molière de melhor atriz; Hamilton Vaz Pereira recebe o Golfinho de Ouro; Jorginho de Carvalho arremata o Mambembe de iluminação e o Asdrúbal é agraciado com o Mambembe de melhor produção.

Do dia para a noite os “asdrúbals” saem do anonimato para viver o sucesso, e isso será um fator decisivo em sua história: terão de se profissionalizar rapidamente para usufruir a conquista alcançada e partilhar sua mensagem com o máximo de pessoas possível.

“Depois da estreia de *Ubu* (75) é que nós deixamos de ser amadores. Foi aí que comecei a entrar em contato com os grupos experimentais de teatro. E o que eu senti entre eles era só uma necessidade de demolir com as coisas e não a necessidade de uma linguagem nova junto com a formação de um público novo. Porque eu acho que não adianta nada uma nova geração de teatro propor um espetáculo para as pessoas que já estão acostumadas com o teatrão mesmo, né? Nós queríamos que o espetáculo tivesse a ver com outras pessoas, as que tavam aparecendo por aí e que se identificavam com outro tipo de teatro. Essa foi uma preocupação grande da gente criar uma plateia nova. Hoje o nosso público nem chama o *Trate-me Leão* de teatro, chama de show. Ao mesmo tempo a gente tenta uma nova relação com essas pessoas: quando elas veem a gente em cena, elas acham que também podem fazer aquilo. É isso que entendo por teatro experimental e popular: a intimidade muito forte da plateia com o que a gente tá fazendo no palco.”²⁰⁶

Realizam uma longa turnê: primeiro ao Rio Grande do Sul: Santa Maria, Caxias do Sul e Santa Catarina. Duas temporadas: de retorno ao Rio, no Teatro Ipanema, e em São Paulo no

²⁰⁵ MICHALSKI, Yan. O Leão Trombonista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1977.

²⁰⁶ GUIMARÃES, Luiz Fernando. *Como fazer um grupo*, In: Sossega Leão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Folhetim 96, 19 nov. 1978. p.9.

Teatro Ruth Escobar, posteriormente, desloca-se para o Teatro das Nações. Seguem-se Brasília; Salvador; Aracajú; Teresina; Recife; Fortaleza; Caruaru e Belo Horizonte.

As viagens aproximam mais ainda os elementos do grupo. Em Santa Maria, pequena cidade do Rio Grande do Sul, o grupo é detido em pleno 7 de setembro por porte de drogas. Numa batida ao hotel após o espetáculo, a polícia encontra maconha na bolsa de Patricia Travassos e todos seguem para a prisão. Este tipo de ação policial é bastante comum no período. Os Doces Bárbaros sofrem o mesmo problema durante as apresentações em Florianópolis, tendo Gilberto Gil que responder a um processo por porte ilegal de maconha e obrigado a se internar em uma clínica para desintoxicação.

“Fomos a julgamento e a prisão teve a importância de fazer a gente se tocar de como o público tinha um caráter político e de que a peça havia se tornado uma bandeira para todo mundo.”²⁰⁷

A repressão, já no período pré-abertura, ainda age subterraneamente, mas já não foca somente os subversivos políticos. Volta-se, preocupadamente, em coibir comportamentos desviados que já se anunciavam desde o começo da década, mas que agora chamam atenção dos pais da classe média por adentrarem seus lares através de seus próprios filhos. Os artistas, como são referência para a juventude e têm a imprensa acompanhando o seu trabalho, são alvos dessas batidas policiais de surpresa e as prisões e apreensões servem como exemplos corretivos para os desvios de conduta.

A estrada aumenta o prestígio do Asdrúbal: agora são *cult*. *Trate-me Leão* catapulta o grupo ao estrelato e seus integrantes passam a ser assediados pelo mercado cultural. Recusam convites, não só porque desejam permanecer juntos e realizar um próximo trabalho, mas também incorporam o espírito da época em que participar de anúncios publicitários, programas ou novelas televisivas (alguns são convidados para atuar em *Espelho Mágico*, da Rede Globo) seria “vender a alma ao diabo”. É sintomática a recusa, já que no centro da discussão de artistas marginais e alternativos sobre sua atuação dentro do circuito cultural é justamente a ação fora dos mecanismos do poder, já que não acreditam nas instituições e acham que atuar dentro delas é perder sua autonomia e espírito criativos.

²⁰⁷ GUIMARÃES, Luiz Fernando. Trecho de depoimento do ator gravado. In: PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004. p. 22

O Asdrúbal quer manter sua independência para continuar como grupo livre, organizado democraticamente e dono do seu trabalho. Agora, não somente a criação, mas a manutenção e sobrevivência do grupo é sua prioridade, já que a principal proposta cultural e política é a sua própria existência: acreditam, verdadeiramente, que produzem melhor no coletivo do que no “indivíduo solitário” e que é importante profissionalizar-se para a continuidade, mas não perder a mão para o poder instituído.

Nesse sentido, irmanam-se com o grupo de poetas marginais cariocas que formam o coletivo Nuvem Cigana e fazem da sua alternatividade uma bandeira. Muitas são as vezes que os integrantes do Asdrúbal divulgam as poesias de Charles, de Bernardo Villena, de Chacal²⁰⁸. Inclusive, durante a temporada paulista, os próprios poetas são convidados a lerem suas obras durante o intervalo da peça e quando, acidentalmente, Chacal é atropelado em plena Av. Paulista, o grupo se mobiliza para ajudá-lo. Após o encerramento da temporada de *Trate-me Leão*, o Asdrúbal realiza ainda uma última excepcional apresentação na Concha Verde do Rio em dezembro de 1978 e converte toda a bilheteria deste dia para o tratamento de Chacal.

5.15. MACUNAÍMA E TRATE-ME LEÃO: DUAS VERTENTES

O Asdrúbal Trouxe o Trombone aporta em São Paulo em outubro de 1978. Em meados do mês anterior Antunes Filho estreia o memorável *Macunaíma*, inspirado no romance homônimo de Mário de Andrade. Os dois espetáculos serão considerados dois grandes marcos da década por apresentarem novos parâmetros metodológicos e cênicos.

Com grande experiência no teatro empresarial, Antunes Filho busca novos rumos em seu trabalho e é aclamado por arriscar e investir em uma pesquisa profunda e prolongada com um coletivo de atores jovens e também por apostar num novo método de trabalho que prioriza o “teatro de laboratório” – ou como intitulamos hoje em dia “teatro de experimentação” –, a improvisação como chave do processo de criação (uma experiência radical em termos de linguagem para aquela época).

Paradoxalmente ou em seu limite, ao partir livre, mas fielmente, da obra de Mario de Andrade, e por submeter o elenco a uma série de cursos e estudos que buscam o aprimoramento teórico e técnico do conjunto, *Macunaíma* resgata uma tradição em que a

²⁰⁸ Nessa época, Chacal é casado com Regina Casé

cena está voltada para a palavra escrita e sua construção prioriza um rigor intelectual na investigação da linguagem – estudo de vasta bibliografia; análise de filmes; palestras de sertanistas e antropólogos; assessoria de um professor de tupi; levantamento e estudo de material indígena; importação de instrumentos musicais do Xingu e um curso inicial de três meses de interpretação para os atores fazem parte da elaboração do espetáculo. *Macunaíma* representa, a partir desses pressupostos, uma carpintaria dramatúrgica e cênica comprometida com uma tradição literária e formal.

“(…) Vá a São Paulo ver *Macunaíma* e reconciliar-se com o teatro!”²⁰⁹. Por resgatar um grande texto, numa rebuscada abordagem cênica, que busca a reflexão crítica aos grandes temas da cena nacional, para os críticos *Macunaíma* é considerado uma unanimidade, um marco, um divisor de águas que determinará o início de uma nova tendência da cena teatral brasileira e, paralelamente, um resgate ao que o teatro merecia e ansiava, depois de tanto “vanguardismo” com as experiências teatrais do momento.

A força imagética e sonora de *Macunaíma* cria uma comunicabilidade imediata com a plateia, abrigando uma série de aspectos populares na estrutura de sua criação, porém os qualificativos atribuídos e enaltecidos do espetáculo são evidentemente voltados ao eruditismo: “solidez”, “embasamento” “essencialmente culto” “complexo sistema de signos e símbolos sofisticados”, “culturalmente significativo” ..., são alguns dos termos mencionados em textos críticos.

Mesmo tendo um corpo coletivo de jovens e inexperientes atores, o espetáculo conta com o profissionalismo de Antunes Filho na direção; Naum Alves de Souza na direção de arte e Murilo Alvarenga no tratamento sonoro, como também alguns poucos atores profissionais que servem de exemplo para reforçar posições interpretativas diante dos disponíveis e criativos, mas novatos integrantes.

Macunaíma lança como matriz um princípio de trabalho que será perseguido e adotado através da década seguinte: agora, o diretor é líder e cabeça de um coletivo jovem e criativo, que parte não mais de uma obra dramatúrgica, mas sim de uma ou mais obras literárias, como também, de referências comuns adquiridas ao longo do processo de uma ampla e aprofundada pesquisa.

²⁰⁹ MICHALSKI, Yan. Um teatro com muito Caráter Macunaíma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, 17 out.1978.

Já o Asdrúbal, com seu *Trate-me Leão*, em vez de buscar a elaboração, o rigor e a técnica, tende para a espontaneidade e para a sujeira de um processo de criação que inicia-se apenas de um tema comum aos seus elementos, correndo, assim, riscos muito mais altos.

Ao invés da recuperar a tradição, inaugura uma nova estética, calcada agora justamente na negação de programas ou pesquisas teóricas e, em seu lugar, o mergulho na revisão memorial de si mesmo e na “curtição” do momento.

Entrega-se numa proposta de absorção da palavra falada com o seu charme, leveza e descontração; da linguagem cotidiana com as suas novas gírias e invenções, desvios e fragmentações, sem ambicionar grandes posições na cena teatral.

Bem distinta da depuração vanguardista de *Macunaíma*, *Trate-me Leão* assume uma postura de trabalho que adota o descuido como marca, linguagem que prioriza o coloquial, não somente por desprezo ao discurso literário, mas também como afirmação de uma obra que é fruto da convivência diária e comum de seus criadores, e é dessa “conversa” dentro da sala de ensaio que surgem, quase que escritas, as cenas.

Ou seja, o espetáculo, mais que um texto é uma anotação, um rabisco, um suspiro, uma gargalhada, um momento sobre a vida que passa e, nesse sentido, as ações têm o mesmo peso e importância do que as palavras, as imagens têm tanta ou mais relevância do que o texto escrito e ambos só existem se complementares, sem a condição de existirem independentemente.

Sabemos que a beleza de *Macunaíma* seria inviável dentro de uma estrutura empresarial e essa é uma de suas grandes conquistas. Mesmo subvertendo os padrões usuais ao assumir o esquema cooperativado – acreditando no tempo esticado do processo para resultar efetiva, em todas as suas instâncias, a pesquisa –, a produção ocorre a partir de um subsídio, modesto, mas certo, da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo e a maioria ganha um salário módico para investir no trabalho. A experiência em mais de duas décadas de atividades de seu líder e proponente deve, também, ter facilitado caminhos para a produção e manutenção do espetáculo.

Os fatores que determinam o rápido amadurecimento do Asdrúbal para a profissionalização em *Trate-me Leão* é justamente o fato de não ter patrocinadores e optar por submeter-se a nove meses de ensaios sem cachês e a uma produção sem dinheiro,

garimpada coletivamente. Após a estréia, o grupo permanece incansável na busca por novas platéias em várias cidades por mais de um ano.

Diferentemente dos jovens aprendizes de *Macunaíma*, que tiveram de adotar um modelo que lhes chegou verticalmente por uma geração mais velha e experiente, no sentido de fazerem uma leitura sobre contextos que tiveram de absorver, os jovens “asdrubalinos”, sem disfarces, exibem sua forma simples e original de atuar e se jogam no escuro de um jogo aleatório de coragem e alegria.

Em vez de tentar preservar ou resgatar o que um dia foi uma revolução cultural, agora sob novos parâmetros, *Trate-me Leão* é a própria revolução cultural, e carrega em si a dúvida e a contradição de uma obra inovadora, polêmica, perturbadora, inacabada, em vez de unânime e consagrada, como é o caso de *Macunaíma*. Quebrar o estabelecido e subverter a linguagem é sua meta. Despertar seus conterrâneos para uma maneira subterrânea de se fazer teatro, sem concessões ou lideranças verticais, em que o modelo é justamente a ausência deste e, em seu lugar, a sinalização de um rumo autêntico e singular que qualquer um tem a capacidade de trilhar é sua conquista. Muitos foram os jovens que começaram a fazer teatro após terem visto *Trate-me Leão*.

