

RESUMO/ ABSTRACT

A REIFICAÇÃO DO TEATRO POLÍTICO: RODA VIVA, AS- DRÚBAL TROUXE O TROMBONE E A GÊNESE DO BESTEIROL

O artigo analisa a trajetória e as obras teatrais de dois grupos brasileiros, o Oficina, emblemático por ter sido um dos principais baluartes de resistência cultural à ditadura e existir até hoje, e o Asdrúbal Trouxe o Trombone, grupo de teatro nascido na década de 1970, e que posteriormente teve muitos integrantes do elenco incorporados como atores no elenco da Rede Globo de Televisão. O elo entre os dois coletivos é o teatro de agressão, que segundo a hipótese é a ponta de lança do massacre do projeto de construção da nação impetrado pela classe teatral. A violência simbólica teria sido transposta da agressão para o humor, tendo como resultante o besteiro.

Palavras-chave: teatro político; teatro de agressão; reificação.

THE REIFICATION OF POLITICAL THEATRE: RODA VIVA, ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE AND THE GENESIS OF BESTEIROL

The article analyzes the history and theatrical works of two Brazilian groups, the Oficina, emblematic for having been one of the main bastions of cultural resistance to dictatorship and exist today, and Asdrúbal Trouxe o Trombone, the theater group born in the 1970s, and who subsequently had many cast members as corporate actors in the cast of the Globo Television Network. The link between the two collectives is the theater of aggression, the second hypothesis is the spearhead of the massacre of the construction project filed by the nation's theater class. The symbolic violence of the assault would have been implemented for humor, and how the resulting of besteiro.

Keywords: political theater, theater of aggression; reification.

A REIFICAÇÃO DO TEATRO POLÍTICO: *RODA VIVA*, ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE E A GÊNESE DO BESTEIROL

Rafael Litvin Villas Bôas

Professor do curso de Licenciatura em Educação do
Campo da Universidade de Brasília-UnB, Planaltina-DF
rafaelcultura@gmail.com

Todos ao palco!!! Abaixo o conformismo e a burrice – PEQUÊNOS BURGUESES! Tire a bunda da cadeira e faça uma guerrilha teatral, já que você não tem peito de fazer uma real, PÔRRA!!!

(Filipeta jogada para plateia no meio do espetáculo
Roda Viva, em 1968)

Durante as duas décadas de ditadura, momento principal do que se convencionou chamar de modernização conservadora, a sociedade brasileira foi alvo de profundas alterações em sua forma de organização. Ocorre então uma inversão brutal dos contingentes populacionais do campo e da cidade¹, sob a base de expulsão dos camponeses do meio rural e marginalização, superexploração ou encarceramento² dos migrantes no meio urbano. Os laços entre os movimentos operário, camponês e estudantil são cortados, e as organizações de esquerda dos dois primeiros segmentos são massacradas, enquanto a fração de esquerda da classe média permanece com liberdade para cultivar seus ideais, desde que em recinto fechado.

Ainda que a ditadura não conseguisse respaldar ideologicamente sua prática autoritária, suas providências no sentido de uma política cultural que legitimasse a modernização conservadora viam sendo tomadas para além da pura repressão. No ensaio *Modernização autoritária e produção cultural de massa: a experiência dos anos 70 no Brasil* (1993), Pereira propõe a reavaliação da hipó-

¹“(…) se em 1950 a correlação demográfica entre cidade e campo era de aproximadamente 60% da população no campo, em 1977 esta relação já havia se invertido (65% nas cidades e 35% no campo)” (KUHNER, 1983, p. 199).

² Nessas duas décadas o índice de construção de presidiárias em meio urbano aumenta aceleradamente, e torna-se um negócio promissor.

tese da hegemonia cultural de esquerda na década de 1960: “Enquanto a ‘esquerda dava o tom’, na expressão de Roberto Schwarz, a ‘direita’ tecia sua trama através da implementação de medidas que afetariam irremediavelmente a estruturação da sociedade brasileira como um todo” (*op. cit.*, p. 88). O sistema universitário foi desmantelado, enquanto centro produtor de reflexão crítica. O governo incentivava a multiplicação das universidades particulares, que se disseminavam pelo interior do país, principalmente os cursos de Direito, Letras e Comunicação. A industrialização do país criava a necessidade de novos profissionais. Nesse sentido, o curso de Relações Públicas surgia para capacitar profissionais na intermediação entre empresa e cliente, e patrão e empregado. A publicidade surgia como curso superior para estimular o consumo, gerar demanda interna para os produtos que eram produzidos em larga escala e precisavam ser escoados. Além disso, em acordo com os Estados Unidos, o governo brasileiro importava o modelo universitário norte-americano, de entrada via vestibular e sistema de créditos. Foi o famoso acordo MEC-USAID.

Passando do plano acadêmico ao da cultura de massa, os meios de comunicação cumpriam seu papel integrando como público consumidor uma população dispersa pelo território nacional.

No plano teatral, a experiência de contato interclasses foi brutalmente interrompida com o golpe de 1964. Os grupos engajados retornam para seus teatros metropolitanos, ao seu público urbano de classe média, fazendo um teatro profissional, cobrando ingresso na entrada. As peças eram exortativas, clamavam pela liberdade, enalteciam os lutadores do povo, conclamavam a todos para lutar contra o autoritarismo. O público ia ao teatro procurando essa exortação, pagava seu ingresso, aplaudia no final do espetáculo, saía do teatro e deparava-se com a repressão e com seu isolamento, enquanto classe.

Na última entrevista que concedeu, em 1974, Vianinha traça o seguinte diagnóstico a respeito do impacto do golpe de 1964:

O contato entre as classes desapareceu. A primeira manifestação cultural que eu acho que a gente viu como característica foi o desaparecimento do povo das telas, dos teatros e principalmente dos jornais. O povo começou a aparecer como massa, como criminoso, ou vítima, como atropelado, como o “popular exaltado”. Mas o povo como reivindicação, o povo como colunas de sindicatos, o povo como passeatas, como problemas, desde problemas de bairros até problemas sérios dos metalúrgicos, isso desapareceu no momento em que o povo perdeu suas lideranças, as suas organizações e não podia mais na chamada plataforma social colocar suas reivindicações, os seus problemas (1983, p. 178).

Comentando a primeira tentativa de resposta cultural ao golpe, o *Show Opinião*, Heloísa Buarque de Hollanda avalia que foi perpetuado o ideário nacionalista e populista do momento anterior e ob-

serva que as pregações a favor da unidade e da integração nacionais se transformaram em seguida na palavra de ordem do regime militar. Segundo a autora, “impossibilitado de acontecer politicamente, o contato artista de classe média/povo passa a realizar-se em espetáculo” (1980, p. 34). É interessante mencionarmos o depoimento da autora a partir do ponto de vista de espectadora do espetáculo, pois se trata de um dado ilustrativo da cumplicidade entre palco e platéia naquele contexto:

Lembro-me de ter assistido várias vezes ao show, de pé, arrepiada de emoção cívica. Era um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos. A platéia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em “casa”, sintonizados secretamente no fracasso de 64, vivido como um incidente passageiro, um erro informado e corrigível, uma falência ocasional cuja consciência o rito superava (*ibidem*, p. 35).

De acordo com análise de Iná Camargo Costa, o teatro não incorporou a experiência social do golpe e continuava a representar como se o baque não tivesse acontecido, como se a revolução estivesse no limiar, “tudo ali se passa como se aquele desastre histórico não tivesse acontecido e mais grave: o espetáculo e o novo grupo se apresentam como um passo à frente” (1998, p. 187). O ato de exposição política dos atores e do público, no que tinha de coragem, tinha também de revelação do ambiente quase claustrofóbico em que a classe média de esquerda se encontrava. O pressuposto social que dava condições de o teatro avançar formalmente, o contato com as classes camponesa e operária, não mais existia, pois apesar de o público de classe média ser um ávido consumidor da ideologia marxista, ele não era o agente revolucionário que conduziria a ideia à prática.

