

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**ALÉM DAS FRONTEIRAS DA
COMUNICAÇÃO TEATRAL**

AS CAUSAS DO FENÔMENO SOCIAL

OCORRIDO EM

“HOJE É DIA DE ROCK”

Alexandre Lambert Soares

Rio de Janeiro

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ALÉM DAS FRONTEIRAS DA

COMUNICAÇÃO TEATRAL

AS CAUSAS DO FENÔMENO SOCIAL

OCORRIDO EM

“HOJE É DIA DE ROCK”

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, sob a orientação da Prof^a. Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento, da linha PFA - Processos Formativos e Atuação cênica.

Rio de Janeiro

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LAMBERT, Alexandre. Além das fronteiras da comunicação teatral: as causas do fenômeno social de Hoje é Dia de Rock. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O espetáculo teatral Hoje é Dia de Rock dirigido, por Rubens CORRÊA, no Teatro Ipanema1 (1971/1972), tornou-se um marco no teatro brasileiro. O espetáculo apresentou uma série de inovações éticas e estéticas em seu processo de montagem e em sua dramaturgia, abrindo de vez as portas da história para o teatro contemporâneo brasileiro. Porém, segundo Yan Michalski, ocorreu um fato raro nas artes cênicas: “as fronteiras normais da comunicação teatral” foram ultrapassadas. O espetáculo tornou-se um fenômeno sociocultural, influenciando o pensamento e o comportamento de parte da população, mudando a vida de muita gente, e boa parte do público da peça fez essa ultrapassagem em direção a uma comunicação de ordem religiosa, transformando o espetáculo em culto e o Teatro Ipanema em uma espécie de templo. Por que e como esse fenômeno ocorreu é nosso escopo neste trabalho.

Palavras-chave: Teatro Carioca; Teatro Ipanema; Contracultura; Rubens Corrêa; Klauss Vianna; Luiz Carlos Ripper; Corpo e Espaço; Recepção e Percepção; Teatro total.

ABSTRACT

The theatrical play *Hoje é Dia de Rock* (Today is a Rock Day), directed by Rubens CORRÊA at *Teatro Ipanema* (1971/1972), became a landmark in Brazilian theater. The play presented a series of ethical and aesthetic innovations in its montage process and in its dramaturgy, opening the doors of history to Brazilian contemporary theater. However, according to Yan Michalski, a rare event in the performing arts occurred: “the normal boundaries of theatrical communication” were overcome. The play became a social and cultural phenomenon, influencing the thinking and behavior of a part of the population and changing the lives of many people; a good part of the audience made a change toward a communication of religious order, turning the show into a worship and *Teatro Ipanema* into a kind of temple. Why and how this phenomenon occurred is our scope in this work.

Keywords: *Carioca* Theater; Theater *Ipanema*; Counterculture; Rubens Corrêa; Klauss Vianna; Luiz Carlos Ripper; Body and Space; Reception and Perception; Total Theatre.

IMAGINE

Imagine there's no heaven
It's easy if you try
No hell below us
Above us only sky
Imagine all the people
Living for today

Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion too
Imagine all the people
Living life in peace

You may say
I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope some day
You'll join us
And the world will be as one

Imagine no possessions
I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people
Sharing all the world

You may say
I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope some day
You'll join us
And the world will live as one

John Lennon

Dedico este trabalho

À minha *pareja* Gloria,
aos meus filhos Leandra, Alex e Tati;
aos meus pais Orlando e Ruth (*in memoriam*),
e a todos que participaram da montagem original de Hoje é Dia de Rock.

AGRADECIMENTOS

A todos os artistas-colegas que criaram o espetáculo Hoje é Dia de Rock, pela maneira como me ensinaram a ver a realidade, a ter atitude e saber tomá-la quando necessário. Com Luiz Carlos Ripper aprendi a acreditar na minha viagem artística, muitos anos depois, mas foi com o Grupo Ipanema, duas décadas antes, principalmente com Rubens Corrêa e Klauss Vianna, que aprendi a ser sujeito de minha própria história.

Aos meus tios: Germano e Dulce Lambert Torres, que muito me ajudaram na infância e na juventude, financiando boa parte dos meus estudos.

Agradecimentos mais que especiais a minha companheira Gloria Georgina Seddon, minha maior incentivadora.

Agradeço também a todos os professores do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, que tanto me estimularam durante a graduação em Cenografia, e ao amigo Cláudio Alberto dos Santos, professor de teatro na Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), um apaixonado, como eu, pelas obras de José Vicente e pelas criações do Grupo Ipanema.

Agradeço especialmente aos professores do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, pelo estímulo, e aos colegas de mestrado, uma turma solidária, criativa e talentosa.

Por fim, agradeço a paciência, o rigor e a dedicação de minha orientadora Prof^a. Dra. Maria Enamar Ramos, e as contribuições e conselhos da Banca de Qualificação: Charles Feitosa, Joana Tavares e Lídia Kosowski. E junto a este agradecimento não poderia deixar de mencionar especialmente os seguintes professores, que muito contribuíram para que eu aqui chegasse: Ana Bulhões, Ana Teresa Jardim, Beatriz Resende, Camilo Osório, Evelyn Furquim, José Dias, José Luiz Ligiéro, Maria Helena Werneck, Maria de Lourdes Rabetti e Walder Virgolino. E também aos secretários

Marcus Vinicius e Roberto pela paciência, atenção, ajudas e esclarecimentos burocráticos que viabilizaram a efetivação desta dissertação.

E, por fim, um muito especial agradecimento aos professores e amigos Ricardo Kosowski, Joana Tavares e Claudio Alberto dos Santos, que me ajudaram a superar alguns momentos difíceis.

SUMÁRIO

A – INTRODUÇÃO	1
B-APRESENTAÇÃO: Era uma vez...	3
C – PRIMEIRO CAPÍTULO	
ARQUEOLOGIA DE UM ESPETÁCULO HISTÓRICO E REVOLUCIONÁRIO.	
I.1 – UM SONHO QUE SE REALIZA.....	4
I.2 – O PRIMEIRO GRUPO IPANEMA.....	6
I.2.A – Uma experiência que não deu certo, quando mal começara.....	7
I.3 – A PEÇA TEATRAL HOJE É DIA DE ROCK, DE JOSÉ VICENTE.....	10
I.3.A – As personagens.....	11
I.3.B – Sobre as personagens.....	11
I.4 – A PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO.....	15
I.5 – A DIVULGAÇÃO E A IMPRENSA.....	16
I.6 – O ESPETÁCULO.....	18
I.6.A – O primeiro ato.....	22
I.6.B – O segundo ato.....	23
I.7 – A TEMPORADA.....	25
I.8 – OS ENSAIOS.....	31
I.8.A – A metodologia revolucionária do Teatro Ipanema.....	35
I.9 – A MONTAGEM DO ESPETÁCULO.....	42
I.9.A – O espaço cênico.....	43
I.9.B – Os adereços.....	44
I.9.C – Os figurinos.....	45
I.9.D – A iluminação.....	47
I.9.E – A música.....	47
I.9.F – A direção.....	50
I.9.G – A atuação.....	54
I.10 – AS RECEPÇÕES.....	59
I.10.A – A recepção da crítica.....	59
I.10.B – Recepção e percepção do espectador em Hoje é Dia de Rock.....	62