O Asdrúbal arriscou todas as fichas e investiu todas as moedas em *Trate-me Leão*. Não evitou os riscos e buscou sempre caminhos diferentes e ousados para se comunicar e se expandir. Estreou num teatro popular no centro do Rio, quando a classe média não frequentava esses redutos; em São Paulo, viveu em comunidade e arriscou deslocar-se de um teatro prestigiado (Teatro Ruth Escobar) para um teatro maior, espaço de vedetes relegado pelas plateias usuais de teatro (Teatro das Nações); viajou de Kombi por boa parte do Brasil e passou por vários estados; foi a cidades pequenas e rurais, encarando plateias completamente diversas de sua realidade; no retorno ao Rio, fez uma inédita temporada às 18:00hs no Teatro Ipanema, em pleno verão carioca.

Essa capacidade de lidar com o precário e ir além; a necessidade de superar limitações potencializando a criatividade era uma habilidade do grupo. A opção por espaços alternativos era também uma maneira de buscar novos públicos e experimentar novas recepções do espetáculo.

O desejo de se confrontar com o estabelecido, de partilhar uma vida em comum, de atuar politicamente de maneira diversa, de criar uma existência suscetível a experiências várias foi levado pelo grupo com alegria e comprometimento em máximo grau.

5. 16. A HERANÇA DO ASDRÚBAL

A trajetória e legado de *Trate-me Leão* estão fundidos à enorme expansão individual e coletiva que seus integrantes conquistaram com esse trabalho no mercado cultural. Estão, também, intrinsecamente relacionados aos lugares, eventos e pessoas que passaram por dentro das vidas dessa “trupe enlouquecida” durante o processo e temporada da peça, como também, o que o grupo colocou dentro da vida das pessoas naqueles últimos anos da década de 1970 e nos primeiros da próxima década. *A Farra da Terra*, espetáculo seguinte e última realização do grupo, tentava dar conta das correntes de pessoas e ambientes que fertilizaram a energia do grupo durante todo esse período de “viagem” com o espetáculo anterior.

Trate-me Leão foi um portal que abriu a cabeça do grupo e de muitos jovens de classe média, por várias cidades do país, para duas questões muito simples: “viva a sua vida” e “faça você mesmo”. E se o grupo sempre se considerou preguiçoso para registrar, metologicamente, seu processo de trabalho, compensativamente, deu cursos de teatro para muitos jovens, em que puderam mostrar “quem eram” e “como faziam”, e a partir daí muitos grupos começam a surgir, inclusive alguns sob a tutela do próprio Asdrúbal. Os Banduendes por Acaso Estrelados, por exemplo, nasce de um curso dado por Evandro Mesquita e Patricia Travassos no Parque Lage.

O Circo Voador, lona montada em pleno Arpoador no verão de 1982, numa iniciativa de Perfeito Fortuna em nome do grupo, marcou profundamente os jovens que ali frequentaram, por receber, abertamente, as manifestações alternativas da época e foi, juntamente com a atuação do Asdrúbal, a válvula de difusão de uma tendência *pop*, descontraída e irreverente nas artes pós-abertura. No Circo, o Asdrúbal deu vários cursos de teatro. Havia apresentações de shows de *rock*. O Nuvem Cigana realizou algumas intervenções com as suas *Artimanhas*, um tipo de “*happening*”, evento que reunia leituras de poesias, lançamentos de livros alternativos, *performances*, instalações de artes plásticas/gráficas, apresentações musicais, samba, festa...

É dessa parceria entre atores, músicos, poetas e artistas plásticos que nasce a banda Blitz²¹⁰, que se incumbiu de projetar, numa abrangência maior, a essência da linguagem do Asdrúbal.

Esse jeito acariocado, amalucado, erotizado e engraçado de ser está presente em grupos do Rio de Janeiro como a Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração (*O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, 1978; *Mistério Bufo*, 1979); o Manhas e Manias (*Diante do Infinito*, 1980; *Brincando com Fogo* e *Manhas e Manias*, ambos de 1981); o Pessoal do Despertar (*O Despertar da Primavera*, 1979; *Happy End*, 1980; *A Tempestade*, 1982); o Diz-Ritmia (*Diz-Ritmia* e *Diz-Ritmia II*, ambos de 1980; *Atrás da Trouxa*, 1981; e *Oh, Krisis*, 1982); o Pessoal do Cabaré (*Poleiro dos Anjos*, 1981; *Musical dos Musicais* e *Serafim Ponte Grande*, ambos de 1982).

É detectável o humor anárquico e o rompimento com o engajamento e a cultura dita erudita – influência da linguagem asdrubalina –, nas primeiras peças do movimento besteiro, tais como as de Pedro Cardoso e Vicente Pereira (*Bar Doce Bar*, 1982; *A Porta*, 1983; *C de Canastra*, 1985; *A Besta*, 1987), como também nos primeiros textos de Mauro Rasi (*A Mente Capta*, 1982; *A Família Titanic - A Família que Afunda Rindo*, 1984; *Doce Deleite* e *Pedra, a Tragédia*, 1985) e Miguel Falabella (*Apenas Bons Amigos*, 1983; *Classificados Desclassificados*, 1984; *Miguel Falabella e Guilherme Karam Finalmente Juntos*, 1985).

O estilo de atuação histriônica do Asdrúbal influenciou diretamente uma nova geração de atores que realizou espetáculos antológicos e marcou presença na televisão a partir da década de 1980, tais como Andrea Beltrão, Pedro Cardoso, Maria Padilha, Miguel Falabella, Buza Ferraz; Louise Cardoso, Gilda Guilhon, Vicente Pereira, Fábio Junqueira, Daniel Dantas, Zezé Polessa, Buza Ferraz, Diogo Vilela, Stella Miranda, Analu Prestes, Débora Bloch, entre outros.

Essa linguagem descontraída que caracterizou uma geração de ótimos atores cômicos resultará na absorção dessa linguagem pela televisão, e é perceptível em seriados humorísticos inconfundíveis e marcantes da década de 1980, como *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, matrizes para outros que vieram depois, - produções do Núcleo de Guel Arraes, na TV Globo - que continuam participando da grade de programação até hoje.

²¹⁰ Banda que surge no começo dos anos 1980, ao lado de Lobão, Cazuza, Titãs, Paralamas do Sucesso, Gang 90..., que formaram o que ficou posteriormente conhecido como o movimento Rock Brasil.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone, mais que um grupo de teatro, era um conjunto de pessoas antenadas. Juntas, assimilaram o sentimento profundo de sua época e conseguiram captar e expressar o que estava no ar e, por isso, passaram a ser os arautos e poetas de sua geração. Esses jovens não tiveram pudor e, sim, orgulho, de revelarem-se descabelados, marginais, alheios aos caminhos conhecidos e propondo novos rumos para a juventude que o cercava. Sua vocação era, mais do que apresentar peças inesquecíveis, encaminhar uma autêntica revolução cultural.

A última cena de *Trate-me Leão* chama-se “Trate-me Leão”. No texto, agora publicado, este epílogo é seguido de um subtítulo: “Algo que seja mais uma experiência que altera a vida da gente, que muda a história do mundo ou qualquer coisa parecida com isso.”. Os personagens agora são os próprios atores, com qualquer figurino que lhe aprouver e todos têm o nome de Leão ou Leoa. Agora são uma “trupe de comediantes” e fazem um pacto de, quando descobrirem algo importante, sempre virão contar para a plateia. É uma cena sobre juventude e teatro e, no último momento da peça, todos os atores rugem como leões e saltam selvagememente no proscênio, como se avançassem sobre o público. No ápice do salto, surge o *black out* e este final em suspenso, esses felinos em estado de bote e caça, causam o delírio da plateia, que aplaude entusiasticamente.

Essa cena é a síntese do que *Trate-me Leão* representou para o teatro brasileiro. Repercutiu muito além de sua existência e ecoa até hoje nas gerações que se seguiram, como uma ação que ainda não chegou ao seu final.

Se em *Rito do Amor Selvagem* a transgressão foi vista com confusão; se em *Gracias, Senor* com antipatia; em *Trate-me Leão* a alegria seduziu os desconfiados e conquistou o direito de exprimir a diferença.

Os alternativos, através da sua atitude e atuação, começavam a mudar a imagem da marginalidade e a consolidar o conceito de experimentação como um caminho viável e importante para o teatro brasileiro.

“A longa carreira do espetáculo, sua ostensiva postura de criação coletiva – permanente objetivo de grupos teatrais e raríssimas vezes concretamente realizada –, a estrutura de cooperativa do grupo, a introdução de uma linguagem cênica, uma estrutura de narrativa e uma forma de humor crítico ainda não experimentados no teatro nacional em tal quantidade e intensidade, tudo isso colabora para um dimensionamento de “Trate-me”/Asdrúbal além do mero (embora muitas vezes meritório) sucesso teatral (de crítica e público), colocando o grupo e o espetáculo ao nível do grande acontecimento artístico, e certamente, a marca mais profunda a ser exibida por quase todos os grupos que surgirão daqui pra frente.”²¹¹

Costumam dizer que o movimento marginal/alternativo marcou época mais por uma atitude do que pelo legado de suas obras. *Trate-me Leão*, talvez, seja uma das criações mais relevantes e representativas desse movimento por sintetizar, não só comportamentalmente, mas também pela originalidade do processo e novidade da linguagem, uma maneira diferenciada de se fazer teatro.

37- O ASDRÚBAL ABRE ALAS PARA O FUTURO

²¹¹ MOTTA, NELSON. *Trate-me leão e o Rei da Vela, o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978)*. O Globo, Rio de Janeiro, caderno (?), pg. 6, 10 dez. 1978.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Se hoje temos plena liberdade teatral de investigar qualquer coisa, de partirmos de qualquer origem, de problematizar a cena a partir de suas estranhezas, de nos misturarmos com o público e de chegarmos num lugar indeterminado – em que uma pesquisa não necessariamente resulte em um espetáculo –, isso é fruto de uma conquista estabelecida, por meio de choque e ruptura, por aqueles que fazem o teatro experimental nos anos 1960 e 1970.

Envoltos em preconceito, quebrando as estruturas consolidadas, abrindo-se ao anarquismo, valorizando pensamentos desviados, os pioneiros da experimentação em teatro no Brasil – fundamentalmente por sua atuação no eixo São Paulo/Rio – são coletivos loucos e ousados com um intuito propositivo de desbravar um novo teatro.

Loucos por determinarem a morte de um sistema teatral consolidado e por afirmarem que já não mais existem certezas e estruturas de pensamentos fechadas, logo, não é mais possível dividir o mundo entre razão e irracionalismo. Ousados por acreditarem e defenderem que a arte deve reinventar-se contínua e ininterruptamente.

Num cenário cultural precário, cercados de limitações e proibições, espremidos pela ditadura e pelos tentáculos do mercado, os experimentalistas – sejam eles tropicalistas, marginais ou alternativos – intervêm de forma corajosa e livre e impregnam a cena de um princípio de liberdade em que tudo é permitido e passível de ser feito em teatro.

Essa nova consciência determinará investigações artísticas inovadoras que vão reunir-se sob o conceito do **experimental**, que se estabelecerá aos poucos, progressivamente, delineando caminhos e vertentes, e que vai variar de métodos e linguagens conforme o avançar dos anos, e também segundo o acirramento e, posteriormente, mediante a distensão das forças repressivas.

Em 13 de dezembro de 1968 é decretado o AI-5. Poucos dias depois, um advogado carioca é preso e ouve, num quartel do exército, o temido general Fiúza de Castro dizer ao telefone: “Muitos são os que prendem, poucos os que soltam”. Segundo Zuenir Ventura, trata-se de uma epígrafe para aqueles tempos²¹². Mas não apenas em referência às prisões que começam a acontecer, mas também às reações de quadros mais extremistas da classe artística em relação às novas experimentações de linguagem que começam a surgir.

²¹² VENTURA, Zuenir. **1968: O Ano que não Terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 290.

Uma das críticas mais assíduas aos mentores da tropicália – primeira apropriação genuinamente brasileira da contracultura que se estabelece no mundo – é a de que assumem um posicionamento escapista, alienado, omissos e, conseqüentemente, de direita, por centrarem suas investigações artísticas no rebuscamento estético e numa linguagem debochada, excessiva e delirante em prejuízo à crítica social e política, à linguagem “imprescindível” do nacional-popular, num momento extremamente delicado em que efetivas perdas democráticas estão em andamento.

Mas o fato é que a arte experimental não aceita limites nem fronteiras: não pode se reger por convenções que operam como uma camisa de força para inibir a inquietação e a quebra de valores. O experimental quer investigar novos códigos, partir de novos princípios e adotar métodos originais, encarregando-se de expandir os limites da vida e da arte. Como Hélio Oiticica escreve **é preciso experimentar o experimental**.