O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 1964. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução. (...) O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua platéia culta – que existia imperialismo, que a justiça é de classe – vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo (SCHWARZ, 1978, p. 79).

A análise dos programas das peças apresentadas após o golpe de 1964 torna crédulo qualquer olhar benevolente com a esquerda dita anticapitalista, pois o quadro de patrocinadores dos espetáculos mais consagrados pela esquerda e pela crítica – que vão de empresas de prataria, lojas de roupas elegantes, joalherias, perfumes franceses, geladeiras, até propaganda dos últimos modelos de

automóveis – dá notícia da intimidade das relações entre a produção cultural, o público consumidor com elevado poder aquisitivo e a propaganda de mercadorias destinadas a uma classe elevada, que busca o *status* via consumo de determinados bens, de perfumes a peças teatrais. Se comparado ao impulso político do momento anterior ao golpe, as mesmas bandeiras, para nossa surpresa, funcionam como antes, agora até mesmo com mais vigor, em função da ditadura, o que explicita a necessidade da ideologia de esquerda como uma espécie de mercadoria ideológica, que confere ao adepto a distinção de não compactuar com a brutalidade do regime, embora seja cúmplice e beneficiário do padrão de consumo que a primeira década de governo militar iria propiciar-lhe com segurança.

Enquanto o grupo Arena, dirigido por Augusto Boal, assumia certo maniqueísmo ao interpretar a matéria social brasileira à luz de mocinhos e bandidos³, o Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, optava por uma pesquisa esteticista, também com preocupações à esquerda. Em 1967, o Oficina emplaca um grande sucesso nacional e internacional com a montagem da peça *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade em 1933. A peça resgatava a força estética do Modernismo e dava impulso decisivo para um movimento que surgia naquele ano, com manifestações também nas artes plásticas, no cinema e na música, que seria o Tropicalismo.

Sobre o movimento tropicalista, não é nosso objetivo um extenso mapeamento de suas características, já amplamente debatidas por diversos autores. O que nos interessa é a vinculação do movimento aos meios de comunicação de massa. O depoimento a seguir, de Zé Celso, ressalta bem como ocorria a relação entre vanguarda artística e produto estético:

A burguesia das multinacionais, através da imprensa, das agências de publicidade, aproveitou a brecha para comprar a coisa e lançá-la como o pop tropical. Batizaram-nos “tropicalistas”. Dominando todos os meios de comunicação, vincularam o nosso trabalho da época a uma brincadeira de salão. Eu mesmo, que era apenas um diretor de teatro, virei a figura mediatizada do “muito louco”, falando uma linguagem que nunca falei... e para completar o folclore neocolonial me atribuíram o papel de representante da contracultura no Brasil. Ainda muito ignorante desses mecanismos, eu me surpreendia, escandalizado com esse cara que inventaram que era eu (CORRÊA, 1998, p. 127).

A tensão entre vanguarda e regressão estava presente tanto interna quanto externamente às obras. O movimento tropicalista talvez seja o melhor exemplo para ilustrar o antagonismo complementar

³ Para análise crítica das peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* ver *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (1996), de Anatol Rosenfeld; *Zumbi, Tiradentes* (1988), de Cláudia de Arruda Campos, e os trabalhos de Iná Camargo Costa, mencionados com frequência neste trabalho.

entre a direita e a “esquerda” pós-ditadura⁴. Angustiados com o ambiente autoritário, os artistas queriam criar uma estética que se defrontasse com esse meio, tomando como mote para a pretensa crítica os próprios padrões midiáticos: os meios de comunicação faziam parte do espetáculo, as roupas, os objetos cenográficos, os movimentos corporais e a apropriação peculiar do arcaico e do moderno, bem como do nacional e do internacional, formavam um estilo original. Crítico? Vendável? Se a resposta à primeira pergunta é polêmica, à segunda é inquestionável, e a consagração de seus protagonistas, que não arrefeceu até os dias de hoje, é a principal evidência disso. Segundo Schwarz, “a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado deliberado” (1978, p. 75).

Olhando de hoje, podemos avaliar que, de certa forma, o movimento tropicalista se adequou bem ao projeto de modernização conservadora, suprimindo com eficiência a carência da atualização no plano estético. O despojamento antropofágico – aprendido com os modernistas – supria a lacuna da direita na esfera artística, e alavancava o país à condição cosmopolita sem que nossos problemas políticos e econômicos fossem resolvidos. No entanto, a combinação entre a releitura irreverente dos pressupostos “digestivos” do modernismo e a característica despreocupação política anunciada como atitude de rebeldia, em confronto direto com o engajamento tido como ortodoxo – seria esse o inimigo a combater? – não se deu de forma harmônica com o governo autoritário, como o argumento acima faz supor. É interessante observar como o movimento tropicalista estava postado à esquerda da ditadura, fazendo coro com os reprimidos pelo sistema e, apesar dessa tensão entre os dois polos, o projeto do tropicalismo tornou-se plenamente conciliável quando a ideia de liberdade assume a conotação de massificação do consumo.

Uma explicação possível para a construção desse efêmero antagonismo é que a demarcação dos polos como opostos, do regime militar e da produção cultural “de esquerda” tenha se dado sobre o eixo da crítica de costumes e não da crítica política. Notemos o sentido do termo “revolução” no depoimento de Ítala Nandi:

Nós no Oficina éramos agentes da “Revolução Sexual” que marca a década de sessenta. Aquilo que agora é história, nós estávamos vivenciando; nós fazíamos a revolução sexual. (...) Nós não éramos “bonzinhos” e não queríamos ser. Éramos revolucionários. Nós queríamos virar a mesa da “sala de jantar”. E viramos (1989, p. 144).

⁴ É importante esclarecer que a referência ao tropicalismo como uma espécie de movimento diz respeito a certas características comuns presentes nas manifestações dos diversos meios artísticos, pois não existiu uma unidade oficial que agregasse as diversas manifestações (*vide* CORRÊA, 1998, p. 305).

Não desconsiderando os riscos efetivos que os artistas corriam, e que muitas vezes chegaram à violência física⁵, não podemos ignorar que de certa forma um espetáculo ameaçado pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) adquiria certo prestígio perante a esquerda. A violência da direita agregava valor às obras da esquerda, a despeito de seus eventuais méritos concretos.

Nesse sentido, podemos rever o argumento de que a censura fortaleceu os movimentos de esquerda, pois ao homogeneizar as posições contrárias como subversivas ela operou pela indistinção qualitativa (a presença de uma atriz nua no palco era tão subversiva quanto um argumento rigorosamente construído esteticamente enquanto crítica ao capitalismo) e pelo sufocamento da crítica. Na medida em que a pontaria da resistência vai ficando cega, o ato de ser contra adquire movimento próprio e a crítica de costumes vai sendo capitalizada como mercadoria. Progressivamente, a imagem de resistência, ousadia e modernidade vai encaixando-se com o parque industrial da cultura de massa implantado pela modernização conservadora.