D - SEGUNDO CAPÍTULO

CONTEXTUALIZAÇÕES E CONSIDERAÇÕES

I – CONTEXTUALIZAÇÕES

I.1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: POLÍTICA, SOCIAL E ARTÍSTICA..... 68

II – CONSIDERAÇÕES

II.1 – Sobre o Teatro e o Grupo Ipanema..... 78

II.1.A - Sobre a montagem de Hoje é Dia de Rock..... 78

II.2 – “INOVAÇÃO ENTRE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO” EM *HOJE É DIA DE ROCK*..... 84

II.3 – A PROPOSTA DE ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO: UMA “LITURGIA SELVAGEM”..... 88

II.3.A – A concepção espacial de Hoje é Dia de Rock: um espaço de comunhão..... 95

II.3. B – Rápidas considerações sobre a cenografia e o espaço no teatro..... 102

II.4 – “INOVAÇÃO NO PROCESSO DE TRABALHO”..... 104

II.4.A – Além das “fronteiras normais da comunicação teatral”..... 110

E – CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 113

F – BIBLIOGRAFIA..... 116

G – ANEXO I – Figuras, fotos, planta baixa e cortes.....127

ANEXO II – Programa do espetáculo..... 149

ANEXO III – Cópias dos originais das cenas escritas por José VICENTE durante os ensaios e cenas cortadas a primeira semana de espetáculo.....162

ANEXO IV – Colóquio no PPGAC – CLA - UNIRIO com atores da montagem original, novembro de 2009, mediação de Lídia e Ricardo KOSOVSKI..... 173

ANEXO V – Matérias jornalísticas e críticas..... 191

O imperador amarelo viajou para o Norte, além do lago Vermelho, e na montanha do país do inverno ele voltou e olhou para o Sul. Ao voltar da viagem, perdeu sua pérola mágica. Então, o imperador enviou Clara-visão para encontrar a pérola. Mas ela não achou. Enviou Força-pensamento, mas ele também não achou. Finalmente, enviou Sem-intenção. Este encontrou. Procurar sem intenção é a chave do mistério.

(Lenda chinesa que foi o discurso de Klauss Vianna quando paraninfo da turma de formandos de 1974 da Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro – Vianna: 1990: 37).

A - INTRODUÇÃO

O espetáculo teatral Hoje é Dia de Rock no Teatro IPANEMA, realizou mais de 420 apresentações e foi visto por cerca de 80 mil pessoas. Mas não foi o sucesso de público que o tornou um marco no teatro carioca, e por conseqüência, no teatro brasileiro. O espetáculo dirigido por Rubens CORRÊA apresentou uma série de inovações, abrindo de vez as portas da história para o teatro contemporâneo brasileiro. Porém, ocorreu um fato raro nas artes cênicas: o espetáculo tornou-se um fenômeno sociocultural.

A comunicação que o espetáculo estabelece com seu público leva-o a permanecer em cartaz mais de dois anos¹, como um fenômeno poucas vezes visto no teatro brasileiro. Segundo o crítico, "havia espectadores que iam revê-lo dezenas de vezes, como se estivessem visitando uma família pela qual se sentiam adotados, e a coleção de cartas que o grupo recebeu, autênticas declarações de amor, algumas das quais afirmando que o contato com o espetáculo havia mudado a sua vida, constitui uma documentação rara na história do nosso teatro"
[MICHALSKI, Yan. In www.itaucultural.org.br – *Hoje é Dia de Rock*] (grifo meu).

Minha hipótese sobre o porquê desse fenômeno é: primeiro, uma sincronia entre as ideias e os objetivos alcançados e apresentados pelo GRUPO IPANEMA em seu espetáculo Hoje é Dia de Rock, com o que parte do público, – principalmente um segmento jovem – estava sentindo, buscando pensar e querendo viver; e, segundo, a soma de um conjunto de fatores, alguns externos, relacionados ao que parte da população carioca vivenciava naquele momento histórico brasileiro e mundial, e outros internos, relativos às ideias éticas, políticas e estéticas do GRUPO IPANEMA.

No primeiro capítulo desta dissertação apresento, em forma próxima do memorial, uma descrição sucinta da história da criação do espetáculo. A descrição busca abranger desde a criação do texto até a recepção do espetáculo. Narra alguns antecedentes ao trabalho desenvolvido durante os cinco meses de ensaios até o último

¹. Há um equívoco nessa contagem do tempo de permanência em cartaz de Hoje é Dia de Rock, no Teatro IPANEMA. O espetáculo estreou no dia 12 de outubro de 1971 e fez a sua última apresentação no dia 12 de outubro de 1972, portanto, permaneceu em cartaz apenas um ano. (N. do A.).

dia de espetáculo. Apresenta os fatos importantes ocorridos com o elenco. Busca explicar como se realizou a montagem, como o espetáculo se manteve durante um ano em cartaz, quase sempre com sua lotação plena, e como foram as relações produtores/elenco, criadores/elenco, ator/personagem, ator/ator e elenco/público.

No segundo capítulo faço uma contextualização histórica e procuro analisar os processos de trabalho realizados para a montagem do espetáculo, tecendo considerações e buscando subsídios teóricos de diversas áreas do conhecimento para tentar responder as questões que nos interessam.

Aqui discutimos o assunto procurando chegar próximo da verdade dos fatos, sabendo que se trata da minha versão e interpretação, portanto, apenas parte, do ocorrido e uma visão parcial do real acontecido.

B – APRESENTAÇÃO

A meu ver só existe rock. Tudo é ritmo, é música. Eu acho que a música não é *uma* das artes. A música é *a maneira* de você ver o mundo, de você abordá-lo (Hélio OITICICA).²

“Era uma vez...”³

um ator e diretor de teatro, Rubens CORRÊA, que possuía um teatro com seus amigos Ivan de ALBUQUERQUE e Leyla RIBEIRO. Trabalhavam com eles nesse teatro muitos outros amigos. O teatro se chamava IPANEMA, que, de acordo com o nome, ficava num lugar chamado Ipanema, um bairro de uma cidade chamada Rio de Janeiro, capital de um estado então chamado Guanabara.