“Não existe ‘arte experimental’, mas o *experimental*, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência. No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos.”²¹³

Ao longo desta pesquisa pude detectar que, no campo específico do teatro, o experimentalismo apresenta-se, inicialmente, numa vertente de trabalhos mais vibrante, energética e debochada, ligada à tropicália e à contracultura (de *O Rei da Vela* a *O Balcão* 1967/1969).

Num segundo momento, revela-se um caminho mais introspectivo e sinistro, que criará conexões com uma cultura intitulada, no período, como “marginal” (de *Alice no País Divino Maravilhoso* a *SOMMA, ou os Melhores Anos de Nossas Vidas*, 1970/1974).

E, por último, renova-se inteiramente, num direcionamento mais vital, descompromissado e centrado na figura do ator, que será vinculada à cultura alternativa (de *O Que Você Vai Ser Quando Crescer* a *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, 1974/1978).

O que certamente mais se destacou no experimentalismo brasileiro, em seu primeiro momento, de 1967 a 1969, foi a tendência voltada para um diálogo entre as conquistas que a vanguarda mundial realizava (pesquisa em torno de dramaturgias anti-psicológicas, voltadas à simbolização, à investigação do espaço e à relação ator-espectador), com aspectos criativos e elementos da nossa própria realidade.

²¹³ OITICICA, Helio. Chega de Luto no Brasil. In: **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós Editora, n. 3, mai. 1981. p. 45.

Apesar de enquadrada dentro de uma estrutura empresarial (o que se choca totalmente com o conceito de experimental), a iniciativa de Ruth Escobar de trazer para São Paulo (com direito a temporadas cariocas) o que de melhor existia em termos cênicos de ousadia de vanguarda foi fundamental para nos balizarmos com o que ocorria no mundo. Os dois espetáculos de Victor Garcia (*Cemitério de Automóveis*, 1968, e *O Balcão*, 1969), com certeza, inspiraram e instigaram nossos encenadores.

Esses dois exemplos de montagens emblemáticas no campo experimental sedimentaram o princípio fundamental da afirmação do discurso da *mise-en-scène* a partir da total liberdade do encenador de interferir cenicamente sobre o texto do autor; a valorização dos aspectos visuais da encenação, transferindo a gramática prioritariamente textual, verbal, para uma poética do espaço; como também, a ampliação dos meios de expressão do trabalho do ator através da inclusão do corpo como objeto estético e simbólico.

A cultura francesa, nesse período, é certamente mais valorizada do que a americana. O diretor carioca Paulo Afonso Grisolli estagia com Roger Planchon e Jean Vilar, na França. A atuação de Grisolli, ao lado de Amir Haddad, é decisiva para as primeiras experimentações na cena carioca, a maioria das realizações à frente do grupo A Comunidade. Inclusive, o próprio José Celso confessa ter visto no pioneiro *Onde Canta o Sabiá*, 1966, algo que tenta implantar em seu teatro a partir de *O Rei da Vela*²¹⁴, 1967.

São convidados a vir ao Brasil para encenar espetáculos conosco os diretores Victor Garcia (*Cemitério de Automóveis*, 1968 e *O Balcão*, 1969) e Jerome Savary (*Os Monstros*, 1969).

Com a premiação do Molière, por *O Rei da Vela*, José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi viajam à França, em pleno maio de 1968, e têm o privilégio de presenciar a tomada das ruas de Paris pelos estudantes, cenário de emblema da explosão da contracultura juvenil. É lá, também, que travam os primeiros contatos com o maior grupo contracultural americano, o Living Theatre.

A vanguarda americana, nesse primeiro momento, marca o trabalho de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, ligados a artistas importantes da *Pop Art* (Andy Warhol, John Cage e Robert Rauschenberg), e a figuras representativas da *New Dance* (Merce Cunningham e Alwin Nikolais).

²¹⁴ LEMOS, Tite de. O que é o que é o Novo Teatro? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, 10 set. 1968. pág. 4.

O Teatro Oficina tem ação decisiva nessa primeira fase, companhia que assume a liderança cultural do palco brasileiro, com os espetáculos fundamentais *O Rei da Vela*, 1967; *Galileu Galilei*, 1968; e *Na Selva das Cidades*, 1969, (além de *Roda-Viva*, que José Celso realiza fora do grupo, em 1968).

O tropicalismo do Oficina faz emergir, até o fim dos anos 1960, em somatória ou misturando-se a esta vanguarda vinda de fora, uma poderosa linguagem brasileira de crítica política, que atinge não somente ao governo instituído e ao conservadorismo da pequena burguesia, mas até mesmo as esquerdas mais ortodoxas, se utilizando do deboche e da apropriação de inúmeras referências não usuais no cenário teatral.

José Celso soube aliar os ensinamentos dos *happenings* americanos e dos espetáculos de vanguarda europeus aos temas pertinentes à realidade nacional, unindo-os a textos como *O Rei da Vela*, ou *Galileu, Galilei*. Soube muito bem mesclar expressões primitivas dos trópicos brasileiros ao esclarecido e refinado estilo de Oswald de Andrade ou Brecht. Soube também provocar o público intelectual e sensorialmente.²¹⁵

Os espetáculos que embandeiraram a tropicália, mesmo com todo o deboche e cinismo, ou ainda, embriagados por um desejo de enfrentamento à plateia que os rotula de “teatro agressivo” (como é o caso de *Roda-Viva*), carregam em sua essência uma boa dose de humor e de ironia. Isso se dá como uma nova forma de crítica ao sistema, mas talvez também, o apelo à comédia e gêneros correlatos ocorram pelo fato de seus criadores acreditarem que a ditadura, apesar de já instaurada em meia década, será passível de ser substituída em breve por governos mais progressistas.

A pesquisa de novos espaços para a cena, envolvendo o público, surge nas encenações de Victor Garcia – em *Cemitério de Automóveis*, 1967, o público encontra-se em cadeiras giratórias em torno da rampa central, em meio ao desmanche de carros; e em *O Balcão*, 1969, a plateia se horizontaliza num espetáculo suspenso e vertiginoso.

Os brasileiros também se empenham nessa investigação, com José Celso em *Roda-Viva*, 1968, em que uma passarela invade o espaço da plateia, e onde ocorrem muitas das cenas criadas, em que são propostas ações de interatividade consideradas ostensivas aos espectadores; em *Galileu, Galilei*, na cena do carnaval, em que o coro de jovens atores conduz alguns elementos do público para dentro do palco e em *Na Selva das Cidades*, em que a audiência está em torno de um ringue de boxe.

²¹⁵ “(...) José Celso nunca copiou modelos estrangeiros: sua personalidade vigorosa, criatividade inesgotável, sempre procurou digeri-los com reserva crítica e permanente estado de alerta.” PEIXOTO, Fernando. Notas Sobre Don Juan e Crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1989. p.

No Rio, com o grupo A Comunidade, Paulo Afonso Grisolli substitui, em *A Parábola da Megera Indomável*, 1968, o palco italiano por uma sala, no MAM, em que os espectadores estão no mesmo espaço de ação dos atores; e em *A Construção*, 1969, Amir Haddad radicaliza essa proposta, abolindo completamente a divisão entre público e intérpretes.

Inexoravelmente, ao chegarmos ao final da década, o endurecimento cada vez mais brutal do poder militar (enveredando agora para a tortura e desaparecimentos de militantes na clandestinidade, agora sob a égide da luta armada), acarreta um clima denso e pesado, que espelha um momento social marcado pelo sufocamento e pela angústia.

Nos primeiros anos da década de 1970, o experimentalismo cênico vai mudar de cara radicalmente, e exacerbar-se em vias mais sensórias e irracionais e, atrelando-se a incursões mais vivenciais e aliando-se a uma pluralidade de laboratórios e experimentações que ocorrem também na literatura, na música, nas artes plásticas e no cinema, dará um salto que o colocará numa vertente mais *underground*, marginal.

Esta segunda tendência do teatro experimental será menos aceita pela crítica especializada e mais divulgada e prestigiada por canais marginais que criam novos caminhos para a circulação de informações e ideias.

A impossibilidade de se falar abertamente sobre os assuntos vigentes atua não só sobre um teatro de resistência, que apela para situações simbólicas e alegóricas para resistir politicamente à situação, mas também ao experimental, que se torna, nos primeiros anos da década, mais hermético, fragmentado e claustrofóbico.

Os experimentalistas se voltam mais para si próprios: a corporalidade e os depoimentos pessoais dos intérpretes ocuparão o primeiro plano da cena. A exposição do corpo, já colocada em célebres espetáculos em fins dos 1960 (*Na Selva das Cidades*; *Hair*; *O Balcão*, todas de 1969), agora ganhará força total, num exibicionismo que transcende a confrontação do corpo nu para formulações que, agora, revelam ações transgressivas, denunciando a mudança de comportamento, novos conceitos de ética e moral (*O Arquiteto e o Imperador da Assíria*; *Alice no País Divino Maravilhoso*; *Terceiro Demônio*, todas de 1970).

Muitas dessas experiências assimilarão a experiência estética de seus antecessores - em que a conjunção de elementos da cena é valorizada (luz, música, cenografia) -, mas estarão mais voltadas para roteiros elaborados pelos integrantes da equipe, chegando finalmente no universo não só do laboratório como processo, mas também da improvisação como fim, que se transforma no resultado do trabalho, no espetáculo que se apresenta como criação coletiva. Essa formulação grupal começa a se assumir como linguagem e autoria, e os

atores se tornam mais preocupados em afirmar-se como indivíduos, como porta-vozes de uma “nova sensibilidade”, o que muitas vezes os afastará de um público mais tradicional.

Frequentemente, essas montagens, apesar de se afirmarem como um objeto coletivo, em que o indivíduo revela o seu eu em dadivosa doação, resultam em encenações em que a estética da cena, o conjunto de elementos predominam sobre o desempenho do ator, inserindo-o mais no âmbito do intérprete, daquele que realiza, do que verdadeiramente colocado no centro da criação, identificável como ator criador. Talvez isso ocorra, por se acreditar, principalmente naquele período, que um ator para exercer-se como tal deve atuar no campo da palavra, do texto, e restringir-se ao universo das ações o coloca numa posição menor, como se não fosse ele a determinar sua própria partitura de movimentos, mera marionete da encenação.

No caso carioca, por exemplo, as experimentações de A Comunidade em *A Construção*, dirigida por Amir Haddad, no ano de 1969; assim como o trabalho de Paulo Afonso Grisolli em *Alice no País Divino Maravilhoso*, 1970, estão voltadas, não somente para a explosão do espaço (integrando atores e espectadores), mas também para a fragmentação ou superposição da palavra.

No caso de *A Construção*, Amir e a equipe colocam os textos sendo proferidos em paralelo ou até em contraponto, criando um caos sonoro na recepção do público. Em *Alice no País Divino Maravilhoso*, Grisolli se aproveita da associação com o texto de Lewis Carroll e do pretexto de contextualizarem a criação no universo do sonho, para imprimir uma não narratividade, em frases que se fragmentam e não dialogam entre si. Em ambos os procedimentos, o que intuo, é que esses cariocas perseguem o tratamento dramatúrgico não mais como fluxo que conta e narra uma história, e sim como objeto sensório, paisagem sonora, ruído, música. Isso mais uma vez contribui para que o ator seja identificado menos como indivíduo, personagem de sua pessoa, e mais como presença coletiva, como conjunto de atores, como bloco, coral.

Exemplar em aglutinar características tropicalistas, próprias da primeira vertente – no sentido da apropriação de referências importadas; da utilização do procedimento da colagem; da interatividade e da chave debochada e crítica – com elementos identificáveis na segunda tendência (comportamentos transgressivos na eroticidade, elementos opressivos e aversivos na cena, excesso de fragmentação, improviso), *Rito do Amor Selvagem* é o anúncio brasileiro de que o teatro vai radicalizar-se numa direção que, mesmo dialogando com a vanguarda internacional, irá varrer valores éticos e estéticos da geração anterior.

O *Rito* é o primeiro trabalho que embandeira a criação coletiva e, mais que isso, se apresenta mais do que uma colagem de cenas criadas em sala de ensaios, um roteiro que a cada ação ou movimento é passível de transformação.

A montagem se apresenta como teatro, mas também como dança, música, artes plásticas, circo, *happening*, ou seja, antecipa um procedimento – hoje muito em voga –, de diversificação, pluralidade, hibridismo, diálogo entre as artes.

Os elementos cênicos do espetáculo também dialogam entre si, mas não se complementam. Em vez disso, se expressam individualmente, contrapõem-se, chocam-se. Forma-se uma textura imagética e sonora que incorpora uma simultaneidade de faixas variadas em que o diálogo, a coreografia, a música, a acrobacia, a iluminação ou objetos cênicos e plásticos – qualquer um deles pode destacar-se no foco da cena.