Desnecessário dizer que, no momento em que ocorre essa “comunhão”, o coro homogêneo à esquerda da ditadura não mais existia. Aqueles que defendiam um projeto cultural condizente com as mudanças estruturais que deveriam ser feitas, após o momento de maior repressão – a eles com tortura, prisão e exílio, e às alianças de classe que poderiam efetivar as mudanças – foram reincorporados ao seio da produção de classe média e de elite (do qual, vale dizer, nunca abandonaram de todo), mantendo, na maioria dos casos, seus posicionamentos de esquerda e suas linhas teóricas de trabalho teatral, mas agora essas atribuições não passavam de etiquetas, de marcas. Nesse ponto, nos contrapomos ao argumento corrente que afirma de forma sumária que a esquerda se vendeu ao mercado. Não deixando de ter um sentido de fundo, o argumento ofusca porque pressupõe margem de manobra, arbítrio individual, autonomia diante da estrutura. Sem mudar o sentido político do que faziam, o trabalho desses artistas passou a ser instrumentalizado com fins diversos dos pretendidos, de força produtiva eles passaram a artigo de consumo, com as decorrentes implicações regressivas no desenvolvimento do teatro épico no Brasil, como demonstrou Iná Camargo Costa, que afirma que o teatro se adequou reagindo, ou, reagiu se adequando:

(...) depois do [*Arena conta*] *Tiradentes* o teatro épico não tinha mais chances na dramaturgia brasileira, o que não impediu, nem poderia, a adoção de seus achados técnicos, só que agora totalmente desvinculados

⁵ Os atentados contra o elenco de *Roda viva* em São Paulo e Porto Alegre são relatados no capítulo “Terror em noite de lua” do livro de Zuenir Ventura, 1968: *O ano que não terminou* (1988).

das condições que lhe dão significado. Em outras palavras, no Brasil como em outros países, depois de derrotado o movimento que lhe dava sentido, o teatro épico se transformou em mais um recurso que o vencedor pode utilizar como bem entender, assim como faz com as batatas (1998, p. 189).

Em janeiro de 1968, estreia o que talvez tenha sido o espetáculo mais polêmico que o teatro brasileiro tenha presenciado, *Roda viva*, com texto de Chico Buarque, direção de Zé Celso, e produção dos empresários Orlando Miranda, no Rio de Janeiro, e Joe Kantor, em São Paulo. Embora o Oficina tenha “emprestado” o nome ao espetáculo, o que conferia prestígio ao grupo de desconhecidos atores, tratava-se de um trabalho individual do diretor Zé Celso, desvinculado do elenco do Oficina. A esse respeito notemos que o potente esquema de *marketing* do espetáculo – que associava o nome de Chico Buarque, aclamado cantor e compositor, à fama de Zé Celso, sob o esquema empresarial dos renomados empresários, com o nome do grupo Oficina associado à iniciativa – combinava bem com a intenção de fazer um espetáculo de vanguarda “política”, o que indica a relação entre cultura política e mercadoria cultural – traço do avanço da indústria cultural no Brasil –, e funcionava no momento como um dado natural e necessário, como explicita Zé Celso:

Mas é evidente que o caso da peça se tratar de um material de Chico Buarque, o sucesso crescerá. Não somente pelo aspecto mais evidente da popularidade de Chico, como também pelo fato de dizer respeito a uma matéria que interessa a todo público brasileiro. Aliás, eu aceitei dirigir a peça por isso. Talvez, sinceramente, não tivesse o mesmo empenho se fosse de outro autor. (...) Mesmo se eu detestasse a peça e o Chico, eu seria uma besta de perder a oportunidade de trabalhar com esta matéria nas mãos. Neste sentido, acho que será a peça de imenso sucesso, pois ela trata de um fenômeno nacional e foi escrita por outro fenômeno nacional (CORRÊA, 1979, p. 64).

Os críticos da época, e também a censura, conferiram pouca importância ao texto de Chico Buarque, atribuindo a razão do sucesso da peça à ousadia de Zé Celso, que modificava abruptamente a relação entre palco e plateia. Décadas depois, Iná Camargo Costa, analisando o texto, faz justiça aos seus méritos:

Chico Buarque estava seguramente experimentando dar um passo adiante na linha do que tinham feito os militantes do CPC e seus veteranos, os autores do *Show Opinião*, cujo texto também é considerado um simples roteiro. (...)

Enquanto o *Opinião* expunha os problemas do músico popular brasileiro enfrentando a organização da indústria cultural nos “pré-históricos” tempos do rádio (...), *Roda viva* tenta expor o novo patamar de desenvolvimento dessa mesma indústria a partir do aparecimento da televisão (1996, p. 178).

No momento, o que nos interessa é compreender a polêmica instaurada em consequência da alteração na relação palco e platéia. O que significaria essa alteração, social e esteticamente falando? Qual era a intenção de Zé Celso? Como se comportava o público, diante da agressão? Qual era o posicionamento da crítica?

Após o período de identificação passiva entre palco e platéia, na interpretação de Zé Celso, o momento pedia um choque na passividade da classe média, que deveria ser punida por consumir sem criticar:

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. A eficácia política numa platéia que não vai se manifestar como classe não será medida pela certeza do critério sociológico de uma peça, mas pelo nível de agressividade. (...) A única possibilidade de eficácia é obrigar a se tomar posições e fazer este país, uma ditadura de classe média, tentar sair do seu marasmo. Não se trata mais 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 (CORRÊA, 1979, p. 47).

Resultante de uma política de sufocamento, ao mesmo tempo em que Zé Celso percebe que o inimigo está mais embaixo, e que a crítica dual do populismo é incapaz de atingir suas entranhas, ele inverte as bolas e o público de classe média, de vítima passa a algoz; afinal, a ditadura não é de classe média, ainda que essa a legitime, fazendo uso dos benefícios econômicos a ela concedidos. Esse equívoco de interpretação política produziu uma combinação peculiar entre moralismo e agressão, segundo explicações de Iná Camargo Costa:

Moralismo porque, com a trajetória de enfrentamentos entre o personagem e o sistema atenuada pelos reiterados desafios lançados ao público (criando a sensação de “anarquia” criativa), foi acentuado o lado subjetivo do processo vivido por Benedito, o lado do “artista que se vende”, diluindo-se em referências metafísico-alegóricas o lado do mecanismo que o “compra” (1996, p. 183).

Voltando à relação palco e platéia, ocorreu uma inversão do local da representação, “o local privilegiado de representação era a platéia, restando ao palco o início e o desfecho das cenas” (MOSTAÇO, 1982), e o público passa a ser incorporado no espetáculo, como elemento a ser agredido e criticado, como culpado pela situação, no intuito de, paradoxalmente, despertar do seu imobilismo e agir. A intenção de agredir para despertar era duvidosa, revelando aspectos externos à obra, inerentes à encruzilhada a que chegara aquele teatro. Notemos o que o depoimento de Roberto Schwarz, como espectador do espetáculo, pode nos revelar:

O espectador é tocado para que mostre o seu medo, não seu desejo. É fixada a sua fraqueza, e não o seu impulso. Se acaso não ficar intimidado e tocar uma atriz por sua vez, causa desarranjo na cena, que não está preparada para isto. Ao que pude observar, passa-se o seguinte: parte da platéia identifica-se ao agressor, às expensas do agredido. Se alguém, depois de agarrado, sai da sala, a satisfação dos que ficam é enorme. A dessolidarização diante do massacre, a deslealdade criada no interior da platéia são absolutas, e repetem o movimento iniciado pelo palco. Origina-se uma espécie de competição, uma espiral de dureza em face dos choques sempre renovados, em que a própria intenção política e libertária que um choque possa ter se perde e se inverte (1978, p. 87).

De acordo com o depoimento, os espectadores não tinham nenhuma liberdade para interagir na peça, a não ser na condição de agredidos. A outra opção era ir embora. Agressão e crítica combinariam? Talvez tanto quanto a relação entre vanguarda e regressão. O espetáculo, bem projetado para o sucesso, com um eficiente aparato de *marketing* por trás, trazia ao Brasil a vanguarda do teatro mundial, e seus resultados, ainda que originais, reiteravam uma estética conservadora. Segundo Iná Camargo Costa,

faltou apenas explicitar que, apropriando-se de uma legítima produção inspirada nas lutas políticas do início dos anos 60 – o texto de Chico Buarque – e transformando-a em pretexto para o ataque de um diretor vanguardista às mesmas lutas e convicções que lhe deram origem, os produtores de *Roda-Viva* (...) deram o passo final na consolidação da derrota política sofrida pelos artistas de 1964: introduziram na esfera da circulação capitalista – e de maneira mais produtiva do que já fizeram o Grupo Opinião, porque agora são empresários explorando dramaturgo, diretor, elenco, etc – as conquistas brasileiras no campo da dramaturgia moderna. Ao mesmo tempo que consolidou a vertente vanguardista, *Roda-Viva* fechou a porta do moderno teatro político no Brasil. Também entre nós o teatro épico se transformou em simples artigo de consumo (1996, p. 187).