Ele e o seu amigo aprenderam teoria e prática teatral no Teatro TABLADO e na Academia de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro.⁴

Tudo isso já faz muito tempo e aquela Ipanema não existe mais, assim como aquela cidade, também, não é mais a mesma, o estado, então, esse não existe mais mesmo.

Um dia, em Paris,⁵ os três amigos se encontraram com José VICENTE, um dramaturgo amigo, que leu alguns trechos de uma peça que estava escrevendo que talvez viesse a se chamar... *O Botequim*. Eles a acharam tão extraordinária que decidiram produzi-la, mas para montá-la seria preciso inventar uma maneira diferente de atuar, tarefa à qual dedicaram, junto com outros amigos, muitos meses de suas vidas, como se verá...”

² . Hélio OITICICA apud Heloísa Buarque de HOLLANDA. *Impressões de Viagem*. (1992: 68).

³ . Trecho de citação adaptada da apresentação da peça Hoje é Dia de Rock de José VICENTE. (1972:11).

⁴ . Escola de Teatro, dirigida por Dulcina de MORAES, que formou muitos atores e diretores para o teatro carioca. (Nildo PARENTE em entrevista a Joana TAVARES em 26 de novembro de 2001: 1).

⁵ . “Em Paris encontrei Zé, que voltava da Espanha, e Ivan e Leyla, que vinham do Brasil; nos reunimos muitas vezes na casa de Marcos Flaksman e Dora. Aí, Zé falou sobre uma peça que estava escrevendo (talvez se chamasse *A Clave de Cinco Notas*, talvez *O Botequim*, talvez *Hoje é Dia de Rock*. Talvez). Leu alguns trechos para nós: resolvemos montar quando voltássemos ao Rio. Foi em Paris que a viagem realmente começou” (Rubens CORRÊA: Diário de bordo. Programa do Espetáculo. Programa em Revista, 1971: 18) (ver Anexo II).

C – PRIMEIRO CAPÍTULO

ARQUEOLOGIA DE UM ESPETÁCULO HISTÓRICO E REVOLUCIONÁRIO

Independentemente do espetáculo que venha produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social (Mariângela Alves DE LIMA, 1980: 47).

I.1 - UM SONHO QUE SE REALIZA

Um dos amigos de Rubens CORRÊA era Klauss VIANNA. Eu o conheci pessoalmente quando comecei a trabalhar com ele no verão de 1971, quando da montagem da revista Tem Piranha na Lagoa, no Circo-teatro da LAGOA, no Cantagalo, em frente ao atual Parque da Catacumba. A preparação corporal do elenco foi realizada por Klauss VIANNA, porém a coreografia do espetáculo foi de Maria Luisa NORONHA⁶, a direção, de Paulo Afonso GRISOLLI (1934-2004), os textos foram de Oduvaldo Viana Filho (VIANINHA) (1936-1974) e Meira GUIMARÃES.

Em uma noite de fins de abril, os administradores do Teatro Ipanema, o diretor e ator Ivan de ALBUQUERQUE e sua esposa, Leyla RIBEIRO, atriz e tradutora, foram ao Cine-teatro POEIRA assistir o espetáculo Tem Piranha na Lagoa. Ao final da apresentação me chamaram para conversar em um restaurante. Durante o jantar disseram que o Klauss VIANNA havia recomendado o meu nome, e me convidaram para fazer parte do grupo teatral que estavam montando e que deveria ter um elenco mais ou menos fixo. A ideia era pesquisar a linguagem teatral a partir de trabalho de laboratório.

⁶ . NORONHA, Maria Luisa – “Maria Luisa Noronha iniciou seus estudos de ballet com Tamara Capeller, Pierre Klimov e Maria Makarova. Conheceu Dalal Achcar em 1952, no curso de Klimov, e dali em diante passaram, frequentemente, a sonhar e a realizar os mesmos sonhos. Trabalhando junto com Dalal e a Associação de Ballet do Rio de Janeiro desde sua fundação, Maria Luisa dançou em quase todos os estados do Brasil e na Europa. Ganhou bolsa de estudos do British Council para o Royal Ballet School de Londres e foi diplomada pela Royal Academy of Dancing.

Atualmente, Maria Luisa Noronha dirige o Ballet Dalal Achcar e a Associação de Ballet do Rio de Janeiro, além de seguir sua terceira gestão como diretora da Escola Estadual de Danças Maria Olenwa”. (<http://www.dalalachcar.com.br/oficio/academia/equipe.htm> - Centro de Arte e Cultura – Ballet Dalal Achcar).

Rubens CORRÊA, Ivan de ALBUQUERQUE e Leyla RIBEIRO vinham há tempos dialogando com os movimentos experimentais e de vanguarda dos teatros europeu e norte-americano, utilizando técnicas e princípios de ARTAUD, do Teatro de Laboratório de GROTHOWSKI, das experiências do Living Theatre de Julian BECK e Judith MALINA, mas, entre as diversas linhas desses movimentos, simpatizavam com um princípio do Open Theatre de Joseph CHAIKIN, que era criar espetáculos que partissem da experiência interna do ator e de sua relação com a comunidade. Para conseguirem realizar o que pretendiam, buscavam efetivar um velho projeto, de organizar uma companhia fixa.

Essa ideia de grupo, que já vinha desde a época em que eles administravam o Teatro do RIO (1959-1964), ganhou corpo a partir do trabalho desenvolvido por eles com Cecília CONDE e Klauss VIANNA em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* de Fernando ARRABAL, formando assim um núcleo de criadores eficientes que poderiam alcançar os objetivos visados.

Eles pretendiam criar um teatro de repertório, com uma pesquisa constante de uma linguagem teatral. O primeiro espetáculo já estava escolhido: era a mais nova peça escrita por José VICENTE (1945-2007): *Hoje é Dia de Rock*, cujo subtítulo era *Roteiro para um espetáculo em estilo de romance*. Já havia um núcleo de atores que vinham trabalhando com eles há alguns anos, e buscavam novos atores, jovens promessas para formarem o que eles denominavam de o GRUPO IPANEMA⁷.

⁷. GRUPO IPANEMA - “A formação de um grupo teatral sempre esteve nos planos de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Agora aconteceu: ‘Tentamos muito e de várias maneiras nesses 13 anos de vida profissional, mas as dificuldades são realmente enormes. Agora estamos tentando de um modo diferente. Todos ganhamos igual e dividimos as tarefas dentro do grupo. Sei que é um trabalho que vai render só daqui a três anos. Apesar de toda a luta, tenho a impressão de que está começando bem. Já escolhemos inclusive nossa segunda peça: *O evangelho segundo São João*” (Rubens CORRÊA em entrevista para o *Jornal de Ipanema*, outubro de 1971: 5) (ver Anexo V).