Os integrantes do espetáculo estão lá por serem, mais do que intérpretes, criadores. Interessam não as suas habilidades cênicas, mas as suas peculiaridades experienciais, suas capacidades improvisacionais, tanto no nível das ideias como no da construção das ações.

Apesar de inspiradas no texto *Lugar Público* de José Agrippino de Paula, as palavras pouco importam, já que são a denúncia do desgaste que a sociedade massificada sofre pelo excesso de racionalidade e consumo.

A interatividade também tem o seu espaço na montagem, inclusive integrando palco e plateia num *happening* em que uma grande bola transparente pula de mão em mão, num ir e vir improvisacional, variável a cada apresentação do espetáculo.

Não existem os conceitos de drama nem de personagem. A interpretação é conquistada através de pequenos fragmentos, em que se caricaturiza uma situação ou arquétipo.

Como os sonhos são elementos cheios de alusões imprevistas e alógicas, tornam-se material precioso para o conteúdo do espetáculo. O *Rito* quer ser apreendido pelo público mais no nível do sensório do que da razão, súplica das experiências cênicas neste momento que aludem às viagens alucinógenas e ao desejo de liberação sexual.

O fato é que esta segunda tendência experimental – que aglutina o marginal ao contracultural –, avança sobre a primeira vertente de uma forma avassaladora. Já não se trata apenas de uma questão estética, de enfrentamento político, de renovação de linguagem, ou de interação com o público, mas sim de comprometimento vivencial. Já não se trata de atacar o passado, mas romper definitivamente com ele.

O TUCA, o Casarão, o Pão e Circo, o Dzi Croquettes e o novo Oficina propõem um teatro de baixo orçamento, sem concessões, autoral, agressivo, apto a chocar pelo tratamento da cena, pelo vigor, pela abrangência corporal e pelo grotesco, no que ele tem de diferente do usual, das situações e personagens apresentadas, sempre numa “pegada de quebradeira”. O que está em cena é reflexo do que ocorre na coxia, no ensaio, em casa, nas cabeças, na cama: uma mistura de prazer e agonia.

A presença mística e mítica, no Brasil, do Living Theatre, em 1970, também é fundamental, principalmente para o Oficina que, apesar de ter frustradas as expectativas de um trabalho em comum com os admirados líderes Julian Beck e Judith Malina, assimila através da convivência com o grupo os seus princípios de trabalho mais essenciais: a vida em comunidade; a criação coletiva; o rompimento com as casas de espetáculo e com o teatro empresarial; a interatividade com um público popular e a pregação ideológica de libertação da repressão através do prazer no momento presente.

O Oficina deixa de existir como empresa e o novo grupo-comunidade parte para uma viagem pelo país, recolhendo material para um futuro e incerto *Trabalho Novo* que vai resultar, no retorno ao Rio e São Paulo, em *Gracias, Senôr*, um retrato cênico do mergulho sensorial, místico, desmedido e marginal que a trupe acabara de vivenciar.

Gracias, Senôr decreta a morte do teatro, a quebra do espetáculo teatral nos moldes anteriores e se assume como um rito de passagem performático, um *happening*, um espaço de atuação em que o público é convocado a participar diretamente da ação: não mais teatro, mas te-ato; menos representação e mais ação. O Oficina busca uma nova função para si e para o teatro, tendo como princípio fundamental uma troca de experiências profunda e amalgamada com a plateia.

O espetáculo traz consigo um aspecto esquizofrênico ao retornar às casas de espetáculos como espaço de representação, mesmo que nos dois casos sejam teatro em obras (Teatro Tereza Rachel - Rio) ou semidestruído (Teatro Ruth Escobar - SP), boa metáfora espacial da morte que está sendo alardeada e da nova vida que pode emergir a partir dela.

O espectador é apresentado como um ser dividido em dois: de um lado é um prisioneiro social, mesmo que privilegiado por ter acesso à informação e ao consumo; de outro, é um ser com um potencial criativo reprimido que deve despertar através do ato de auto-doação na ação.

Por criticarem a submissão da plateia ao sistema estabelecido e, ao mesmo tempo, determinarem impositivamente um caminho de salvação através da disponibilidade e o contato físico entre atores e espectadores, o trabalho soa pretensioso e experimental, no sentido pejorativo, e causa uma estrondosa indignação por parte dos mais velhos e revela-se uma “curtição” revolucionária para os mais jovens.

Apesar de tudo o que já havia sido trilhado em termos de experimentação cênica, os críticos não concebem a ideia de que um texto possa ser construído a partir da reflexão, experiências e improvisações de um coletivo, justificando a sua existência em complemento ao ato cênico propriamente dito. Do mesmo modo, a ideia de não representação, de vivência, de algo aberto, passível de modificação, que pode abarcar o acaso e o inesperado a partir de acontecimentos que ocorrem na sala de apresentação, no teatro apresenta-se, ainda, difícil de assimilar.

Os jovens amadores do Oficina, através de *Gracias, Señor*, começam a demonstrar seu real alcance de ação e solidificam um novo padrão de ator e de processo de criação: a substituição da experiência pelo experimento. Mais inteligência e proposição na ação imediata, autoria e *performance* durante o processo de criação e na cena propriamente dita em detrimento da técnica de representação e obediência às regras e conceitos teatrais. Surge também um novo padrão corporal que substitui prontidão e ufanismo por relaxamento e sensorialidade: corpos mais voltados para o prazer do que para a luta.

A interatividade avança consideravelmente neste trabalho em relação aos anteriores do Oficina. O que a proposta de *Gracias* persegue é o estabelecimento concreto do jogo cênico entre palco e plateia. O espectador deve sair do lugar passivo da recepção e interagir cenicamente com as pessoas presentes naquele dia de apresentação, como uma vivência e afirmação física de autotransformação.

Enquanto a geração que se destacou na década anterior vê-se privada de expressão ou tenta ainda exercer uma força de resistência através de textos alusivos e metafóricos que tentam burlar a censura – feroz nesse período –, surge uma nova geração, simbolizada aqui pelos jovens do Oficina, que busca diversidade e pluralidade na sua expressão criativa, permitindo-se, inclusive, experimentar novas estruturas formais e operacionais, o que é visto por muitos como sinal de alienação por justamente se colocar à margem do mercado da arte.

Através de um espetáculo polêmico, que engloba a provocação quase violenta ao público de um posicionamento à margem do sistema, a imposição de uma interatividade

corpórea, a construção coletiva de um texto que só tem seu valor atrelado à cena e a postura de valorização de procedimentos considerados irracionais, o Oficina espelha o reflexo do mergulho contracultural que vivencia, alinhando-se ao teatro de vanguarda internacional, em que teatro e vida formam uma coisa só.

Esta geração mais jovem – menos comprometida com a culpa ou com a perda de uma guerra – encontra-se ávida por desbravar horizontes mais voltados para o prazer do momento e vai se jogar no mundo, abrindo-se para uma nova forma de se relacionar, garimpando novos temas e espaços para expressar sua criação. Ainda que de forma exagerada essa nova juventude e sua revolução de comportamento vão estabelecer uma nova teatralidade nas cenas brasileiras.

É por isso que *Gracias, Señor* é a melhor amostra dessa situação de passagem do marginal, tendência mais obscura e sofrida (que sucede a tropicalista), para o alternativo, terceira vertente, mais leve, alegre e descompromissada, que surgirá na sequência.

O trabalho está integrado à segunda tendência, em que experiências sensoriais, negação do sistema e valorização do corpo estão presentes, e profetiza o futuro, em que a apresentação de novos valores, voltados ao prazer e a “curtição” da vida já fazem parte do conteúdo da ação.

Cinco anos depois o Asdrúbal Trouxe o Trombone vai abrir os novos valores da juventude, voltando-se acintosamente para o próprio umbigo, no desprezo confesso a qualquer manifestação de engajamento ou intelectualismo.

“Então é desses fenômenos... eu acredito muito nesses troços... nesses impulsos que vêm do inconsciente e que são irresistíveis, que você deve confiar neles porque são manifestações de alguma coisa que está vindo, alguma força coletiva, uma força histórica. Então você vai nele, vai mesmo e vê que está certo. Hoje está claro pra mim... com *O Rei da Vela*, com *Roda-Viva*, as pessoas diziam: ‘porra, onde é que você vai parar, o que você vai fazer depois disso? O que vai acontecer com o teatro?’ porque era a destruição total de todas as categorias de teatro da época. Mas sabíamos que nós mesmos estávamos nos expulsando do teatro, mostrando a inviabilidade daquele teatro, daquela instituição. A gente arrebatava tudo, sabia o que estava fazendo; só existiam um enorme prazer e o momento presente.”²¹⁶

Enquanto em São Paulo esses grupos citados embandeiraram o desbunde, no Rio, Grisolli e o Teatro Ipanema se encarregam da vanguarda carioca na abertura da década,

²¹⁶ VER BONDINHO CORRÊA, José Celso Martinez. Dom José de La Mancha. In: _____; STAAL, Ana Helena Camargo (Org.). **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998.

numa abordagem menos acintosa e grotesca e mais telúrica e poética; menos exasperada e afetada, mais triste e melancólica.

Em *Alice no País do Divino Maravilhoso*, a montagem se aproveita da estrutura aberta e do método de livre associação de Lewis Carroll para evocar, no âmbito alógico do sonho, o universo juvenil em todas as suas contradições sensórias e emocionais. E o Ipanema parte para uma “viagem” diferente do Oficina, numa das mais bem-sucedidas manifestações de comunhão *hippie* entre o público e a plateia, aludindo à fábula, à poesia, ao misticismo e ao psicodelismo com *Hoje é Dia de Rock*, ambos em 1970.

Hoje é Dia de Rock, talvez, seja aquele que soube reunir todos os aspectos presentes na contracultura da época e resultar num efeito poderoso de amalgamar teatralidade e vivência, numa chave delicada e bela, permitindo que fosse reverenciado em todas as instâncias, inclusive no contexto crítico. Contribuem para isso a força dramática de José Vicente – o autor – e a presença incomparável de um de nossos monstros sagrados da interpretação, Rubens Corrêa, em domínio no centro da ação e no envolvimento da plateia.

Já os trabalhos de A Comunidade, que após *A Construção*, ainda vai realizar *Agamêmnon*, de Ésquilo e *Depois do Corpo*, de Almir Amorim, ambos em 1970, se assemelham à chave exasperada, mais assídua nos grupos paulistas.

Enquanto em São Paulo, em 1972, Ruth Escobar volta-se para encenadores de vanguarda brasileiros, convidando Ademar Guerra para dirigir *Missa Leiga* - espetáculo que causa polêmica em setores eclesiásticos e acaba por ser levado numa fábrica – e Celso Nunes para dirigir *A Viagem*, adaptação de *Os Lusíadas*, numa montagem que ocupa vários ambientes do Teatro Ruth Escobar, surge no Rio uma nova força de produção empresarial voltada a difusão do experimentalismo europeu.

O Teatro Tereza Rachel traz o francês Claude Régy (*A Mãe*, 1971) e Jorge Lavelli, argentino residente na França (*A Gaivota*, 1974), para encenarem trabalhos com atores brasileiros. As peças são bem recebidas no mercado cultural, mas os brasileiros experimentais já estão em outra “onda”.

A partir de meados de 1974, mesmo que inicialmente tímida, surge a terceira e última vertente experimental da década: supremacia e consolidação da criação coletiva como processo; do ator como centro da autoria e criação; do teatro de grupo como alternativa de produção; do retorno à narrativa, mesmo que fragmentada, na valorização de novos temas, mais voltados ao cotidiano, ao descompromisso político e à valorização do presente; de um tratamento visual interessante, original, mas precário, por ocorrer dentro de uma estrutura

pobre de produção, em que o foco principal da cena está no ator e não mais nos outros elementos cênicos do espetáculo.

Os grupos de teatro que surgem a partir de meados da década atuarão como resistência, de uma forma desviada e inusitada, pois vão marcar a vida cultural com a diferença de seus trabalhos e a irreverência de seu comportamento. Mesmo que divulgando as suas criações por canais alternativos e ainda que suas apresentações ocorram em espaços subterrâneos ou afastados do centro – fora do circuito comercial –, os grupos de teatro dos anos 1970 representam uma forte bandeira que ganha espaços na contramão do “milagre econômico”.

Profissionais competentes das artes cênicas, com extenso currículo de investigação em teatro nas representativas companhias já extintas, – como é o caso do Teatro Brasileiro de Comédia, do Arena, e da época áurea do Oficina, por exemplo –, passam a ser atraídos por produções avulsas do teatro empresarial e pelos altos salários da televisão emergente, mas abandonam o espírito de radicalidade que pontuou a maioria de suas trajetórias na década anterior.

Mas entre os jovens os valores já estão voltados para outra direção: o legado da contracultura – mesmo depois de John Lennon ter afirmado que o sonho acabou – firmou raízes e estabeleceu novos parâmetros de consciência e de comportamento.