No ensaio *O teatro agressivo* (1969), Anatol Rosenfeld aborda o teatro de agressão de José Celso Martinez Corrêa situando essa tradição teatral no seio dos movimentos vanguardistas europeus, marcados pelos traços antitradicionalistas, antiacadêmicos, pela ruptura com os padrões determinados pelas convenções burguesas e, em grande parte dos casos, pela revolta violenta. O autor considera que Zé Celso sofreu forte influência das concepções do teatro da crueldade de Artaud. Segundo Rosenfeld, embora a teoria de Artaud coincida com a brechtiana na luta contra o teatro culinário e na tendência de obter uma nova relação entre palco e platéia, as duas teorias divergem radicalmente pelo fato de Artaud optar pelo irracionalismo – sustentada pela teoria da catarse que seria capaz de envolver a platéia numa participação mágico-ritual – enquanto Brecht opta pelo racionalismo crítico, procurando atingir o público pelo recurso do choque, dirigido tanto ao intelecto quanto à sensibilidade.

Como podemos atestar na famosa entrevista *A guinada de José Celso* (1979), concedida à Tite de Lemos, o diretor brasileiro opta por se alinhar ao teórico francês: “Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. (...) A eficácia política numa platéia que não vai se manifestar como classe não será medida pela certeza do critério sociológico de uma peça, mas pelo nível de agressividade” (*op. cit.*, p. 47). Ao descartar o projeto da racionalidade associando-o à classe que lhe dera origem, Zé Celso passa para o lado oposto, do irracionalismo infecundo, e reacionário.

Segundo Rosenfeld, na medida em que o diretor faz da violência o princípio supremo, se apresentando como único critério de eficácia de uma peça, a proposta torna-se irracional, pois a explosão da ira recalcada não é posta a serviço da comunicação estética, funcionando como uma espécie de catarse moral de classe:

A mera provocação, por si só, é sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo em seu conformismo. (...) Deste teatro neoculinário, que estabelece uma situação morna de conluio sadomasoquista, o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido de seu generoso liberalismo e da sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride (no íntimo, porém, sabe perfeitamente que um teatro que é provocação, apenas provocação e nada mais, não o atinge de verdade) (1969, p. 56).

Para compreendermos a ferocidade com que o Oficina se dirigia ao público de classe média, temos de levar em conta a desmoralização da imagem nacionalista da burguesia brasileira e a impossibilidade de contato com públicos populares. O contexto não apresentava possibilidades revolucionárias, a indústria cultural avançava mercantilizando as manifestações culturais, o autoritarismo

era sufocante, e por mais que sentisse e se opusesse a tudo isso, a compreensão do processo não era clara, bem como o pressuposto social que pudesse indicar um novo caminho não estava à disposição. É nesse ambiente político e cultural que Zé Celso confundia a platéia, como público consumidor, com o sistema produtor da mercadoria consumida. Se na peça os atores atacavam a platéia, como a ditadura atacava a classe média, a imitação parecia ser maior do que a crítica.

Naquele conturbado período de 1968, em que os ajustes para o decisivo empuxe modernizante ainda estavam sendo feitos, e que seria necessário o AI-5 para solapar a resistência da fração radical da classe média, podemos pensar que também nos termos culturais ainda estavam se ajustando no Brasil os mecanismos que mais na frente, como se pode constatar no caso do *Casseta & Planeta, Urgente!*, permitiriam que o governo fosse representado no palco ou na TV de forma pouco elegante, ou ridicularizada, sem precisar reprimir a manifestação, pelo contrário, dela se beneficiando. No caso do *Roda viva*, ainda que não fosse uma resposta política em chave teatral, a peça incomodava a moral e os bons costumes e despertava a ira de parcelas da sociedade. Seria arriscado proceder a uma comparação direta entre a estética de *Roda viva* e os programas do grupo *Casseta & Planeta*, pois, de acordo com a hipótese, há uma “evolução formal” ao passo dos desdobramentos do processo social, no decorrer das décadas de 1970 e 1980. Porém, por ora fica a reflexão: a agressividade do Oficina, passadas algumas décadas, estaria na banalidade do *Casseta & Planeta*? Noutras palavras, seria correto afirmar que a violência simbólica – bem calcada na violência concreta inerente à conformação desigual da população brasileira – teria sido transposta da agressão para o humor? Se assim for, estaríamos assistindo hoje em dia à resultante de um processo de ebulição que, se naquele momento ainda podia chocar, e pretender o protesto, hoje o produto emana publicidade por todos os poros.

Uma diferença marcante entre a agressividade de *Roda viva* e o “riso fácil” do programa *Casseta & Planeta, Urgente!* é que o teatro de agressão é a ponta de lança do massacre do projeto estético de construção da nação impetrado pela classe teatral. Zé Celso percebe que a pretensão de construção da nação – também presente nos cineastas brasileiros da década de 1960 – estava minada, pois o público se dessolidarizava do projeto. Vimos no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda que logo após o golpe de 1964 havia ainda total cumplicidade entre palco e platéia. Esse vínculo vai progressivamente deixando de existir e a agressão vem no momento em que isso talvez não fosse mais possível, pois não era mais viável a aliança social entre os segmentos, e nem sequer entre a platéia e o palco⁶.

⁶ No ensaio “A cultura brasileira e o fim do arbítrio” (1989) Gullar credita ao teatro de agressão o fato de o público ter abandonado o teatro (p. 91). Argumento contrário pode ser encontrado no depoimento de Renato Borgui, publicado no nº 26 da Revista *Dionysos* (1982, p. 270). Segundo o ator, os empresários procuraram culpar o teatro de agressão – que lotava as salas – pelo fato de as produções deles não despertarem muito interesse.

O AI-5 foi o baque definitivo na parcela radical da classe média. A partir daí, muitos artistas e intelectuais buscaram o exílio no exterior, militantes políticos entraram na clandestinidade e, no plano teatral, os principais grupos – Arena e Oficina – entraram em fase terminal. Augusto Boal foi preso e torturado. Quando obteve liberdade, foi para o exílio em países da América Latina, posteriormente instalando-se em Paris.

Em rápidas pinceladas, vamos acompanhar a trajetória do Oficina até a peça *Gracias Señor*, em 1972. Após a proibição em território nacional das peças *Roda viva* e *O Rei da Vela*, o Oficina apresenta em dezembro de 1968 a peça *Galileu Galilei* de Bertold Brecht. No ano seguinte é a vez de *Na selva das cidades*, do mesmo autor. Em 1970, o grupo vai para Florianópolis para filmar *Prata Palomares*, que seria imediatamente proibido pela censura. Ainda nesse ano, o grupo acolhe os grupos *Living Theatre* (americano) e *Os Lobos* (argentino) e após algumas tentativas de trabalho conjunto, os três grupos decidem seguir seus caminhos separadamente. Em 1971, o grupo realiza um festival retrospectivo, que financiaria dez meses de viagem de pesquisa pelo Brasil.

Na avaliação do crítico Décio de Almeida Prado,

tanto o *Arena* quanto o *Oficina*, e seus seguidores naturalmente, sonharam a certo instante em romper os limites da sua profissão e de sua arte, colocando-as em contato direto com a vida. (...) Sacrificava-se o lado interno do teatro, a sua consistência própria, sem se alcançar de fato e por inteiro o lado de fora (1996, p. 118).

Ocorria um vigoroso movimento de contestação das convenções teatrais, do esquema empresarial de produção, e de busca de um público mais popular. O teatro estava enclausurado nos palcos das metrópoles. No caso do Oficina, como analisamos na temporada do espetáculo *Roda viva*, era perceptível, desde aquele momento, uma insatisfação do grupo para com o seu público.