Era um sonho meu de trabalho que começava a se realizar. Esse convite era um reconhecimento de um trabalho que começara há pouco mais de dois anos. Agradei e aceitei de pronto.

I.2 - O PRIMEIRO GRUPO IPANEMA⁸

Na tarde do dia 8 de maio de 1971 estava eu com outros atores e atrizes para a primeira reunião de elenco, no Clube Federal, no Alto Leblon, local dos primeiros laboratórios para montar o espetáculo que começara a ser concebido em Paris.

Ensaivamos no mínimo oito horas diárias num salão do clube. Nesses primeiros ensaios estavam presentes os seguintes artistas: Rubens CORRÊA (1931-1996), Ivan de ALBUQUERQUE (1932-2001), Leyla RIBEIRO (1934-2009), Klauss VIANNA (1928-1992), Nildo PARENTE (1936-2011), Isabel RIBEIRO (1941-1990), Isabel CÂMARA (1940-2006), Paulo VILLAÇA (1933-1992), Maria GLADYS e eu.

Dias depois se incorporaram ao Grupo, Cecília CONDE e Ivone HOFFMANN. Semanas mais tarde, para criar o espaço cênico do espetáculo, foi chamado um jovem cenógrafo com concepções espaciais revolucionárias, vindo de Brasília via cinema e indicado por Nildo PARENTE: Luiz Carlos RIPPER (1943-1996).

A princípio os papéis não estavam definidos, mas sabíamos ser isso apenas meia verdade, pois durante os laboratórios os atores foram se apresentando para os papéis que desejavam, e pelos tipos físicos e estilos de atuação calculávamos quem faria qual personagem. Assim, embora não estivéssemos trabalhando ainda o texto da peça,

⁸ . Grupo Ipanema – Importa aqui esclarecer o que irei, no decorrer deste trabalho, chamar de GRUPO IPANEMA: se refere à proposta de uma companhia fixa almejada, e assim “denominada”, pelo trio de produtores, administradores e artistas, Rubens CORRÊA, Ivan de ALBUQUERQUE e Leyla RIBEIRO, mas que por diversos problemas e circunstâncias teve apenas duas formações e realizou apenas dois espetáculos. Esse desejo de ter uma companhia relativamente fixa vinha desde os tempos do Teatro do RIO com o GRUPO DO RIO, que, aliás, inaugurou o Teatro IPANEMA com a peça de TCHEKOV, O Jardim das Cerejeiras, no sonhado Ciclo Russo, que por motivos políticos e de censura não se efetivou. (N. do A.).

O que eles sonhavam com uma companhia fixa e de repertório era formar atores e atrizes dentro da linguagem desenvolvida pelos criadores do Teatro IPANEMA. Esse sonho sempre esteve nos horizontes daqueles que a história consagrou com o nome de Grupo Ipanema: Rubens, Ivan e Leyla. (conforme depoimento de Leyla RIBEIRO no DVD, em anexo, “Registro – 30 anos de Teatro Ipanema”).

construíamos nos laboratórios as características das personagens que achávamos que nos cabia. E, de acordo com declaração de Nildo PARENTE, é possível que o elenco já estivesse escolhido, ou pelo menos pensado.

[...] Quando Ivan chegou da Europa, disse que tinha lido uma peça do Zé Vicente em Paris, que falou para ele: “olha estou com uma peça aqui, que gostaria de ler para vocês”, chamava *O Botequim*, não era nem *Hoje é Dia de Rock* Ele leu, e o Ivan disse que ficaram apaixonados, choraram. Ele resolveu montar e disse que pensou logo em mim, para fazer o Davi. Chegou de viagem dizendo que tinha uma peça, que nós íamos fazer, e não sabia ainda quais eram as outras pessoas, mas ele achava que o meu personagem era a minha “cara”, que eu podia fazer legal (Nildo PARENTE em entrevista a Joana TAVARES, 2001: 3 e 4).

1.2.A - Uma experiência que não deu certo, quando mal começara

O autor da peça, José VICENTE, retornou da Europa. Ivan de ALBUQUERQUE e Leyla RIBEIRO organizaram uma festa para homenageá-lo. Durante a festa, Ivan e José VICENTE propuseram que todo o elenco, ou parte dele, vivesse em comunidade. Ivan ofereceu sua casa para dar início ao projeto.

Pela ideologia, vivi alguns dias na casa. As manhãs foram de muitas conversas com José VICENTE, realizando exercícios de expressão e integração com Ivan e Leyla.

À noite, após os ensaios no clube, sofria-se no apartamento do casal um entra e sai de pessoas do elenco, amigos e conhecidos, *sex, drugs and rock'n roll*, não necessariamente nessa ordem, criando muitos encontros e desencontros. O clima na residência em pouco mais de uma semana tornou-se insuportável. José VICENTE pegou um avião para São Paulo; eu peguei dois ônibus para Cavalcante, um subúrbio do Rio de Janeiro, onde morava com os meus pais.

A experiência e seu conseqüente fracasso afetaram a relação do casal. Ivan de ALBUQUERQUE entrou em grave crise existencial, decidiu não mais fazer o espetáculo ou, pelo menos, mudar parte do elenco. Isto originou brigas sérias entre os sócios: Leyla RIBEIRO e Rubens CORRÊA *versus* Ivan de ALBUQUERQUE. Claro

que toda essa confusão afetou todo o grupo. Estava criado um impasse, fazer ou não fazer a peça – era a questão. Os ensaios foram suspensos. Até que, dias depois, Ivan resolveu viajar com Leyla para discutir e rever a relação deles, e a deles com o grupo. Fizeram uma viagem a Machu-Pichu, o que contribuiu para delinear ainda mais a personagem de Ivan, o Valente, que sonhava ser um imperador inca.

Rubens CORRÊA resolveu assumir o comando do grupo e a direção da peça. Paulo VILLAÇA e Maria GLADYS desistiram de participar do grupo. Encontrei com Paulo algum tempo depois e ele me perguntou se eu ainda participava do grupo, ante a minha resposta afirmativa, ele comentou que não sabia como eu aguentava a caretice daquele grupo, e que Ivan era um patrão metido a feiticeiro doidão, quando não passava de um aprendiz “caretão”. Para substituir Maria GLADYS e Paulo VILLAÇA, Rubens chamou Renato COUTINHO e Thaia PEREZ, e ficou guardando o lugar de Ivan e Leyla. Voltamos aos laboratórios sem eles, e, agora, sob a batuta de Rubens CORRÊA na direção.