Os jovens de teatro de meados da década de 1970 não estão interessados em consumo ou em dinheiro: preferem, mil vezes, sexo e amor. Ainda mais se vierem acompanhados com algum aditivo que altere a percepção do real, pelo simples direito de negar a racionalidade e ir ao encontro das novas e prazerosas sensações: drogas, sim, por favor! Mas agora não mais sob a égide da loucura e da fuga – que caracteriza a fase dos grupos da vertente anterior –, mas por “charme” e curtição.

A maioria desses conjuntos atuará num formato cooperativado, de forma alternativa, trabalhando em sistema de criação coletiva e movida, ainda, por um ideal. Diferentemente dos conjuntos antecessores, que se instituíam sob o estatuto de empresa cujas funções eram pré-definidas no processo de criação, no teatro de grupo a coordenação e execução dos diversos setores administrativos e artísticos do trabalho são divididas entre os elementos do grupo e a remuneração igual para todos.

Justamente por serem “filhos do golpe” – ausentes das grandes discussões da década anterior; a maioria vive a adolescência e juventude durante a década de 1970–, este terceiro

período do teatro experimental será permeado de vitalidade, de energia, de alegria, de uma criação prazerosa calcada na relação artística e pessoal de seus integrantes.

Com o lento, porém gradual, afrouxamento das proibições, a partir de 1975, a rebeldia ganha novas cores, mais suaves, liberta-se de uma iconoclastia ostensiva, e transforma a vanguarda do momento, menos à margem, no sentido marginal do termo, mais alternativa e independente. Alternativa por atuar em campos e espaços fora do centro, não só por uma questão de sobrevivência, mas também na tentativa de buscar outros modos de oferta e recepção da obra. Independente, por ser dona do seu próprio nariz e assumir sua pobreza como trunfo, podendo arriscar o que quiser.

Embora não estejam mais empenhados em realizar espetáculos em que a visualidade salte aos olhos, como fizeram as duas vertentes anteriores, os grupos carregam uma beleza estética em seus trabalhos, por terem assimilado, visualmente, a prática dos que vieram antes. Paradoxalmente, vão deixar de lado as investigações não convencionais em relação ao espaço e ao público, retornando a uma relação frontal entre o palco e a plateia.

É nesta terceira vertente do nosso teatro experimental, agora a cargo dos jovens grupos, que o ator, mesmo que inexperiente, se torna, essencialmente, centro e razão da criação. A cena existe a partir e para ele e, portanto, a pesquisa de linguagem que provoca diversificadas abordagens de interpretação passa a ser um caráter que reúne esses diferentes grupos: teatro de revista, comédia musical, circo-teatro, comédia pastelão, teatro de sombras, ópera, melodrama, desenho animado, cinema, estórias em quadrinhos, contos de fadas, chanchada, rádio, teatro do absurdo, travestismo, infantilismo, paródia, *non-sense*... são inúmeras as referências de linguagens que esses grupos exploram na construção da cena e na interpretação.

A precariedade de seus recursos de produção aliada à priorização da figura do ator acarreta que o tratamento visual presente na cena esteja mais concentrado em objetos, adereços, ou suportes móveis cenográficos que sejam manipulados diretamente pelo ator. Os grupos renegam megatraquitanas cenográficas e efeitos luminotécnicos megalômanos, característica fundamental do teatro empresarial e seus encenadores.

Um aspecto interessante de se notar é que muitos desses grupos que começam a chamar certa atenção, a partir de meados da década, estão ligados ainda à coordenação da figura do diretor. E que alguns desses diretores, ao longo dos 1970, vão viver uma vida dupla: de um lado coordenando grupos de jovens atores e de outro atuando como contratados pelo teatro empresarial. É o caso de Celso Nunes, por exemplo, que está à frente

do grupo Casarão em *O Albergue*, 1970, e no mesmo ano dirige *A Longa Noite de Cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho e *O Interrogatório*, de Peter Weiss, ambos para a empresa de Mauricio e Beatriz Segall, à frente do Theatro São Pedro. Estará, novamente, na direção dos três primeiros trabalhos de outro grupo jovem, o Pessoal do Vítor (*Victor, ou as Crianças no Poder*, 1974; *Os Iks*, 1976; *O Processo*, 1977), mas também dirige *Os Lusíadas*, para Ruth Escobar, em 1972; *Coriolano*, de Shakespeare, com produção de Paulo Autran, 1974; *Seria Cômico... Se não fosse Sério*, de Dürrenmatt, para Fernando Torres e Fernanda Montenegro, em 1976, só para citar algumas das muitas realizações comerciais em que atuou.

Com Amir Haddad acontece a mesma coisa: está à frente do grupo A Comunidade, em *A Construção*, em 1969 e, na abertura da década, em *Agamêmnon*, de Ésquilo, mas também será o diretor de *O Marido Vai à Caça*, de Feydeau, com produção de Sérgio Britto, ainda em 1970; e de *Tango*, contratado por Tereza Rachel, em 1972. Dois anos depois lançará um novo conjunto jovem, o Grupo de Niterói, com a criação coletiva *SOMMA ou Os Melhores Anos de Nossas Vidas*, espetáculo recheado de características experimentais, mas ainda em 1974 dirige *Há Vagas para Moças de Fino Trato*, de Alcione Araújo, com Renata Sorrah, Glória Menezes e Yoná Magalhães à frente do elenco. Esse desdobramento entre o alternativo e o comercial acompanha a carreira de Amir até hoje.

Naum Alves de Souza vai desdobrar-se na orientação do grupo Pod Minoga e, paralelamente, em seu trabalho como cenógrafo, figurinista e, principalmente, como autor, chegando, ao fim da década de 1970, consolidado como um dos melhores de sua geração.

Esse trânsito entre diferentes gerações em que diretores mais experientes e maduros permitem-se voltar para coletivos mais jovens e amadores para, juntos, realizarem criações, talvez revele, por parte desses diretores, certa nostalgia e ao mesmo tempo um desejo de realmente voltar a viver experiências mais autênticas e originais. Por parte dos jovens, por mais que desejem realizar algo próprio e autônomo, denota uma necessidade de uma coordenação ou orientação mais segura, certo receio de andar com os próprios pés, coragem que o Asdrúbal exercerá com plenitude.

O Asdrúbal encontra seu auge em *Trate-me Leão*, justamente, por renegar qualquer suporte que venha de fora. É ele o melhor exemplo de radicalidade em termos de criação coletiva. O espetáculo é a construção de um processo de criação em que o resultado do espetáculo é fruto e produto da reunião desta equipe em torno de um tema comum – o registro do cotidiano –, misturando teatro com a sua própria vida.

A indiferença diante do sistema, a ausência de programáticas ideológicas e a vontade de abordar temas menores e descompromissados soam como alienação para boa parte da intelectualidade engajada. Para a juventude, ao contrário, *Trate-me Leão* torna-se *cult*, por deslocar o foco da injustiça brasileira para o humor e desejo de novos rumos dos jovens do país. Esta coragem de mostrar-se a si próprio sem melindres ou falsas ideias revela uma atitude contracultural pelo direito da convivência do diferente, mesmo que através de uma via alternativa.

Trate-me Leão, ao contrário da abordagem dos espetáculos do início dos anos 1970 traz, de uma maneira mais leve e menos impositiva, a marca suja e vulgar da vida com uma linguagem informal e bem humorada. O grupo assume uma posição abertamente anti-intelectualista, rejeitando o suporte pedagógico ou histórico: a prática da cena predomina sobre as teorias teatrais. O ator entra em cena para contracenar com seu parceiro a partir de sua experiência e do seu imaginário. O seu fazer teatral atua sempre de forma artesanal, coletiva e pronta para o espírito da festa – característica da geração do Asdrúbal.

Abordar “a maravilha e a encenação da vida carioca contemporânea” significa colocar em cena a experiência do momento aqui e agora, numa energia de inteira disposição para o presente. Os “asdrúbals” criam seu próprio universo linguístico a partir de um conteúdo que lhes é caro, precioso e particular. Seus critérios de seleção são o prazer e a alegria.

A cena está completamente centrada no ator. Sem o suporte de móveis, objetos ou estruturas cenográficas, o espaço cênico é construído pelo movimento dos “asdrúbals”: o corpo dos atores passa a ser a própria estrutura cenográfica. A imaginação espacial dos criadores deve, através dos gestos, fisicalizar a geografia das ações, o que exige uma corporalidade, às vezes, quase próxima da mímica. Mas isso, apesar de difícil, é muito mais possível para aqueles em que, muito mais que a cabeça, o corpo é a própria ponte com o mundo. O Asdrúbal, assim como a sua geração, exerce, plenamente, a aproximação e cumplicidade físicas, e é isto que o torna, como coletivo, um grupo tão coeso e coreográfico.

O fato de centrarem em si todos os aspectos criativos e administrativos do espetáculo conduz a uma dinâmica muito mais coletivizada sobre a criação das partes que compõem o trabalho, em que o diálogo entre todos cria uma rede de troca de informações em que todos pensam e partilham juntos e individualmente cada elemento do espetáculo. O Asdrúbal valoriza a sua autoria coletiva e se dispõe a assumir uma responsabilidade criativa e produtiva maior do que outros que são atores contratados de uma produção avulsa. Essa prática vai recontextualizar a postura e posição da direção, que agora atua mais como um

estimulador e um mensurador e editor de resultados do que único e supremo proponente da cena. Da mesma forma, o ator passa a responder diretamente sobre a criação das cenas tendo um trabalho muito maior como co-autor, no sentido da concepção e da realização dos conteúdos.

A dramaturgia de *Trate-me Leão* é ágil e fragmentada. Os personagens surgem, revelam um aspecto curto de suas vidas e depois desaparecem, sem evolução dramática na ação. Este procedimento dramatúrgico de formar uma grande colagem de pedaços de situações e caracteres isolados de personagens não tem intenções de desenvolvimento linear ou aprofundamento analítico. É justamente desta dispersa e momentânea dinâmica que faz emergir sua originalidade e imprime sua dramática. Essa narrativa cinematográfica é também retrato de uma nova forma de viver e olhar o mundo por parte de seus narradores: jovens vivendo sua adolescência em sua plenitude, na efemeridade do hoje e no total desprendimento do amanhã.

Ao longo do espetáculo os adultos são apenas aludidos e citados ao longo da ação. Eles não entendem a realidade encenada, portanto, são considerados intrusos e devem manter-se fora dos espaços reservados aos jovens.

A valorização da vida passa por parâmetros bem distintos aos dos adultos e está relacionada a ocupações e estados que permitam o usufruir da existência através de novas percepções e, fundamentalmente, de uma visão de ruptura com o ideário do sistema e de um novo olhar sobre o tempo: "Só existe uma coisa desprovida de encanto: obedecer a um destino gorduroso, otário e imbecil."²¹⁷

A partir da ação do Asdrúbal, e de grupos alternativos como o Royal Bexiga's Company; o Grupo Pão e Circo; o Pod Minoga e o Jaz-o-Coração, entre outros, é conquistado o espaço da juventude dentro da cena cultural, permitindo a entrada de novos temas e formas teatrais, que deixam de ser tabus e passam a circular mais assiduamente.

Os "asdrúbals" assumem, diante do público, um impulso libertário numa postura definitivamente *pop*, *rock'n roll*, reafirmando a mistura entre arte/vida:

"Só agora deve vir uma geração melhor, que nasce do prazer, e isso é mais próximo da natureza. Não sou tão filho do prazer quanto minha filha. Acho que nós conseguimos um pouco de liberdade de falar nessas coisas."²¹⁸

²¹⁷ Fala de um dos personagens de *Trate-me Leão*: In: Sossega Leão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Suplemento Folhetim 96, p.10, 19 nov.1978.

²¹⁸ FORTUNA, Perfeito. Depoimento. In: *Ibidem*. P. 09.

Em verdade, parece ser a vanguarda algo muito intrínseco a uma disponibilidade de experimentação que costuma se dar numa fase mais jovem da carreira dos artistas. Salvo raras exceções, o mercado acaba por seduzir esses talentos para os seus quadros quando a idade avança para a formação familiar, o que os obriga a correr atrás do sustento e aventuras com poucos subsídios e muitas demandas passam a ser inviáveis.

Situações similares acabam por conduzir o teatro de grupo a substituir, ao longo do percurso, experimentação por pesquisa de linguagem, o que o faz reincidir em procedimentos e linguagens, perdendo um pouco ou muito do seu caráter surpreendente e inovador.