O núcleo de atores profissionais havia debandado e o grupo que saíra para a viagem era composto por amadores. Zé Celso abdicava da posição de diretor, o grupo abandonava a estrutura de empresa para viver em comunidade, e rejeitava o compromisso com os textos clássicos. O crítico Armando Sérgio da Silva assim define a principal mudança no grupo:

Finalmente, e talvez aí a mais importante mudança da década, mudar a relação cena-público em busca de uma participação mais ativa por parte dos espectadores. O objetivo essencial do “Trabalho Novo” era justamente a abolição da divisão palco e platéia e a instituição de um jogo criativo interpessoal” (1981, p. 202).

Na entrevista *Passando a limpo*, concedida por Zé Celso a José Arrabal, e publicada em 1980, o diretor requer para a viagem de apresentações e de pesquisa que fizeram pelo Brasil a alcunha de herdeiros do CPC: “Levamos adiante as propostas do CPC, sem o cepecismo” (CÔRREA, 1998, p. 319). A proposta era fazer com que o teatro “saísse do seu gueto”, estabelecendo contato com as classes oprimidas, e o “cepecismo” rejeitado por Zé Celso diz respeito ao que ele – e não só ele – considerava como paternalismo do CPC no estabelecimento de contato com as massas. Segundo o diretor, seu grupo também padecia do que chamou de “messianismo”, no entanto, se propunha a devorá-lo e aprender com a própria realidade (*ibidem*, p. 297).

Percebendo que o trabalho que construía nada mais tinha a ver com os pressupostos do teatro convencional, eles criaram um novo nome, “Te-ato”, para definir a proposta em andamento. Estaria abolida a distância entre palco e platéia, e todos poderiam atuar, não havendo mais distinção entre atores e espectadores. A ideia era confundir o teatro com a vida e, dessa forma, revitalizar o fenômeno teatral, longe das “estruturas viciadas”. Ideia nobre, resultados nem tanto. De acordo com os relatos, a maioria dos trabalhos que o grupo realizou na viagem foram frustrados, como é o caso da ponte em Mandassaia, construída coletivamente pelo grupo e pela comunidade, que acatou a ideia do Oficina de que aquela ponte seria a solução para seus problemas de transporte. A ponte foi construída com pedras interrompendo o fluxo do rio, e depois de concluída causou enchentes no vilarejo. Em Santa Cruz, após uma espécie de *performance* interativa que envolveu os moradores da cidade, Zé Celso conta que alguns habitantes vieram pedir ao grupo: “Por que vocês não vêm para cá e empresariam a gente?” (1998, p. 187). Ainda que a intenção fosse de comunhão, por parte do grupo, a maneira efetiva com que se estabeleceram as experiências mostra, pelas reações populares, que não houve um compartilhamento da técnica teatral, dos instrumentos do processo. Não foram ministradas oficinas e o grupo não se interessou em transmitir os conhecimentos da linguagem teatral para que os participantes pudessem vir a se apropriar da técnica. Nessa época, a intenção de repasse dos meios de produção da linguagem teatral era coisa do passado, não sendo sequer cogitada.

Armando Sérgio da Silva avalia essa experiência da seguinte forma: “Ficaram destas experiências talvez a descoberta de suas impossibilidades, ou seja, a eterna dificuldade de se procurar entender uma realidade apenas a partir de uma verdade, a de um grupo comunitário fechado em si mesmo. Segundo depoimento de Renato Borghi, ele teria viajado o Brasil inteiro sem vê-lo, porque olhavam apenas para si mesmos” (1981, p. 204).

Como resultado das pesquisas da viagem, o grupo estreia em fevereiro de 1972, no Rio de Janeiro, o espetáculo *Gracias Señor*, num aparente paradoxo: após o discurso de integração da arte na vida,

do fim do teatro como mercadoria, o grupo voltava para um teatro fechado, cobrando ingresso, e apresentando-se para o seu velho público de classe média do Rio e de São Paulo⁷.

Gracias Señor era uma “peça-estrutura” de autoria coletiva, sem direção. “Atuadores”, e não mais atores, coordenavam uma experiência nova de comunicação, recriavam uma viagem pelo Brasil: utilizavam tudo o que pode ser anotado, visto, filmado, etc., ao mesmo tempo em que falavam do processo geral do grupo Oficina. A divisão entre vida e teatro era abolida. *Gracias Señor* era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao “Te-ato”. Era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em ator de “te-ato”... A vida renovada pela arte (SILVA, *ibidem*, p. 206).

Se a agressão ainda era utilizada, o propósito final não era o simples choque na apática platéia de classe média. Havia a intenção de comunhão no final, de união do palco e da platéia numa nova proposta do fazer teatral. Segundo Antônio Carlos de Brito,

ao contrário das vezes anteriores, quando o espectador era tocado para que mostrasse o seu medo, e a atuação direta sobre o público visava apenas puni-lo indistintamente pelo fato de ser quem era, agora se trata de pesquisar sua memória, de tocá-lo para que mostre sua vontade e força, de despertá-lo do sono alienante, de convidá-lo à ação (1972, p. 166).

Notemos que o projeto do Oficina, de se organizar em forma de comunidade e estabelecer contato com um novo público, fora frustrado. Quando *Gracias Señor* foi montada, a comunidade já havia se desfeito e o elenco fora arranjado às pressas. E durante sua viagem, o único momento de contato bem-sucedido ocorrera com os estudantes na Universidade de Brasília, ou seja, era o mesmo público do Rio e São Paulo, mudava apenas a cidade. O impasse do Oficina, de retornar ao teatro profissional buscando uma estética que o corrompesse, era revelador: “Mas não é contra as convenções que se levanta esse teatro? ‘Gracias Señor’ recupera em sua estrutura e conteúdo as características daquilo que visava destruir, recriando o impasse como imagem fixada. Este o lado irracional e conservador da peça”, alega Brito (1972, p. 169). Semelhante ao que ocorrera em *Roda viva*, o inimigo fica num plano abstrato, generalizante, anônimo, e nesse caso o público é encarado como coletividade

⁷ A trajetória de *Roda viva* a *Gracias, Señor*, passando por *Galileu Galilei*, guarda forte semelhança com a dinâmica das vanguardas, identificada por Enzensberger (1971, p. 106), de violência latente e convulsões visionárias, pretensamente místicas, até seu inverso, da fé que a vanguarda deposita na ciência.

homogênea, que deve se opor a esse inimigo. “Sociologicamente falando, a roupa suja da pequena burguesia continua sendo lavada em casa. A crítica de ‘Gracias Señor’ ainda é moral, eis seu limite de classe” (*ibidem*, p. 167).

Encerrando a análise sobre *Gracias Señor*, e com ela toda a abordagem do teatro dos anos 1960, sendo esta peça o elo da transição entre a década que finda e o teatro da década de 1970, destacamos mais um trecho do ensaio *Gracias Señor, ensaio em quatro atos*, de Antonio Carlos de Brito, fundamental como demarcação da gênese, segundo nossa hipótese, do que seria a espetacularização da vida, no palco e na tela brasileira:

A idéia de ação que se concebe, e que irá se inscrever fora de contextos relevantes, não é aquela que engendra História, mas aquela que se esgota na técnica usada, *ação no espetáculo*. Ao querer instaurar a vida real sobre a cena, corre-se o risco de ver a facticidade do Teatro contaminar todo o espaço: ao invés de destruir o espetáculo, o movimento que se estende ao público incorpora-o à sua lógica, tornando espetáculo sua experiência. Quando a vida invade a cena, a estética invade a vida. Mas a liberdade desse agir não é estéril? A escassa consistência dessa prática reduz o poder de contestação a exercício behaviorista, que passa manter com a sociedade uma relação moral e de exterioridade (*ibidem*, p. 167).

Em 1974 o diretor Zé Celso decide exilar-se em Portugal, após ter sido preso e torturado em São Paulo. A comunidade Oficina Samba, desdobramento do núcleo original do Oficina, cujo único remanescente era o próprio Zé Celso, decide seguir o mesmo caminho. Nesse mesmo ano, o empresário Orlando Miranda era encaminhado à direção do Serviço Nacional de Teatro (SNT), foi criada a Federação Nacional de Teatro Amador e, no Rio, a Associação Carioca dos Críticos Teatrais. Nascia também nesse ano o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone.