Semanas depois, já apaziguados, Ivan e Leyla voltaram ao Rio e aos ensaios. Em um desses ensaios Rubens veio conversar comigo e me pedir informações sobre jovens bons atores, pois ele queria para o espetáculo um coro. Eu indiquei Paulo César de OLIVEIRA e Dudu CONTINENTINO, que haviam trabalhado comigo em Tem Piranha na Lagoa e não tinham ido para a temporada paulista. Depois deles chegaram Paulo César COUTINHO, irmão mais novo de Renato COUTINHO, e Arthur SILVEIRA, para completar o coro.

Os laboratórios continuavam em sua rotina: primeiro, cerca de duas horas de trabalho de corpo, com Klauss VIANNA; depois, trabalho de voz, com Cecília CONDE; às vezes, eles trabalhavam juntos; e, por fim, os trabalhos de improvisação em

cima de textos da literatura brasileira, da latino-americana, de textos místicos orientais – *I Ching, Tao*, e sobre o Apocalipse, um dos livros da Bíblia, com Rubens CORRÊA.

Com a definição dos papéis, iniciamos os ensaios com texto. Rubens trabalhava com os atores cena por cena, menos a minha – “Elvis Presley”. Em uma tarde de fins de agosto Rubens me chamou para almoçar e disse que eu não tinha o físico adequado ao personagem, mas queria que eu continuasse no elenco por me considerar uma pessoa importante para o grupo, afirmando que eu era imagem perfeita para o Jesus Cristo do final da peça. Dias depois, em um dos primeiros ensaios de todo o elenco no Teatro Ipanema, apareceu Kacá VERSIANI, que foi apresentado como o ator que faria a personagem Elvis Presley. VERSIANI já tinha o papel decorado e o seu campo de atuação trabalhado, contracenando muito bem com Leyla RIBEIRO.

Atuar só no coro, bem... eu já atuava como coreuta. Deixar de fazer um papel que seria importante em termos de carreira era triste, mas naquele momento, para mim, mais importante era o que estava vivendo e aprendendo, além do bom salário. Mas acima de tudo, a ideia de um grupo, com espetáculos em repertório, com um trabalho de pesquisa teatral continuado, tudo isso era muito mais valioso para mim do que qualquer papel.

Hoje é Dia de Rock estreou no dia 12 de outubro de 1971 com o seguinte elenco: Rubens CORRÊA (Pedro Fogueteiro), Isabel RIBEIRO (Adélia), Renato COUTINHO (Quincas), Isabel CÂMARA (Rosário), Nildo PARENTE (Davi), Ivan de ALBUQUERQUE (Valente), Leyla RIBEIRO (Isabel), Thaia PEREZ (Neuzinha), Kacá VERSIANI (Elvis Presley/Téco), Ivone HOFFMAN (Inca/Dona Efigênia), Klauss VIANNA (Seu Guilherme), Paulo César COUTINHO (Coro e Menino do rio), Arthur SILVEIRA (Coro), Paulo César de OLIVEIRA (Coro), Dudu CONTINENTINO (Coro)

e Alexandre LAMBERT (Coro e Jesus Cristo). E ainda tinha em cena o Maurício SETTE (1952-2003), contrarregista, que também participava de ações do coro (Fig. 1).

O espetáculo estreou com mais de duas horas e meia, mas já na primeira semana, duas cenas foram cortadas⁹, reduzindo sua duração para cerca de 2 horas e 15 minutos.

I.3 - A PEÇA TEATRAL HOJE É DIA DE ROCK, DE JOSÉ VICENTE

A peça Hoje é Dia de Rock se divide em dois atos e diversos quadros: o primeiro ato apresenta um Brasil mítico, um Brasil agrário e perdido no tempo, um Brasil mágico e místico – “[...] um lugar chamado Minas” (VICENTE, 1972: 11), que tem um lugar, em seu sertão, chamado “Ventania” –, será que esse nome é mais uma das sutis referências criadas por José VICENTE? Ventania é um passado deixado para trás – o nome e a ideia me lembram o clássico de Hollywood *Gone with the Wind* (E o Vento Levou) –, e a meio caminho da capital, uma pequena cidade chamada Fronteira, para onde a mãe Adélia encaminha sua família.

O segundo ato se passa todo em Fronteira, que representa um Brasil sendo invadido pela cultura americana, um Brasil urbano e semiurbano, em processo de industrialização e de modernização. Não mais a banda da praça, o hino religioso na igreja, na procissão, a canção tradicional, a seresta romântica de versos parnasianos na língua *mater*, mas agora o que se ouve é o som das ondas do rádio, com seus novos ritmos e cantos numa língua estranha.

O rock, que começara como um ritmo musical de protesto, já estava virando produto de consumo. Usavam a rebeldia da juventude simbolizada no rock para perpetrar a “colonização cultural”. Este tema José VICENTE também abordou em outras peças, como Ensaio Selvagem e A Chave das Minas. Sem fazer nenhum

⁹. Ver Anexo III.

proselitismo político, José VICENTE apresentava, em linha paralela, o verdadeiro pano de fundo do que o Brasil estava vivendo naqueles anos de ditadura: a norteamericanização de parte de sua cultura, ou seja, colonialismo cultural.

I.3.A - As personagens

A peça teatral de José VICENTE, *Hoje é Dia de Rock*, apresenta três tipos de personagens segundo o ponto de vista de suas movimentações migratórias. O primeiro e principal grupo de personagens são os migrantes, composto pela família de Pedro e Adélia e o mecânico Téco, namorado da filha mais nova do casal, Isabel.

O segundo grupo são os que não migraram (Figs. 2 e 2.A), os que decidiram não sair dos seus lugares de origem: Dona Efigênia, até quis sair, mas o namorado que estava partindo, disse para ela ficar e esperar, e ela ficou esperando. Já o Seu Guilherme poderia ter saído, mas não quis. Seu Guilherme era maquinista de trem, levava pessoas para viajar, ia para voltar, viajava a trabalho, não saía. De certa forma, Pedro Fogueteiro também é um personagem que fica. Ele migra contra a sua vontade, ele fica preso ao seu passado, às suas lembranças, se identifica com o Seu Guilherme.

O terceiro grupo são os andarilhos, ou passantes, representados pelo coro, pelo Menino do rio, por Elvis Presley e pela Índia Inca, esta uma espécie de cometa¹⁰ místico, de oráculo ambulante.

I.3.B - Sobre as personagens

Sobre os migrantes é muito interessante comparar o texto da peça teatral de José VICENTE, a crítica de Yan MICHALSKI (1932-1990), textos escritos em 1971 e o texto acadêmico do geógrafo Milton SANTOS (1926-2001), de 1997.

José VICENTE na terceira cena da peça, “A mudança”, apresenta o *leit-motiv* de seu “roteiro para um espetáculo em estilo de romance”:

¹⁰. Cometa = tropeiro que percorria várias regiões do país como comerciante, atuando também como postalista e mensageiro (HOUAISS, 2001: 769).