Nos trabalhos dos grupos da tendência alternativa, as narrativas já menos claustrofóbicas ou caóticas, agora voltadas a temas que são íntimos e conhecidos de seus integrantes, se utilizarão de todos os artifícios de colagem e fragmentação, fruto da experiência observada nas vertentes anteriores. Sem a necessidade ou obrigatoriedade de carpintaria dramatúrgica, suas peças – muito criticadas justamente por esta ausência – antecipam uma consciência e prática que será totalmente assimilada na década seguinte, inclusive no âmbito teórico e crítico: o resultado final não é e não deve ser dramaturgicamente perfeito. É o processo que dita as regras do espetáculo, é o percurso que se coloca, materializado, no resultado.

As fontes de pesquisa são variadas e transcendem, e muito, o universo da literatura: poemas; letras de música; trechos de contos e crônicas; matérias de jornais ou revistas; partes de livros; cenas de cinema; fotografias; pedaços de peças; cartas; trechos de diários; sinopses de cenas de rua solicitadas aos amigos, obras, fatos, histórias, manifestos, episódios, reflexões sobre a vida...

Ao contrário do que se alardeia, o teatro de grupo dos anos 1970 pode ter abstraído toda a seriedade e academicismo, mas não o engajamento. Sob o ponto de vista estético e poético, de alguma forma, se mantém mais resistente, mesmo que tenha mudado o seu sentido político, ético e comportamental. O imprevisto e a precariedade como condições necessárias para a perspectiva de indagação livre e aberta apontam as divisas resistentes desta geração alternativa.

Esses coletivos sinalizaram que para se chegar a uma nova linguagem de criação, para se quebrar paradigmas cênicos e romper com o usual é indispensável alterar o modo de produção teatral. Ao contrário dos que procuram os padrões mais convencionais do grande

público, sem estarem comprometidos com a bilheteria, os grupos radicalizam sua proposta com uma postura anárquica e comportamental que lhes permite levar às últimas consequências a pesquisa de linguagem e as ideias de modernização.

Nesse aspecto, a última tendência cristaliza e assume, sem grandes traumas, aquilo que as anteriores suaram para fazer: como o objetivo fundamental é entregar-se ao desconhecido, diversificar, explorar novos horizontes e limites, é natural que não se esteja preocupado em criar grandes obras. O livre exercício da experimentação não consiste na criação de obras, mas na iniciativa de assumir, integralmente, o experimental. E essa entrega e desembaraço, no fim dos 1970, ocupa o lugar do atrevimento e audácia dos primórdios da década.

Se olharmos então o começo e o fim, veremos que o movimento de vanguarda experimental cresceu, instalou-se, deixou marcas profundas para mais de uma geração de artistas, público e crítica na década de 1970, o que certamente significou uma mudança epistemológica para todos os vértices desse triângulo. Os anos 1980 já começam com o fim da hipocrisia, o que teatralmente falando significa que novos sonhos são permitidos, que as ilusões estão de novo liberadas, mesmo que dentro do niilismo e da descrença temática do pós-modernismo.

Dentro de um momento em que o mercado se consolida como mídia, a resistência permanece na ação dos quadros grupais que surgem no fim da década de 1970 e começo dos 1980, na busca incessante de experimentar novas apropriações da cena. E isso foi assimilado pelas próximas gerações.

De certa forma, as bandeiras da contracultura sobreviveram à restauração conservadora de forma mais profunda do que a luta dos grupos ideológicos dos 1960: a liberação sexual; a descriminação moral da droga e o experimentalismo artístico acessaram a chave de acesso à modernidade.

Se hoje, após a década de 1980, vivemos num mundo, em termos de ética, política e comportamento, mais complacente, menos radical; se a utopia social de certa forma acabou, o espírito contracultural permanece – pelo menos na contraposição artística ao sistema – e a ideia de experimentação, nos grupos, se firmou, chegando a tornar-se até, por um certo âmbito, instituído, já que adentrou os quadros acadêmicos e as graças das leis de incentivo.

Paradoxalmente, chegando ao território do pertencimento do criador, do ator-criador, quanto mais se radicalizam, quanto mais se aprofundam, mais os grupos de fato são. E se munirem do acesso a recursos de várias instâncias, inclusive alguns, surpreendentes,

em que não se exige a criação de um espetáculo no fim da pesquisa, isso é sintoma de amadurecimento. É interessante notar que por mais que as condições pareçam adversas quando se começa um projeto, pela falta de conforto, pela insegurança que ele gera, pela ausência de recursos, mais o grupo se instiga em ir atrás dele, como um canto de sereia vindo de águas marginais que seduzem para seus mares marinheiros de primeira ou décima viagem, que se recusam a atuar apenas no campo do estabelecido.

Revendo o percurso do *Rito do Amor Selvagem*, de *Gracias, Señor* e de *Trate-me Leão*, por mais que cada um tenha as suas peculiaridades e cada um represente o trânsito de vida e de arte a que seus integrantes estavam inseridos, percebemos que vários caracteres em comum entre eles, de alguma forma, permanecem nos coletivos de pesquisa de hoje, principalmente quando emergem, inicialmente, na cena cultural, radicais em suas propostas: todos são jovens atores, abertos a novas experiências, guiados pelo olhar externo de um diretor mas imbuídos de ação e prática criadoras, proponentes de inovações cênicas e corporais e criando a partir de uma reflexão e vivência entre arte e vida.

Se uma das tendências mais representativas do teatro brasileiro contemporâneo caracteriza-se, fundamentalmente, pela autonomia cênica; pela diversidade; pela hibridez - quebra de fronteiras em relação às outras artes; por um diálogo com as novas tecnologias; por uma valorização do sentido, da improvisação, da *performance* e da inserção de depoimentos pessoais do intérprete no processo de criação; e por um exercício de diferentes formas de interatividade com o público, essas características podem, num primeiro momento, parecerem intrínsecas ao novo milênio.

Mas se aprofundarmos a análise, como foi aqui o meu intento, descobriremos que o teatro que se faz hoje tem uma conexão direta com o teatro que nasce a partir da segunda metade da década de 1960, e que, muitos dos princípios, técnicas e procedimentos que eram experimentados pela primeira vez na década de 1970 no Brasil, e que foram observados com certa reserva e desconfiança pela crítica do momento, passaram a ser assimilados, gradualmente, pelas gerações subsequentes; conquista espaço na década de 1980; consolida-se na década de 1990, e de uma forma ainda não reconhecida e demandando novas pesquisas e teses, projeta o legado da contracultura, do movimento marginal e do teatro de grupo para além do ano 2000.

7. CRONOLOGIA DA CENA EXPERIMENTAL (EIXO SÃO PAULO-RIO/ 1966 - 1978)

1966 – Rio de Janeiro – *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro, direção Paulo Afonso Grisolli

Mai. 1967 – São Paulo – *Marat-Sade*, de Peter Weiss, direção Ademar Guerra

Set. 1967 – São Paulo – *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, direção José Celso Martinez Corrêa – Teatro Oficina

Jan. 1968 – Rio de Janeiro – *Roda Viva*, de Chico Buarque, direção José Celso Martinez Corrêa – Teatro Oficina

1968 – Rio de Janeiro – *A Parábola da Megera Indomável*, com texto e direção de Grisolli – A Comunidade

Set. 1968 – São Paulo – *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal, direção Victor Garcia – Teatro Ruth Escobar

Dez. 1968 – São Paulo – *Galileu, Galilei*, de Bertolt Brecht, direção José Celso Martinez Corrêa – Teatro Oficina

Dez. 1968 – Decretação do AI 5

Jan. 1969 – São Paulo – *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht, direção José Celso Martinez Corrêa – Teatro Oficina

Mar. 1969 – São Paulo – *Os Monstros*, de Denoy de Oliveira, direção de Jerome Savary – Teatro Ruth Escobar

Jun. 1969 – Rio de Janeiro – *A Construção*, de Altimar Pimentel, direção Amir Haddad – A Comunidade

Out. 1969 – São Paulo – *Hair*, de Rado e Ragni, dirigido por Ademar Guerra,

Nov. 1969 – *O Rito do Amor Selvagem*, criação coletiva a partir de , de José Agrippino de Paula, direção de Maria Esther Stockler – Grupo Somma

Dez. 1969 – São Paulo – *O Balcão*, de Gean Genet, direção Victor Garcia – Teatro Ruth Escobar

Mai. 1970 – Rio de Janeiro – *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, direção de Ivan de Albuquerque – Teatro Ipanema

Jul. 1970 – São Paulo – *A Longa Noite de Cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção Celso Nunes, Teatro São Pedro

Jul. 1970 – Rio de Janeiro – *Alice no País Divino Maravilhoso*, do próprio Grisolli, Sidney Miller, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Flacksman, com direção de Grisolli

Ago. 1970 – São Paulo – *Terceiro Demônio*, criação coletiva, direção Mario Piacentini, TUCA

1970 – São Paulo – *O Albergue*, criação coletiva, a partir das ideias de Grotowski, direção de Celso Nunes – Grupo de Teatro Casarão

1970 – Vinda do Living Theater ao Brasil

Ago. 1971 – *A Mãe*, do Stanislaw Witkiewicz, direção de Claude Régy – Teatro Thereza Rachel

Out. 1971 – Rio de Janeiro – *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente – Teatro Ipanema

Out. 1971 – São Paulo – *Luxo, Som, Lixo ou Transanossa*, criação coletiva, direção de Neide Arruda e Antonio Carlos de Andrade

Jan. 1972 – São Paulo – *Missa Leiga*, de Chico de Assis, direção de Ademar Guerra – Teatro Ruth Escobar

Fev. 1972 – Rio de Janeiro – *Gracias, Señor*, direção de José Celso Martinez Corrêa – Teatro Oficina

Abr. 1972 – Rio de Janeiro – *Tango*, de Slawomir Mrozek, direção de Amir Haddad – Teatro Thereza Rachel

1972 – Rio de Janeiro – *Gente Computada Igual Você*, de Wagner Ribeiro, coreografias de Lennie Dale – Grupo Dzi Croquettes

Jun. 1972 – São Paulo – *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Bertolt Brecht, direção de Luis Antônio Martinez Corrêa – Grupo Pão e Circo

Set. 1972 – São Paulo – *Os Lusíadas*, texto de Carlos Queiroz Telles, direção de Celso Nunes – Teatro Ruth Escobar

Dez. 1972 – São Paulo – *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, direção de José Celso Martinez Corrêa – Teatro Oficina

1973 – Rio de Janeiro – *Desgraças de Uma Criança*, de Martins Penna, direção Antonio Pedro

1973 – Rio de Janeiro – *A Gaivota*, de Anton Tchekhov, direção de Jorge Lavelli – Teatro Thereza Rachel

Mai. 1974 – Rio de Janeiro – *SOMMA ou Os Melhores Anos de Nossas Vidas*, criação coletiva, direção de Amir Haddad – Grupo de Niterói

Mai. 1974 – Rio de Janeiro – *Histórias de Lenços e Ventos*, texto e direção de Ilo Krugli – Teatro Vento-forte

Jul. 1974 – São Paulo – *O que Você vai Ser Quando Crescer*, criação coletiva, direção Silnei Siqueira – Royal Bexiga's Company

1974 – São Paulo – Realização do I Festival Internacional de Teatro – produção Ruth Escobar

Nov. 1975 – Rio de Janeiro – *Simbad*, criação coletiva, direção de Luis Antonio Martinez Corrêa – Grupo Pão e Circo

Abr. 1977 – Rio de Janeiro – *Trate-me Leão*, criação coletiva – Asdrúbal Trouxe o Trombone

Mai. 1978 – São Paulo – *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, adaptação de Carlos Alberto Soffredini – Grupo Teatro Mambembe

Jun. 1978 – São Paulo – *Salada Paulista*, criação coletiva, colaboração de Naum Alves de Souza – Grupo Pod Minoga

Set. 1978 – São Paulo – *Macunaíma*, adaptação do romance homônimo de Mario de Andrade por Jacques Thieriot, direção de Antunes Filho – Grupo Pau Brasil

Nov. 1978 – Rio de Janeiro – *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, adaptação e direção de Buza Ferraz – Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ANDRADE, Oswald. O Rei da Vela. In: _____. **Obras completas VIII: teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CALADO, Carlos. **A Divina comédia dos mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. Prefácio de Décio de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CICLO de palestras sobre o Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COHN, Sergio (org.). **Nuvem cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CORRÊA, Zé Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo (Org.). **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DICIONÁRIO do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. Org.: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.

FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacob; MERCADO, Antônio. **Antonin Artaud: linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Grupos teatrais: anos 70**. São Paulo: Unicamp, 2000.

_____. A Cena Pod Minoga. In: _____ (Coordenação Editorial). **Pod Minoga Studio: a arte de pisar no palco sem pedir licença.** São Paulo: Edições SESCSP, 2008. P.36-47.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção.** São Paulo: Editora Limiar, 2000.