O teatro da década de 1970: o humor do Asdrúbal Trouxe o Trombone

Reduzir uma sociedade de 100 milhões de pessoas a um mercado de 25 milhões exige um processo cultural muito intenso e muito sofisticado (...) para fazer com que as pessoas aceitem ser parte de um país fantasma, de um país inexistente, de um país sem problemas. (...) É preciso embrutecer essa sociedade de uma forma que só se consegue com o refinamento dos meios de comunicação, dos meios de publicidade, com um certo paisagismo urbano que disfarça a favela, que esconde as coisas.

Vianinha, 1974.

O acirramento da censura e da repressão após o AI-5 teve como consequência funesta a desarticulação de vários grupos profissionais relevantes no cenário nacional. Parte dos diretores dos grupos, após terem sido presos e torturados, foi exilada, e os grupos que pretendiam fazer uma arte de contestação à ditadura foram estrangulados economicamente, pois os produtores e patrocinadores preferiam os espetáculos que lhes causassem menos problemas com a censura; e o público, em virtude da repressão, não era mais tão assíduo como antes. O teatro respondera de duas maneiras à crise teatral: via aproximação com o Estado, buscando facilidades econômicas e deixando de lado ambições políticas de esquerda, ou na organização cooperativa, com trabalho e lucro divididos coletivamente como forma de fugir às sujeições do produtor.

O período que vai de 1974 a 1978 é onde surge com maior nitidez a contraposição de dois modos de produção teatral. De um lado há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado. Essa empresa não chega a ser uma companhia: para cada espetáculo organiza-se um elenco sob a responsabilidade e a supervisão do produtor. (...)

Dentro desse panorama a formação de grupos não representa apenas uma alternativa, mas sim uma postura antagônica cuja base envolve tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social. A linguagem é o campo da experimentação, mas o fim é atingir, através desse labirinto, novos conteúdos (LIMA, 1980, p. 57).

A aproximação com o Estado ocorreu por meio do setor empresarial do teatro, que não mais contestava os malefícios da censura para as artes cênicas nacionais. Apenas reivindicava subvenções estatais e espaço de divulgação na programação governamental, nos meios de comunicação de massa. Além disso, como os elencos eram montados somente para a apresentação de um espetáculo, acabava a possibilidade de uma pesquisa estética continuada.

A censura direta da ditadura era substituída pelo controle do empresariado, que de pouco em pouco passava a opinar sobre a escolha da peça, do elenco, do cenário, etc. O pacto entre empresariado teatral e o Estado conferia a este o controle quase absoluto sobre o palco teatral brasileiro. A censura passava a ser exercida pelos próprios trabalhadores do teatro — no caso dos empresários, porque não queriam investir em produções arriscadas, no caso de diretores e autores, porque não queriam ser taxados de subversivos, pois sabiam muito bem quais riscos corriam.

O espaço proibido a uma dramaturgia mais consequente foi ocupado, de forma crescente, pelos espetáculos de apelo comercial, bem dentro dos padrões do interesse do sistema. Paralelamente, a televisão ganhava ter-

reno e testava sua capacidade para determinar não só um mercado de trabalho humilhado, como a própria “colonização” da cultura nacional. Sintomaticamente, o número de textos proibido pela censura iria diminuir, a partir deste final de 1971. Não porque os censores ficassem menos exigentes, e sim porque já não se mandavam os textos mais claramente “censuráveis”. Na realidade, eles já nem eram mais escritos, de um modo geral (PACHECO, 1980, p. 95).

A opção pela organização coletiva, antes de qualquer coisa, atende a uma necessidade de sobrevivência. “Se os homens de teatro se agrupam é porque há um inimigo externo que obriga a invenção de estratégias de associação” (LIMA, *op. cit.*, p. 45) Em termos de meios de produção, os grupos que nascem na década de 1970 herdaram características das companhias teatrais, como Arena e Oficina, da década de 1960, ainda que essas companhias se organizassem de forma centralizada. A principal herança é a pesquisa de linguagem, que é possibilitada na medida em que o grupo não se dissolve após uma única apresentação e, por ser o lucro repartido igualmente entre todos, e o grupo não ambicionar somente o sucesso de bilheteria, eles podem ousar na escolha das peças e na forma de representação. Anunciada a semelhança, passemos agora às diferenças, que somam grande conta, e em razão delas é que podemos demarcar uma ruptura entre o teatro dos anos 1960 e o teatro dos anos 1970.

A primeira delas refere-se aos meios de produção. Os novos grupos optavam preferencialmente pela criação coletiva dos seus textos, sendo o encarregado da direção o responsável somente por organizar os elementos sugeridos por todos. Em geral os grupos dividiam-se na coordenação e execução dos diversos setores administrativos e artísticos, evitando a hierarquização das responsabilidades. A figura do produtor era geralmente dispensada e o grupo arcava coletivamente com os riscos da produção. Quando o espetáculo gerava lucros, ele era dividido igualmente para todos os membros. Era a chamada produção independente, que rejeitava todo o aparato empresarial já bastante presente no teatro profissional.

Outras diferenças, já presentes na peça *Gracias Señor*, dizem respeito ao desprezo pela unidade dramática convencional, a opção pela criação coletiva dos textos e não pelos textos prontos, o personagem tornando-se secundário em relação à posição do ator e, principalmente, a significativa mudança temática, em que o ímpeto engajado e de confrontação com a ditadura cede lugar a temas do cotidiano, às experiências próximas dos atores.

Essa mudança de tema foi alvo de grande polêmica: os grupos que abandonavam o engajamento eram criticados por grupos de esquerda que julgavam que a crítica política deveria estar sempre em primeiro plano. Esses “censores à esquerda” ficaram conhecidos como as “patrulhas ideológicas”.⁸

⁸ O livro *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate* (1980), de Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Meseder Pereira, aborda essa questão em profundidade.

Em 1977, o grupo *Pessoal do Vitor* apresentou a peça *Cerimônia para um negro assassinado*, de Fernando Arrabal, e foi bastante criticado pelas chamadas “patrulhas ideológicas”, que julgaram como inadequada a escolha de um texto poético naquele contexto de ditadura. A resposta de Paulo Betti, que havia dirigido a peça, é bastante elucidativa:

A gente não assume um posicionamento político imediato, entendeu? Quer dizer, o nosso trabalho é um trabalho político na medida em que o grupo propõe uma nova maneira de se relacionar. No Rio, nos perguntaram como tivemos coragem de montar uma peça poética naquele momento. (...) Tá bom, a *Gota d'água* é uma peça eminentemente política, só que o que acontece na peça acontece dentro do elenco: aquilo que a peça condena tá implantado no elenco, porque um ator ganha 2 mil cruzeiros, outro ganha não sei quanto e o produtor ganha tudo. Conosco todos fazem a mesma coisa e cada um ganha igual, tem o mesmo poder, a mesma participação (*Apud* FERNANDES, 2000, p. 27).

A lucidez do argumento de Paulo Betti está em apontar a incoerência entre intenção política e meio de produção nas peças montadas em esquema empresarial. Porém, o argumento ofusca, ou desvia, a crítica do problema da relação entre forma e conteúdo, isto é, sobrepondo a coerência de sua forma de trabalho à discussão específica da peça, o grupo esquivava-se de discuti-las.

Essa questão de capacidade crítica das peças poderá ser desenvolvida ao tomarmos o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone como mote para análise. Em 1974 o grupo, formado por jovens da classe média carioca, estreava com a peça *O inspetor geral*, de Gogol. Participavam do grupo os atores Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luis Fernando Guimarães, Daniel Dantas, Jorge Alberto Soares, Luis Artur Peixoto, Janine Goldfeld e Julita Sampaio. É importante ressaltar que o ator Luis Fernando Guimarães havia participado do grupo Oficina, durante a fase do “Trabalho Novo”, na ocasião dos dez meses de viagem pelo Brasil, em busca do contato com o povo brasileiro.