ADÉLIA – Amanhã o caminhão vem e carrega a mudança.
PEDRO – Vocês vão e eu fico.
ADÉLIA – Fica onde? [...] Nós botamos cinco filhos no mundo e agora tem que sair futuro para eles.
[...]
PEDRO – Se eu sair, eu perco minhas notas...
ADÉLIA – A gente não come notas, Pedro!
PEDRO – Então faz assim: vocês vão na frente, depois eu vou. Os meninos precisam aprender, eu não.
ADÉLIA – Não vamos para aprender. Vamos para viver.
PEDRO – Viver para mim é aqui.
[...]
ADÉLIA – Minas morreu. Acabou. Tem os cinco. Tem a estrada. O que tem é a estrada (VICENTE: 1972; 13 e 14).

Para demonstrarmos que as personagens de José VICENTE em *Hoje é Dia de Rock* vivem em processo constante de viagem, tanto para interior de si mesmas como numa ânsia de viajar, de conhecer o mundo, poderíamos fazer uma série de citações do texto de José VICENTE, mas é bastante ater-nos à crítica de Yan MICHALSKI:

Se me pedissem para indicar uma palavra-chave capaz de definir o produto teatral acabado que pode ser visto no Ipanema, eu escolheria a palavra *movimento*. [...] desde o início, o contagiante motivo musical *Viajante*, *viajante* e o espaço cênico que insinua uma estrada empostam o espetáculo sob o signo audiovisual do deslocamento (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004: 177) (grifo meu).

Os migrantes da família de Pedro e Adélia, segundo MICHALSKI “[...] foram mordidos pela mosca das distâncias” (2004: 177). A personagem mais inquieta deste ponto de vista, é Neuzinha, mulher do filho mais velho, Quincas. Já as personagens que aparecem na segunda parte da peça, Seu Guilherme e Dona Ifigênia, são o contraponto dessa ânsia de mudança. São eles seres que não partiram, pessoas que ficaram, e, pateticamente, vivem a falar do passado, de contar suas lembranças e lamentar pelo momento que não pegaram a estrada quando a oportunidade surgiu.

A partida da família de Pedro e Adélia de Ventania para Fronteira, e dos filhos, de Fronteira para o mundo, fazem parte da chamada cultura do movimento, que por muitos é “apontada como dado essencial da desagregação e da anomia” (Milton SANTOS,

1997: 264). Porém, Milton SANTOS discorda dessa visão totalizante, para ele existem outras possibilidades para os migrantes, sendo algumas bastante positivas:

[...] Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação.

O homem busca reaprender o que nunca lhe foi ensinado, e pouco a pouco vai substituindo a sua ignorância do entorno por um conhecimento, ainda que fragmentário.

O novo meio ambiente opera como uma espécie de detonador. Sua relação com o novo morador se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem. Quando essa síntese é percebida, o processo de alienação vai cedendo ao processo de integração e de entendimento, e o indivíduo recupera a parte de seu ser que parecia perdida (M. SANTOS, 1997: 263).

Outra comparação interessante entre o texto de José VICENTE e o de Milton SANTOS é quanto à memória do migrante.

(PEDRO perde a memória)

ÍNDIA INCA – Pra que teu ouvido não escute. Teu olho não veja. Tua boca não fale. Teu nariz não cheire. Tua mão não apalpe, mais, Minas vai virar lenda. E não vai ter nem dor... nem lembrança mais... Até que apague esse tempo. E um novo tempo venha (VICENTE, 1972: 14).

O Voo

[...] ADÉLIA – Vê o futuro deles.

[...] ÍNDIA INCA – Eles vão embora.

ADÉLIA – Pra capital. Eles vão embora pra capital.

ÍNDIA INCA – Na estrada da capital tem um príncipe da cor da serpente e na mão direita ele segura um punhal e na mão esquerda ele segura um cálice. A cidade brilha como o metal e acena com luzes e é a máquina por dentro e por fora, com garras e dentes.

ADÉLIA – Eles voam na direção da cidade?

ÍNDIA INCA – Dentro da cidade a memória vai ser retirada e no rosto de cada imagem só vai ficar o esquecimento (VICENTE, 1972: 27 e 28).

[...] Digamos que o passado é um outro lugar, ou, ainda melhor, num outro lugar. No lugar novo, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade, primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação. Para os migrantes, a memória é inútil. [...] Precisam criar uma terceira via de entendimento da cidade. Suas experiências vividas ficaram para trás e a nova residência obriga a novas experiências. Trata-se de um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória (M. SANTOS, 1997: 263).

Outra questão também importante a se destacar é a cultural. O texto de Hoje é Dia de Rock como vimos acima, apresenta um Brasil místico e mítico, onde “A Fé começava com a terra debaixo do pé, com a terra segurada na mão, tinha que começar pela terra” (VICENTE: 1972; 29), e um Brasil em processo de norte americanização de sua cultura; entre uma cultura memória e passado e uma cultura em transformação apontando um novo futuro. Sobre esses pontos podemos, ainda, comparar o que escreveu o crítico Yan MICHALSKI e o que explica Milton SANTOS:

[...] E durante todo o decorrer da peça o principal conflito dramático permanece colocado sob este signo: é o conflito entre o tentador apelo dos espaços e das cidades desconhecidas e, por outro lado, a saudosa solicitação do retorno às origens (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004: 177).

Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção.

Os homens mudam de lugar, como turistas ou como migrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias. Tudo voa. Daí a ideia de *desterritorialização*. Desterritorialização é, frequentemente, uma palavra para significar estranhamento, que é, também, desculturização.

[...] A cultura de massa é indiferente à ecologia social. Ela responde afirmativamente à vontade de uniformização e indiferenciação. A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e o seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas o seu alcance é o mundo.

Essa busca de caminhos é, também, visão iluminada do futuro e não apenas prisão em um presente subalternizado pela lógica instrumental ou aprisionado num cotidiano vivido como preconceito. É a vitória da individualidade refortalecida, que ultrapassa a barreira das práxis repetitivas e se instala em uma práxis libertadora (SANTOS, 1997: 262).

As personagens jovens de Hoje é Dia de Rock (os filhos) vivem também essa passagem/conflito da cultura popular para a cultura de massas. Já José VICENTE em seu texto, no geral, faz uma apologia do movimento, da estrada, do partir, do voar, de deixar “as práticas repetitivas” e buscar uma “práxis libertadora”, afinal ele acreditava que “um novo tempo vai começar”. E parece que realmente começou. Provavelmente,

não o que ele sonhou, ou que nós (elenco) sonhamos, mas um novo tempo veio. E no fim das contas agora podemos dizer que os tempos de hoje são mais “máquina” do que nunca. A informática e a internet, pelo menos elas, mudaram o mundo, elas fizeram um novo tempo, e, de certa forma, contribuem para uma práxis libertadora e criativa.