GARCIA, Silvana. **O teatro da militância.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo. In: DIAZ, Enrique; CORDEIRO, Fábio; OLINTHO, Marcelo (Org.). **Na Cia. dos Atores: ensaios sobre os 18 anos da cia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac Rio, 2006. P. 219-231.

GEORGE, David. **Teatro e antropofagia.** São Paulo: Global, 1985.

_____. **Grupo Macunaíma: Carnavalização e mito.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira.** São Paulo: Editora Atica, 2003.

HADDAD, Amir. Entrevista concedida In: **Coleção Depoimentos VI.** Rio de Janeiro: MEC – SEC - SNT, 1981. P. 11-46.

HOISEL, Evelina. Supercaos. **Estilhaços da cultura em “PanAmérica” e “Nações Unidas”.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação do Estado da Bahia – SEC, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; Pereira, Carlos Alberto M. **Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____; GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura.** Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.

_____. **Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.** Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2004.

_____. O Espanto com a Biotônica Vitalidade dos 70. In: _____. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70.** Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2004.

_____. (Org.). **26 Poetas hoje.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

JOST, Miguel; COHN, Sergio (Org.) **O Bondinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

LEVI, Clovis. **Teatro brasileiro**: um panorama do sec. XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

LIMA, Mariângela Alves de. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970 In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. (Org.). **O Teatro através da história**. Rio de Janeiro: Cultural Banco do Brasil, 1994. V. 2.

LIMA, Mariângela Alves de; ARRABAL, José; PACHECO, Tânia. **Anos 70**: teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.

LIMA, Marisa Alvarez. **Marginalia**: arte & cultura na “idade da pedrada”. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2002.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.

_____. **Um palco Brasileiro**: o Arena em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Depois do espetáculo**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2003.

_____; VARGAS, Maria Thereza. **100 Anos de teatro paulista**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MEICHES, Mauro Pergaminik. **Uma pulsão espetacular**. São Paulo: Escuta, 1997.

MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra**: o teatro de um homem só. São Paulo: Senac, 1997.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

_____. **O palco amordaçado**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1981.

_____. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.

_____. Uma questão culinária em A voz ativa de Roda-Viva (II). In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. O Balcão: teatro visto na vertical. In: Ibid.

_____. Onde “a roda” se torna quadrada. In: Ibid.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

MOSTAÇO, Edelcio. O Teatro Pós-Moderno. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

NETO, Torquato. Tropicalismo para principiantes. In: _____. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

_____. Torquatália III. In: BASUALDO, Carlos (org). **Tropicália, uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAULA, José Agrippino. **PanAmérica**. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

_____. **Panamérica**. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1988.

_____. **PanAmérica**. São Paulo: Papagaio, 2001.

_____. **Lugar público**. São Paulo: Ed. Papagaio, 2004.

_____. **Exú 7 Encruzilhadas**. São Paulo: Selo SESC SP, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina**: Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

_____. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 2002.

PEREIRA, Carlos Alberto. **Retrato de época**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: Martins, 1964.

_____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Peças, pessoas , personagens:** O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud:** Teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004.

RIOS, Jefferson Del. **Bananas ao vento:** Meia Década de Cultura e Política em São Paulo. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro de Agressão. In: **Texto e Contexto.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

_____. **Teatro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Prismas do teatro.** São Paulo: Ed. Perspectiva/EDUSP, 1993.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. Poder e Alegria: A Literatura Brasileira pós 64: Reflexões. In: _____. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das letras, 1988.

SEIXAS, Élcio Nogueira. **Borghi em revista.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964 – 1969. In: _____. **Cultura e Política.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do Teatro ao Te-Ato.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Uma oficina de atores:** a EAD de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1989.

_____. (Org.). **Diálogos sobre teatro.** São Paulo: Edusp, 1992

SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda:** vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil. São Paulo: Unesp, 2003.

TRICERRI, Christiane (Org.). O Teatro do Ornitorrinco. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

VENTURA, Zuenir. **1968:** O Ano que não Terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Periódicos

ABREU, Caio Fernando. [Sem Título]. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 27 ago.1977.

ACUIO, Carlos. Um rito alucinante e sem muita lógica. São Paulo, [s.n.t.].

APOLINÁRIO, João. Rito do Amor Selvagem. **Última Hora**, São Paulo, 18 jan. 1970.

ARARIPE, Oscar. O Rito do Amor Selvagem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 fev. 1970.

_____. O Rito, hoje. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1970.

_____, Oscar. Teatro: Rito, o espaço difícil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1970.

ARAÚJO, Astolfo; NADER, Wladyr. Poesia por vias transversais. **Escrita**, São Paulo, ano 2, n.19, p.3-16, abr. 1977.

ARRABAL, José. Rito do Amor do Cimento Armado. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1970.

ARRUDA, Neide; CARLOS, Antonio. A Descoberta do luxo, do som e do lixo. **Palco e Platéia**, São Paulo, n. 14, p. 4-5, mar. 1972.

ARTE EM REVISTA, Anos 60. São Paulo, Ed. Kairós, ano 1, n. 2, mai./ago. 1979.

ARTE EM REVISTA, Teatro. São Paulo, Ed. Kairós, ano 3, n. 5, mai. 1981.

ARTE EM REVISTA, Experimentais. São Paulo, Ed. Kairós, ano 3, n. 6, out. 1981.

ARTE SUJA: A arte numa roda viva: As marcas da inocência perdida. Revista Visão, março, 1968. S/A. In: **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, n. 26, janeiro, 1982. Especial Teatro Oficina, p.171.

AMADEI, Yolanda. Depoimento. In: COELHO, Maria Cristina Barbosa Lopes; XAVIER, Renata Ferreira. Memória da dança em São Paulo. **Cadernos de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo**, São Paulo, v. 4, 2007.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A imprensa alternativa brasileira nos “anos de chumbo”. **AKRÓPOLIS** - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, Umuarama (PR), v.11, n.2, abr./jun. 2003.

BEAUVAIS, Yann. A gente saía de manhã sem ter ideia. **Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 28, p. 251-264, maio-ago 2009.

BLANCO, Armindo. A Farofa. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, Ano VIII, n 409, p. 19, 29 abr.- 05 mai. 1977.

_____. Os Melhores espetáculos do ano de 77. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 18 mar.1978.

BORBA, Marco Aurélio. Vale tudo no Amor Selvagem. **Fatos e Fotos**, Rio de Janeiro, p. 78, 1970.

BORGES, Ana. Rito do Amor Selvagem. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1970.

COHEN, Renato. Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira. **Sala Preta**, São Paulo, n. 34, p.117-12, 2003.

CORRÊA, José Celso Martinez. A guinada de José Celso: entrevista a Tite de Lemos. **Arte em Revista**. São Paulo, Ed. Kairós, Ano 1, n 2, p. 47, mai./ago. 1979.

_____. Carta aberta ao Sábato Magaldi servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres. **Arte em Revista**, São Paulo, CEAC, ano 1, n 2, p.51, mai/ago. de 1979.

CUNHA, Wilson. A Fábula do pato amigável. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 06. jul. 1970.

DIONYSOS: Especial Teatro de Arena. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, DAC-FUNARTE, SNT, n. 24, 1978.

FRANCIS, Paulo. Um Balaio de nacionalismo e experimentalismo. **Revista Visão**, São Paulo, n. 14, p.105, fev. de 1970.

FUSER, Fausto. Leões trombonistas ensinam juventude e alegria. **Última Hora**, São Paulo, p. 16, 14 out. 1978.

GARCIA, Clóvis. Uma proposta parcialmente bem sucedida. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 mai. 1972.

_____. Trate-me Leão: um espetáculo que justifica prêmios e elogios. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 16, 28 de outubro de 1978.

GUIMARÃES, Luiz Fernando. Depoimento. **Release de imprensa mimeografado do espetáculo**, Rio de Janeiro, 1977.

GRACIAS, Senõr. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 26 fev. 1972.

GRISOLLI, Paulo Affonso. Depoimento em matéria de lançamento do espetáculo Onde Canta o Sabiá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 25 mai. 1966.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. O que ficou da poesia marginal? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B/Especial, p.4, 07 de setembro de 1986.

JAFÁ, Van. Planeta dos Mutantes. **Correio da Manhã**: Rio de Janeiro, 21 ago. 1969.

LEMO, Tite de. O que é o que é o Novo Teatro?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, 10 set. 1968.

_____. Teatro e realidade brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, São Paulo, jun. 1968.

LEVI, Clóvis. O Planeta dos Mutantes: uma travessura talentosa. **O Dia**, Rio de Janeiro, 27 jul. 1969.

LUIZ, Macksen. O Oficina em confrontação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1972.

_____. Trate-me Leão: uma sinfonia em oito movimentos de juventude. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1977.

_____. O Circo morreu. Viva o pão! **Revista Isto É**, São Paulo, 18 mai. 1977.

LOPES, Ângela Leite. Living Theatre: Trajetória de uma impossibilidade – II Teatro e Meta-Teatro. **Folhetim**, Rio de Janeiro, p.19-29, mai. 1999.

MACIEL, Luiz Carlos. O Rito de Maria Esther. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1970.

MAGALDI, Sábato . Está no Teatro São Pedro um espetáculo de teatro experimental: Rito do Amor Selvagem, onde há caricaturas de Hitler, de uma reunião da ONU, de Marlon Brando e de outros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1970.

_____. Rito do Amor Selvagem. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 9 jan. 1970.

_____. A Volta do Oficina ou A Imagem Destruída. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 02 mai. 1972.

_____. Crítica de Na Selva das Cidades. **Jornal da Tarde**, São Paulo, [1972].

_____. Talento e beleza plástica, Perdidos num Beco Sem Saída. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 10 dez. 1975.

_____. O Comovente testemunho de uma época, feito de comédia e facadas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 17, 27 out. 1978.

_____. Gracias, Señor: A Resposta do Crítico. **Arte em Revista**, São Paulo, Ed. Kairós, n 6, Out. 1981.

MEDEIROS, Jotabê. Desencaixotando Agrippino. **Portal Estadão**, São Paulo, 07 mar.2012.

Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,desencaixotando-agrippino,845143,0.htm>>. Acesso em: 04.02.2012.

MEIRELLES, Lucila. José Agrippino de Paula: Artista Pop Tropicalista. **ARS**, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes - USP, vol.7 n.14, 2009.

MENDES, Miriam Garcia; NETTO, Jose Possi. Terceiro Demonio. **Palco e Platéia**, São Paulo, n. 5, p. 30-33, ago. 1970.

MERCADO, Antonio. Macunaíma e a escritura cênica. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 27, 2008.

MICHALSKI, Yan. Primeira crítica: Onde Canta o Sabiá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 mai. 1966.

_____. Ritual do Cimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1970.

_____. “Rito” explicado pelo autor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1970.

_____. Grupo Sonda, de Rita (Lee) ao “Rito”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jun.1970.

_____. Living Theatre: Os ciganos da revolução pacifista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1970.

_____. Período de transição. Rio de Janeiro: **Associação Carioca de Críticos Teatrais**, Anuário 75, 1975.

_____. O Leão trombonista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 abr. 1977.

_____. Um teatro com muito caráter macunaíma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, 17 out.1978.

_____. Policarpo respira a plenos pulmões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1978.

_____. Teatro: progressos ou retrocessos. **Humanidades**, Brasília: Editora da UnB, ano IV, n.12, p. 30-34, fev./abr. 1987.

_____. Mutantes em órbita errada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, [19--].

MOSTAÇO, Edelcio. Sumário de um teatro marginalizado. **Arte em Revista**, São Paulo, Ed. Kairós, ano 3, n. 5, p. 90-91, maio 1981.

_____. Alternativa: independência ou morte. **Arte em Revista**, São Paulo, Ed. Kairós, ano 6, n. 8, p. 4-5, outubro 1984.

_____. Teatro brasileiro contemporâneo: Um Roteiro para Perplexidades. **Urdimento**, Santa Catarina, CEART/UEDESC, Dossiê Cone Sul, Teatro Contemporâneo, n. 9, dez. 2007.

MOTTA, Nelson. Trate-me leão e o Rei da Vela, o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978). **O Globo**, Rio de Janeiro, caderno (?), pg. 6, 10 dez. 1978.

O ESPETÁCULO coletivo do Oficina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 fev. 1972. Matéria de lançamento.

O FESTIVAL de dança é amanhã. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 nov. 1968.

O PERCEVEJO: Modernistas no teatro brasileiro II. Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do Teatro- UNI-RIO,ano 5, n. 5,1997.

O RITO caótico. **Revista Veja**, São Paulo, 18 fev. 1970.

O RITO do Amor Selvagem. **Folha da Tarde**, São Paulo, 7 jan. 1970.

O SÃO PEDRO reabre hoje. **Diário de Notícias**, São Paulo, 7 jan. 1970.

OSCAR, Henrique. Rito do Amor Selvagem no Teatro Cimento Armado. **Diário de Notícias**, São Paulo, 7 jun. 1970.