As tentativas de consolidar o grupo começaram em 1972, com a união de Regina Casé e Hamilton Vaz Pereira, que decidiram não seguir os rumos do teatro empresarial e tentar uma forma de autossustentação.

O primeiro espetáculo do grupo teve o despojamento como característica marcante. Segundo Sílvia Fernandes (2000), engradados de cerveja eram utilizados para compor o cenário; a movimentação dos atores pelo espaço cênico era muito ágil e vigorosa; e o que mais nos interessa, o espetáculo era apresentado no formato arena, sem definição precisa entre o espaço do palco e da plateia, o que “favorecia a informalidade e forçava a incorporação dos ruídos exteriores e a consequente abertura a influências do público (...)” (*ibidem*, p. 39).

Traço marcante durante toda a trajetória do grupo foi a postura “anti-intelectualista”, avessa a discussões teóricas e ideológicas. Mais pragmático, o grupo imprimia a sua marca tanto na apropriação do cotidiano, como elemento para suas peças, quanto na forma de representar, deixando de incorporar o personagem a ponto de indistinguir-se dele para assumir-se no palco na posição de ator que está interpretando um personagem. Esse aspecto ficaria mais evidente a partir da segunda encenação do grupo, em 1975, com a peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Nesse espetáculo o texto “passa a ser o meio que o grupo encontra para falar de si mesmo e, mais que isso, para mostrar uma determinada maneira de representar” (*ibidem*, p. 41).

No ensaio *O trombone do Asdrúbal e as “atrações” do Ornitórrinco* (1992), Jacó Guinsburg e Sílvia Fernandes tecem relevantes considerações sobre a relação entre ator e personagem na técnica de apresentação do grupo. Segundo os autores, numa análise comparativa com o método de Stanislavski, “pode-se dizer que no Asdrúbal o acento do processo criativo é deslocado para a preparação do ator, para aquilo que em Stanislavski define o processo criador de reviver, a técnica interior do ator, que deve servir para mobilizar seu eu mais profundo em favor da personagem” (*ibidem*, p. 31). Enquanto Stanislavski continua o processo com o objetivo de fazer com que o ator encarne o personagem no palco, o Asdrúbal Trouxe o Trombone faz da preparação do ator “desrepressão, ampliação do corpo, expressividade e espontaneidade – a própria forma com que o desempenho adquire em cena” (*ibidem*, p. 31). A intenção dessa técnica seria desenvolver um teatro na primeira pessoa do singular, o que, no limite, poderia romper com a representação.

A ambiguidade entre ator e personagem que acompanha o Asdrúbal desde o início de seu trabalho liga-se, portanto, a uma maneira mais geral de encarar a arte, que, além de tentar uma aproximação direta com a vida, valoriza o espontâneo e o natural em detrimento da formalização e do fechamento estético (*ibidem*, p. 33).

A terceira peça do grupo, *Trate-me Leão* (1978), representa a guinada decisiva do grupo no processo de construção coletiva voltado para a autoexpressão da vida cotidiana dos membros do grupo. Fragmentos de poemas e de contos foram incorporados na estrutura narrativa criada pelo grupo, cujo eixo é a autobiografia de seus integrantes. O roteiro anunciava a representação, por meio da ambientação nos espaços (quarto, banheiro, rua, esquina, cidade, campo, vida comunitária, cidade etc.) do processo de amadurecimento do grupo, da fase adolescente para a adulta. Festas na ausência dos pais, namoros, transas, família, serviço militar, vestibular, dúvidas sobre qual curso superior escolher, viagens para praia, e busca da felicidade são os temas transformados em diálogos e monólogos. A necessidade de extravasar os registros autobiográficos aparece somente nas vontades difusas de “fazer alguma coisa que mexesse na vida das pessoas e que pudesse mudar a história do mundo” (PEREIRA,

1978), e em alusões supostamente metafóricas como o desejo de “cutucar a fera”. Contudo, argumentos como a vontade de mudar o mundo e expressões como “vai à luta” são sempre abordadas de forma pejorativa e sem fazer qualquer menção às motivações objetivas. Segundo o crítico Jefferson Del Rios,

Trate-me Leão discute ou fotografa instantes de alienação e aí surge o seu único ponto fraco. Os “Asdrúbals” não definem uma fronteira entre a crítica a um determinado estado de coisas e a sua aceitação. Não fica claro se pretendem mudar o panorama com uma proposta que supere a boa vontade abstrata ou só lutar com feras não delineadas (*Apud* FERNANDES, *op. cit.*, p. 57).

Notemos ainda que as temáticas que giram em torno da escolha do curso superior, de viagens de veraneio, e coisas afins, não expressam nenhuma preocupação em estabelecer contato com o público das classes populares.

Em sua análise sobre a peça, a pesquisadora Sílvia Fernandes nota num trecho adaptado do conto “O encontro marcado”, de Rubem Fonseca, que a representação dos dois jovens de classe média que dialogam com duas prostitutas padece de certa ambiguidade:

Tratando as prostitutas com total desprezo, os dois adolescentes são a manifestação do preconceito racial e de classe, denunciando comportamentos e valores muito conhecidos do grupo. A crítica à postura reacionária, passada através do humor, não elimina, no entanto, a empatia que aproxima os atores de personagens muito familiares (*ibidem*, p. 57).

Esse trecho da análise de Sílvia Fernandes nos chamou a atenção, em particular, porque trocando a agressão do *Oficina*, como forma de manifestação, pelo humor, podemos pensar que a ambiguidade permanece a mesma. Intenção de crítica e resultado conservador estariam em conjunção, primeiro em chave agressiva e, posteriormente, em veia cômica. Em ambos os casos, a empatia que se estabelece é do público com o opressor e não com os oprimidos. A peça *Roda viva* acontece num momento de acirramento da repressão, em 1968, e incorpora como elementos o desenvolvimento da indústria cultural e a relação passiva de recepção e consumo que a classe média teria estabelecido com esse modelo de modernização autoritária. No caso de *Trate-me Leão*, apresentada uma década depois, a cena em questão passa-se dentro de um apartamento, e o diálogo acontece entre dois jovens de classe média e duas prostitutas. A empatia acontece pelo humor e não mais pela agressão. A tensão social e ideológica que motivava a agressão como elemento de choque no espectador não mais existe. Se já naquele momento a classe média insatisfeita com o rumo político do país não tinha para onde correr

e o choque na prática funcionava como uma autofagia moralizante, em 1978, o projeto de modernização conservadora já estava sedimentado e rendia seus frutos. Como avaliamos, no plano cultural o Estado exercia um domínio econômico, via incentivos e pacto com os empresários, e político, pois lembremos que a censura ainda existia. A fração esquerdista da classe média havia sido esfacelada.

O projeto que reafirmava a segregação, potencializando o consumo da parcela da classe média e da elite, começava a encarar o seu sadismo em chave humorística. Note-se, o problema do preconceito de classe e de raça (no caso dessa cena) é explicitado, e sua exploração gera risos, quando antes gerava culpa. Podemos dizer que desde sua manifestação agressiva, estava se esboçando a gênese de uma forma pretensamente cômica de representação da realidade brasileira, que alguns denominam “besteiro!” – uma maneira particular de a sociedade consumidora brasileira relacionar-se com a realidade na qual está inserida, na posição de beneficiária, e por isso algoz, em um sistema desigual, social e economicamente falando.