I.4 - A PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO

A direção de produção do espetáculo que inicialmente estava só a cargo de Leyla RIBEIRO, assim que o casal voltou do Peru, passou a contar também com Ivan de ALBUQUERQUE. A equipe de produção ainda teve a participação de Maurício SETTE, que realizou o que se pode chamar de produção executiva, ou seja, pesquisa e compra de material cênico e de escritório, trâmites burocráticos junto aos órgãos governamentais para oficialização e liberação do espetáculo etc.

Apesar de toda eficiência da equipe de produção, a realização do espetáculo Hoje é Dia de Rock só foi possível de ser efetivada nos moldes em que ficou conhecida devido à companhia teatral de Marília PÊRA. Essa companhia apresentou o espetáculo A Vida Escrachada de Joana Martini e Baby Stompanato, de Bráulio PEDROSO, durante vários meses de 1971, no Teatro IPANEMA, enquanto ensaiávamos no Clube FEDERAL.

Este espetáculo estreou no final do ano de 1970, em São Paulo, mas não conseguiu cativar o público paulista, porém, caiu no gosto da plateia carioca, e simplesmente estourou no Rio de Janeiro. Para se conseguir assistir Marília PÊRA, Carlos KOPPA, Zezé MOTA, Marco NANINI e André VALLI, entre outros, era preciso comprar as entradas com antecedência. Esse sucesso de público foi fundamental para os sonhos do GRUPO IPANEMA, pois foi ele que possibilitou financeiramente a histórica montagem de Hoje é Dia de Rock. O percentual da bilheteria que cabia ao

Teatro IPANEMA tornou possível aos produtores pagarem cinco meses de ensaios a um numeroso elenco, a fazer a grande reforma no teatro para abrigar o espaço cênico, bancar o custo dos figurinos e dos adereços concebidos por Luiz Carlos RIPPER e, ainda, custear toda a produção e divulgação do espetáculo. Porém, segundo Ivone HOFFMANN, é possível que esse percentual não tenha sido suficiente para cobrir todas as despesas. O que é bem provável, pois um dia Rubens me falou que a produção tinha custado cerca de 80 mil dólares. E RIPPER, em outra conversa, falou que fazer uma outra produção com a de Hoje é Dia de Rock não sairia por menos de 150 mil cruzeiros, moeda da época, o que confirmava o que Rubens havia me dito.

A produção, o dinheiro, era do Rubens e do Ivan, eles pagavam a gente. Pagaram o salário do ensaio pra todo mundo. Compraram todas as coisas, enfim, fizeram a reforma do Ipanema, e isso tudo custou muito dinheiro, inclusive para montar esse espaço que foi completamente diferente, uma obra dentro do Ipanema. [...] Patrocínio naquela época não existia. [...] Recurso próprio, mesmo. O Rubens deve ter vendido não sei quantas mil cabeças de boi... Resolveu fazer *Hoje é Dia de Rock* e assim eram montadas as peças do Ipanema. Era tudo com o dinheiro deles (Ivone HOFFMANN em entrevista a Joana TAVARES: 2001; 8).

I.5 - A DIVULGAÇÃO E A IMPRENSA

A peça obteve grande apoio da imprensa na divulgação, tanto pelos jornais da chamada grande imprensa: Jornal do Brasil, Correio da Manhã, O Globo, Última Hora, O Jornal, Diário de Notícias, O Dia etc., quanto pelos tabloides, que naquela época eram chamados de “imprensa nanica”,¹¹ mas o grande apoio mesmo foi dado pela chamada “imprensa *underground*”¹² – mídia impressa do movimento de contracultura.¹³

¹¹. “Imprensa nanica”: Mídia impressa em formato tabloide, surgida no final dos anos 1960 e que ganhou vulto durante os anos 1970, que veiculava conteúdos diversos ideologicamente contrários às linhas ditadas pelos governos militares no poder. (N. do A.).

¹². “Imprensa *underground*”-Variante da “imprensa nanica” que não se alinhava às linhas da esquerda ortodoxa (O Pasquim, Opinião etc.), e que era chamada pejorativamente pelos militantes desta linha clássica de “imprensa *údígrúdi*”. Os objetivos dessa imprensa (Bondinho, *Rolling Stones*, Presença, O Beijo etc.) não era uma revolução socialista de perfil marxista, e sim uma “revolução” dos costumes, uma “revolução cultural”. Suas diretrizes ideológicas vinham de pensadores e ativistas norte-americanos contemporâneos como Abbie HOFFMAN e Jerry RUBIN (MACIEL, 1973: 62), e muitos outros (ROSZAK, 1972).

O cartaz concebido por Arthur SILVEIRA, tendo Kacá VERSIANI de costas com a logomarca e *slogan*¹⁴ – “Um novo tempo vai começar” – do espetáculo bordado em um pedaço de cetim, costurado em uma jaqueta jeans, em foto de Evelina BREN, tornou-se um objeto de desejo. O cartaz foi vendido durante vários meses, e alguns anos depois ainda podia-se encontrá-lo pregado em alguma parede de quarto de muitos jovens cariocas.

Os textos de divulgação (“A gente é a peça” e “A peça é a gente”),¹⁵ escritos por Paulo César COUTINHO – *releases* do espetáculo –, foram distribuídos à imprensa e fizeram sucesso. Esses textos, entre outros, eram parte do programa da peça que em sua capa reproduzia o cartaz. Aliás, aqui cabe uma nota interessante e importante: nessa época, os programas dos espetáculos de teatro eram editados, quase todos, pela revista

¹³. Contra cultura: Conforme o livro de Theodore ROSZAK, *A Contracultura*, ela é um movimento social surgido nos anos 1950, que toma vulto na década seguinte, ganhando adeptos e militantes, principalmente entre uma grande fatia da juventude ocidental. Esse movimento gera uma verdadeira revolução cultural em boa parte dos países da Europa e das Américas. O movimento começa nos Estados Unidos, a partir de alguns artistas e intelectuais, e ganha impulso a partir da Declaração de Port Huron, publicada por Mitchell COHEN e Denis HALE, em 1962, pela Nova Esquerda (p. 69 e 91).