OS MUTANTES em experiência teatral. [s.n.t.].

PAULA, José Agrippino de. Organograma do Rito do Amor Selvagem. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 3, n.5, p.97, mai. 1981.

PEIXOTO, Fernando. Sempre Defendi o Teatro Racional. **Palco e Platéia**, São Paulo, n. 16, jun. 1972.

_____. Sete Notas (pessoais) sobre a encenação no Rio em 1973. Rio de Janeiro: **Associação Carioca de Críticos Teatrais**, Rio de Janeiro, Anuário 73, p.48, 1974.

_____. Teatro Oficina. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, SEC, SNT, n. 26, 1982.

PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista. **Cadernos de Teatro d'O Tablado**, n. 83, P. 14, out./nov./dez. 1979.

PRIMEIRO festival de dança trouxe surpresa para São Paulo. **Diário Popular**, São Paulo, 3º caderno, p.11, 08 de Nov. 1968.

SANZ, Luiz Alberto. O substitutivo para a morte. In: **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, nº 26, janeiro, 1982. Especial Teatro Oficina, p. 182.

SOSSEGA leão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Suplemento Folhetim 96, p. 9, 19 nov. 1978.

RIOS, JEFFERSON DEL. Como tocar trombone com sopro de leão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1978.

RITO do amor selvagem. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1970.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro 1(3) p. 165-170, jul. 1965.

ROSENFELD, Anatol. Teatro: A Realidade da ficção. **Revista Realidade**, São Paulo, [19--].

Rito do Amor Selvagem vai ao TBC. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 fev. 1970.

STOCKLER, Maria Esther. Entrevista. In: Um espetáculo total. **Folha da Tarde**, São Paulo, 30 out. 1968.

_____. SONDA: Tentativa de Arte-Soma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 jan. 1970.

_____. Entrevista. In: Marlon Brando, Batman, Hitler e Napoleão estão juntos no palco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 jan. 1970.

UM PARAÍSO feito com raiva. **Revista Veja**, São Paulo, [19--].

UM RITO caótico. **Revista Visão**, São Paulo, n. 14, fev. 1970.

UM RITO caótico: A bola comanda o espetáculo onde há humor, música, circo e dança obedecendo a um critério: o experimental. **Revista Veja**, São Paulo, p. 68, [19--].

UM RITO selvagem de amor para o público de S. Paulo: matéria de lançamento. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1970.

UM ESPETÁCULO Total. **Folha da Tarde**, São Paulo, 30 out. 1968.

UM RITO alucinante e sem muita lógica. [s.n.t.].

TRAFIC, Carlos. Carlos Trafic: um pesquisador inquieto. **Palco e Plateia**, São Paulo, n 13, 1972.

TUMSCITZ, Gilberto. Gracias, Senõr ou Revo-lição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1972.

_____. “Gracias, Senõr”: salto ou pulinho? **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 fev. 1972.

VELOSO, Caetano. Maria Esther Stockler, uma bailarina brasileira. In: Aquela coisa toda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais, 27 ago. 2000.

ZANOTTO, Ilka Marinho de Andrade. Os Anos 70. **Istoé**, São Paulo, 19 dez. 1979.

Folhetos e Programas

CORRÊA, José Celso Martinez. **Gracias, Senõr**: Programa da Peça. Rio de Janeiro, [19--].

Iº FESTIVAL de dança. São Paulo: Serviço Nacional do Comércio e Governo Abreu Sodré: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 4-17 nov. 1968.

GARCIA, Victor. Texto escrito por ocasião da encenação de O Balcão. In: **Victor Garcia: O Cristal do Teatro**. Folder do evento sobre o encenador. Curitiba: V Festival de Teatro de Curitiba, 1996.

PAULA, José Agrippino de. **Rito do Amor Selvagem**: Programa da peça. Rio de Janeiro, 1970.

PAULA, José Agrippino de. **Rito do Amor Selvagem**: Programa da peça. São Paulo: TBC, 1970.

PLANÊTA dos Mutantes. Rio de Janeiro: Teatro de Cimento Armado.

SONDA apresenta Tarzan IIIº Mundo – O Mustang Hibernado (em 1 ato). São Paulo: Teatro Maria Della Costa.

Catálogos

MACHADO JR. Rubens. Passos e Descompassos à Margem. In: **Cinema Marginal e Suas fronteiras**: Filmes Produzidos nas Décadas de 60 e 70: catálogo. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

OITICICA, Hélio. Tropicalia, in: Catalogue du Jeu de Paume. Paris:1992. P. 125.

XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal Revisitado, ou o Averso dos Anos 90. In: **Cinema Marginal e Suas fronteiras**: Filmes Produzidos nas Décadas de 60 e 70: Catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Anuários

ANUÁRIO do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE/ SNT, 1973.

ANUÁRIO do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE/ SNT, 1976.

ANUÁRIO do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/SEAC-FUNARTE/ SNT, 1977.

ANUÁRIO do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Secretaria da Cultura/ SNT, 1978.

ANUÁRIO do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Secretaria da Cultura/ SNT, 1979.

ANUÁRIO de Teatro Paulista. São Paulo: Comissão Estadual de Teatro, 1967.

CRONOLOGIA das Artes Cênicas em São Paulo 1975-1995. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, v. 3, 1996.

Dicionários e Enciclopédias

ASDRÚBAL trouxe o trombone (Verbetes do espetáculo). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Teatro**, São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=595>. Acesso em: 11 abr. 2012.

CRIAÇÃO coletiva. In: Ibid.

GRACIAS, Senõr (Verbetes do espetáculo). In: Ibid.

LUXO, Som, Lixo ou Transanossa (Verbetes do espetáculo). In: Ibid.

MOSTAÇO, Edelcio. Teatro Experimental (verbetes do conceito). In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Org.). **DICIONÁRIO do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MACUNAÍMA (Verbetes do espetáculo). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Teatro**, São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

O ARQUITETO e o Imperador da Assíria (Verbetes do espetáculo). In: Ibid.

RITO do Amor Selvagem (Verbetes do espetáculo). In: Ibid.

TEATRO de grupo. In: Ibid.

TEATRO de resistência. In: Ibid.

TEATRO de vanguarda. In: Ibid.

TEATRO independente. In: Ibid.

Teses e dissertações

ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. **O encenador como dramaturgo**: a escrita poética do espetáculo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

GUERRA, Sônia Regina. **A geração de 69 no teatro brasileiro**: mudança dos ventos. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

GOLDFEDER, Sonia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina**: o político e o revolucionário. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Ciências Sociais de IFCH, UNICAMP, Campinas, 1977.

MADAZZIO, Irlayni Regina. **O Vôo da Borboleta**: A Obra Cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NUNES, Celso. **Diretor Teatral em Ação**: Estratégias e Procedimentos Criativos. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

SANTOS, Maria Thaís Lima. **Interpretação no Brasil**: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos 1970-1971. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A Encenação no Coletivo: Desterritorialização da Função do Diretor no Processo Colaborativo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do Teatro de Grupo**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - UNIRIO/UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

TROTTA, Rosyane. **Autoria Coletiva: Processos de Criação Teatral**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - UNIRIO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

Entrevistas e Depoimentos

AMADEI, Iolanda. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 14 jul. 1993.

GARCIA, Stênio. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993.

PAULA, José Agrippino de. **Entrevista à Cláudia de Alencar**. São Paulo: Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, 20 mai. 1979.

PIACENTINI, Mario. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 16 dez. 1992.

STOCKLER, Maria Esther. **Entrevista concedida à Maria Thais de Lima Santos**. São Paulo: Acervo da autora, 07 mai. 1993. P. 26.

STOCKLER, Maria Esther. **Entrevista concedida à Maria Thereza Vargas**. São Paulo: IDART, 01 jun. 1979.

AMADEI, Iolanda. Depoimento. In: COELHO, Maria Cristina Barbosa Lopes (org.); XAVIER, Renata Ferreira (org.). **Memória de dança em São Paulo**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Cadernos de pesquisa, v.4. 92p. PDF.

Filmes

ANOS 70: Trajetórias. São Paulo: Itaú Cultural, Panorama Histórico Brasileiro, Programa 14, 2001. DVD.

CANDOMBLÉ no Dahomei; Candomblé no Togo. Diretores: José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, (Originalmente em 16 mm – 1974). São Paulo: Selo SESC, Caixa Exú Encruzilhadas, 2012. DVD

HITLER IIIº Mundo – O Mustang Hibernado (Originalmente em 16 mm - 1969). Diretor: José Agrippino de Paula. São Paulo: Lume, 2010. DVD

O BALCÃO. Diretores: Victor Garcia; José Agrippino de Paula e Jorge Bodanzki. São Paulo: Acervo Ruth Escobar, 1969.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Diretor: Rogério Zganzerla. (Originalmente em 35 mm - 1968). São Paulo: Versátil, 2007. DVD

O CINEMA Falado. Diretor: Caetano Veloso, Rio de Janeiro: Universal Music, 1986. DVD

PASSEIOS no Recanto Silvestre. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=91fEMnFw0Ts>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Discos e Musicas

GIL, Gilberto; NETO, Torquato. Geleia Geral. In: _____ et al. **Tropicália ou Panis et Circenses**. São Paulo, Universal Music, 1968.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque**: letra e musica. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989. P.48.

9. LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Figura 1 – <i>Seja Marginal, Seja Herói</i> , obra-manifesto de Hélio Oiticica.....	p. 01
Figura 2 – Foto <i>Arena Conta Zumbi</i> (ao centro, Dina Sfat).....	p. 23
Figura 3 – Foto 1 <i>O Rei da Vela</i> (Atores).....	p.25
Figura 4 – Foto 2 <i>O Rei da Vela</i> (Atores e cenário).....	p. 29
Figura 5 – Foto <i>Roda-Viva</i>	p. 30
Figura 6 – Foto público e cenário em <i>Cemitério de Automóveis</i>	p.31
Figura 7 – Foto Coro e Público <i>Galileu, Galileu</i>	p. 32
Figura 8 – Foto <i>Na Selva das Cidades</i> (Renato Borghi e Othon Bastos).....	p. 33
Figura 9 – Foto <i>O Rito do Amor Selvagem</i>	p. 35
Figura 10 – Foto <i>O Balcão</i>	p. 36
Figura 11 – Foto <i>Terceiro Demônio</i>	p. 40
Figura 12 – Foto <i>Hoje é Dia de Rock</i>	p. 42
Figura 13 – Foto 1 <i>Gracias, Señor</i>	p. 43
Figura 14 – Foto <i>O Casamento do Pequeno Burguês</i>	p. 44
Figura 15 – Foto <i>Simbad</i>	p. 51
Figura 16 – Foto <i>Trate-me Leão</i> (atores e cenário).....	p. 52
Figura 17 – Foto Macunaíma	p. 54
Figura 18 – Foto <i>O Rito do Amor Selvagem</i>	p. 63
Figura 19 – Foto José Agrippino de Paula	p. 65
Figura 20 – Foto Maria Esther Stockler	p. 69
Figura 21 – Foto Rita, Arnaldo e Sérgio: <i>O Planeta dos Mutantes</i>	p. 79
Figura 22 – Foto Rita, Arnaldo e Sérgio: <i>Ensaio de fotos como Alienígenas</i>	p. 84
Figura 23 – Foto Stênio Garcia em <i>O Rito do Amor Selvagem</i>	p. 86
Figura 24 – Foto Grupo Sonda na cena do Bacanal	p. 105
Figura 25 – Foto Grupo Sonda e a Grande Bola Transparente	p.113

Figura 26 – Foto José Celso Martinez Corrêa e O Oficina em ruínas.....	p.123
Figura 27 – Foto <i>Paradise Now</i> , com o Living Theatre.....	p. 135
Figura 28 – Foto O Oficina em Viagem (Esther Góes, ao centro).....	p. 141
Figura 29 – Foto <i>Gracias, Señor</i> (Atores emparedados).....	p. 144
Figura 30 – Foto <i>Gracias, Señor</i> (atores e público no chão).....	p.148
Figura 31 – Foto José Celso em meio aos jovens de <i>Gracias, Señor</i>	p. 160
Figura 32 – Foto José Celso convoca o público e atores em <i>Gracias, Señor</i>	p. 167
Figura 33 – Cartaz de <i>Trate-Me Leão</i> (temporada SP).....	p.168
Figura 34 – Foto do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone em <i>Trate-Me Leão</i>	p. 180
Figura 35 – Foto Regina Casé e Luis Fernando Guimarães em <i>Trate-Me Leão</i> ...	p. 187
Figura 36 – Foto Regina Casé e Nina de Pádua em <i>Trate-Me Leão</i>	p. 192
Figura 37 – Foto Perfeito Fortuna saúda o público, com o Asdrúbal ao fundo...	p. 215