Notemos que desde 1978, com o Asdrúbal Trouxe o Trombone, a maneira teatral de lidar com a desigualdade é incorporar e formalizar, em veia cômica – onde supostamente reside a crítica – os momentos de contato entre classes, sob a visão preconceituosa daqueles situados na classe superior. A “vida cotidiana” é trazida à cena a partir de um ponto de vista, uma visão unilateral que expressa conformidade e satisfação com o atual estado das relações de poder, e daí tira a sua força, estabelecendo a marcante relação com o público. Outro aspecto observado pelos críticos sobre a trajetória do grupo é que na medida em que eles aprofundavam a pesquisa estética, transformando um modo de vida em código teatral, eles perdiam⁹ a capacidade crítica de dialogar com os problemas brasileiros e de responder esteticamente à dinâmica do processo social em curso. Em sua análise da peça *Aquela coisa toda*, apresentada pelo grupo em 1980, Sílvia Fernandes comenta sobre esse aspecto:

Algumas referências à concentração da propriedade privada no país, mescladas a observações sobre o estilo de vida no grupo, causam uma impressão estranha de experiência mal digerida, que se acentua quando os atores sugerem as regiões visitadas pela enumeração das riquezas do Brasil, enfileirando observações óbvias, que parecem copiar o mapa reproduzido no programa. (...) A conclusão que se tira da cena é que o Asdrúbal consegue olhar melhor para si mesmo do que para o outro. (...) No entanto, quando o grupo tenta falar de algo que conhece apenas de raspão e em que a identidade sujeito/experiência não existe, não consegue

⁹ Segundo nossa hipótese, desde o início do grupo essa suposta capacidade crítica de dialogar com os problemas brasileiros não estava presente no Asdrúbal Trouxe o Trombone, não propriamente por demérito do grupo, mas como consequência das circunstâncias históricas.

superar a distância que separa o vivido do apenas observado. O resultado é uma abordagem superficial do Brasil. A incapacidade de falar do estranho é a contrapartida de um trabalho que sempre se pautou pela observação crítica e irônica de si mesmo, fazendo do ator sujeito da matéria ficcional (*ibidem*, p. 87).

Mariângela Alves Lima considera que essa incapacidade de dialogar com os problemas sociais de forma ampla — essa dificuldade em narrar e representar problemas que não sejam especificamente os vivenciados pelos membros do grupo — é uma característica que permeou a maioria dos grupos teatrais da década de 1970. A pesquisadora sugere que essa mudança de foco é decorrente de uma carência formativa, consequência da ação desagregadora da ditadura militar sobre a área cultural e o pensamento crítico brasileiro, daí a sensação, em grande parte das peças, de desamparo e ignorância, sendo o espaço cênico geralmente representado como espaços restritos (quarto, sala, banheiro etc.) em contraste com as ambientações épicas dos espetáculos da década anterior, que queriam abarcar o mundo no palco. Embora sejam consequência do processo social em curso, e do que fora feito no teatro na década anterior, os grupos da década de 1970 não incorporam a experiência passada; a descontinuidade e a ruptura são forçadas de forma traumática pela ditadura.

Não se argumenta tão bem porque não se vê tão claro. Enquanto os grupos mais avançados da década anterior, como, por exemplo, o Arena, tinham um projeto ideológico para o país que norteava a construção das obras, os grupos da década de 1970 mal conseguem definir a sua própria imagem no espelho do tempo. Não podem, como o Arena, ensinar alguma coisa a seu público nem propor atitudes que considerem válidas para transformar a face do mundo. No máximo podem oferecer eles mesmos um espelho em que o público se veja refletido e possa, a partir desse reflexo, compreender-se um pouco melhor, ou então se entregar à angústia de não conhecer a própria identidade (LIMA, 1980, p. 64).

Nesse aspecto, o depoimento da atriz Patrícia Travassos, ex-integrante do Asdrúbal, para o documentário *História Viva: Brasil Anos 70*, abordando a questão da produção cultural no contexto da ditadura, é bastante ilustrativo:

Eu entrei nessa fase do *Trate-me Leão*, que o Asdrúbal começou a criar em cima das coisas da vivência dele. Nós éramos jovens, era a década de 1970, a gente estava vivendo aquela repressão, éramos assim filhos daquela época. Nós ainda não estávamos na faculdade no tempo em que aconteceu o golpe de 1968. Nós somos estritamente produtos dessa época de repressão. E eu acho que o que aconteceu criativamente nos

anos 70 foi uma reação a tudo isso. A gente não tinha uma voz política no sentido de reivindicar coisas, a gente era produto dessa repressão. Então a gente tinha o humor e foi por aí que a gente se saiu.

[...]

O próprio espetáculo já era cheio de códigos, que a censura não entendia, nunca entendeu, mas o público inteiro entendia. Como a gente não era político no sentido de governo e de contestar, essas coisas, a gente na verdade estava falando de coisas proibidas, tipo drogas, sexo e coisas assim. Então a gente tinha códigos para isso e o público todo entendia. Só eles que não entendiam, então deixavam passar.

Outra possibilidade era de que, justamente pelo fato de os censores entenderem os tais códigos, é que deixavam passar, pois podiam avaliar que nenhum aspecto do espetáculo oferecia risco, e a liberação de peças envoltas na aura contestatória podia ainda render-lhes pontos positivos perante a opinião pública. Pelo depoimento da atriz percebe-se que o embate com a censura, na concepção desse grupo, ocorria em consequência de uma divergência de posturas morais, de regras de comportamento, a respeito de temas como vestimentas, sexualidade e drogas. Sabemos que mesmo que esses temas tenham sido impulsionados originalmente como forma de resposta ao conservadorismo das décadas anteriores, o ímpeto político com o moral, com a quebra de costumes, sempre permaneceu indistinto e confuso. Note-se que a repercussão dessa quebra de parâmetros foi capitalizada pela indústria farmacêutica, da moda e dos cosméticos, deixando intactas ou fortalecidas as bases políticas e econômicas as quais a esquerda pretendia se contrapor. Para os artistas de classe média, ser revolucionário significava o questionamento dos valores morais – sendo a revolução sexual uma das principais bandeiras – e a exposição ao risco da repressão. A fase anterior ao golpe de 1964, em que a esquerda pressionava para implementação das reformas de base, dera lugar a uma postura reativa, de resistência à ditadura, expressa em grande parte dos casos via questionamento da rigidez da “moral e dos bons costumes” do regime ditatorial.

Após o espetáculo *Aquela coisa toda*, o grupo apresentou em 1983 *A ferra da terra*, com roteiro quase todo concebido pelo diretor Hamilton Vaz Pereira, o que diferia da forma coletiva com que o grupo produzia seus espetáculos. Após esse trabalho, o grupo se desagrega, em 1984.

De acordo com nossa hipótese, a influência herdada, no caso específico do Asdrúbal Trouxe o Trombone, vem do grupo Oficina, já em sua fase de desagregação. Não podemos nos esquecer também que a partir do final da década de 1960, e principalmente desde a década de 1970, um dos principais elementos formativos para o jovem passa a ser a televisão. Portanto, ao lidarmos com o universo referencial dos jovens atores da década de 1970 em diante, temos de incorporar esse dado como

elemento fundamental, uma vez que ele modifica a relação dos jovens com a realidade, sobrepondo a linguagem audiovisual como forma de representação quase hegemônica, em detrimento de outras formas, como a leitura, o teatro e o rádio.

Referências bibliográficas

BRITO, Antonio Carlos de. “Gracias Señor, ensaio em quatro atos”. *Novos Estudos Cebrap*, nº 2. São Paulo, 1972.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da USP, 1988.

CORRÊA, José Celso Martinez. “Roda viva: perguntas e respostas”. *Arte em Revista*, São Paulo, nº 1, 1979.

_____. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. “As aporias da vanguarda”. *Tempo brasileiro*, São Paulo, nº 26-7, 1971.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KUHNER, Gilberto; KUHNER, Maria Helena de Oliveira. “Os Centos Populares de Cultura: momento ou modelo. In: *Monografias / 1980*, Coleção Prêmios. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.

LEMONS, Tite. “A guinada de Zé Celso”. *Arte em revista*, nº 2, São Paulo: Kairós, 1979.

LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta, 1982.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. O teatro agressivo. In: _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha: teatro, televisão e política*. Org. de Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1983.