Esse movimento sociopolítico apresenta-se completamente diferente de todos os movimentos contestatórios surgidos até então em nossa sociedade. É pacifista, personalista, humanista e ecológico. Suas alianças com outros movimentos reivindicatórios ou revolucionários não são através de ideologias de tinturas capitalistas ou socialistas. O grande inimigo do movimento contracultural é a tecnocracia. Intelectuais e artistas tornam-se referências para essa fatia da juventude pelas suas ideias e por suas tomadas de decisões: Herbert MARCUSE, Norman BROWN, Aldous HUXLEY, Allen GINSBERG, Alan WATTS, Timothy LEARY, Jack KEROUAC, John CAGE, Julian BECK, Judith MALINA, Paul GOODMAN, Samuel BECKETT, Harold PINTER, John LENNON e tantos outros.

O movimento contracultural edita jornais (imprensa *underground*), lança e/ou divulga grupos de rock, artistas e grupos de artes visuais, grupos de teatro, novos dramaturgos, novos romancistas, novos poetas. Um grande contingente de artistas que, de algum modo, se afinam com novas linguagens ou que assumem o discurso contracultural é lançado e estimulado por essa mídia marginal.

Influências e ideologias místicas orientais são assumidas: zen-budismo; taoísmo; yoga. O movimento se nutre de uma religiosidade eclética. O corpo humano é visto como um templo sagrado a ser cuidado através da *gestalt therapy* (Paul GOODMAN), da antipsiquiatria de R.D. LAING, da bioenergética de Alexander LOWEN, da psicoterapia de Timothy LEARY. A natureza é reverenciada, e testemunhos, cartas e escritos de lideranças tribais que denunciam e criticam a destruição que a cultura branca realiza no planeta são publicados (WINTU, Dee BROWN etc.) (p. 247).

Do mix ideológico globalizado e utópico do movimento contra-cultural, podemos resumir uma vontade e uma ideia comum: “A vida não é aquilo que somos em nossas várias funções profissionais ou na prática de alguma habilidade especial. O essencial é que cada um de nós se torne uma pessoa, uma pessoa inteira e integrada em que se manifeste um sentido da variedade humana genuinamente vivida, um sentido de se haver conciliado com uma realidade cuja vastidão deve despertar reverência” (ROZAK, 1972: 237).

¹⁴. Ver Anexo II.

¹⁵. Ver Anexo II: Programa da peça (Programa em Revista).

mensal Programa em Revista, uma ideia e uma produção de Paulo Afonso GRISOLLI¹⁶ sob a editoração de Wilson CUNHA¹⁷.

I.6 - O ESPETÁCULO

Nosso trabalho diário começava no saguão dos camarins, no subsolo do teatro, sob o tablado do palco. Rubens CORRÊA seguia um ritual próprio: meia-hora antes de o espetáculo começar ele se trancava em seu camarim para sua concentração particular. Todos os outros atores tinham um momento de concentração, geralmente com uma fala rápida de Ivan de ALBUQUERQUE, para logo em seguida se dividirem. Um grupo subia para o palco, o outro saía pela porta de serviço do teatro e entrava pela porta principal, junto com o público, que aguardava a abertura das portas. Esse grupo, do qual eu fazia parte, cumprimentava o público, desejando a todos uma “Boa Noite!”, abria as portas que davam para o espaço cênico e convidava o público a entrar.

Os atores que entravam com o público somavam-se aos atores que estavam no interior do teatro recebendo os espectadores como se fossem amigos convidados para uma festa. Rubens CORRÊA, sentado no chão do antigo palco, perto de um imenso oratório, tocava uma flauta doce *mezzosoprano*, sob um foco de luz dourada; incensos de sândalo queimavam em diversos locais do espaço cênico, vários atores sopravam bolhas de sabão; e com sorrisos suaves, palavras amenas, em tom baixo e reservado, acompanhavam os espectadores até os lugares que eles escolhessem.

Com quase toda a plateia acomodada, os atores, que já não mais tinham a quem acompanhar, se dirigiam para o hall de entrada do teatro. As luzes, que estavam todas

¹⁶ . GRISOLLI, Paulo Afonso (1934-2004) – Um dos jovens autores e diretores que revolucionaram o teatro brasileiro nos anos 1960. Fundou o grupo A COMUNIDADE. Na década de 1970 trabalhou mais na televisão, dirigindo minisséries. Foi secretário estadual de Cultura no governo Faria Lima (1974-1978), período de fusão do extinto estado da Guanabara com o velho estado do Rio de Janeiro.

¹⁷ . CUNHA, Wilson (1941) – Jornalista de profissão, editor de Programa em Revista, crítico de cinema, trabalhou na Cinemateca do MAM, nas últimas décadas vem administrando canais de tevê fechada dedicados a apresentação de filmes. (www.aicinema.com.br/professores/wilson-cunha).

acesas e em baixa resistência, iam baixando ainda mais, até quase ao *blackout*, que acontecia quando o último ator saía do espaço e fechava a porta de entrada. Apenas a luz que iluminava Rubens permanecia. Ouvia-se, então, uma das músicas compostas por Cecília CONDE, um som estranho, som de flautas andinas e percussões incidentais. As portas se abriam, as luzes iam subindo lentamente em resistência, e os atores começavam os movimentos bem lentamente. Aos poucos iam acelerando, até chegar ao centro do espaço cênico, em volta de Rubens CORRÊA, que vinha do outro lado caminhando lentamente, olhando a cena que se passava à sua frente.

Fora Rubens, todos os outros atores atuavam acompanhando com a voz, em ritmo, em intensidade e volume, a sequência de movimentos corporais. Essa movimentação buscava reproduzir o percurso darwiniano da evolução das espécies. Começávamos com movimentos de seres marinhos, passávamos a seres anfíbios – batráquios e répteis –, depois aves e mamíferos, para chegarmos ao meio do palco em movimentos frenéticos e com uma emissão sonora alta e forte semelhante grandes símios.

Essa última transformação corporal era acompanhada pela entrada da música Assim falou Zaratrusta, de Richard STRAUSS, com um arranjo de Eumir DEODATO – uma alusão ao filme 2001, Uma Odisséia no Espaço, de Stanley KUBRICK. Acontecia então, um quase *blackout*, que se desfazia em fusão com uma luz dourada que surgia sobre o centro do palco, sobre Rubens CORRÊA. Nesse momento, estavam todos reunidos em roda, ainda com expressões simiescas, mas já silenciosos. Do centro da roda, sob o foco dourado intenso, levantava-se Rubens CORRÊA, com uma grande broa de milho, na direção da luz. A partir desse momento, nossas expressões iam se tornando humanas, e nos ajoelhávamos. Rubens cortava com a mão pedaços de pão e dava de comer a cada um dos atores, que recebiam também um pedaço de pão em suas mãos.

Da posição de joelhos que já nos encontrávamos, nos levantávamos e nos dirigíamos ritualisticamente ao nosso “campo de atuação”¹⁸ e ofertávamos os pedaços de pão aos espectadores, em geral, àqueles que tínhamos encaminhado até seus lugares e com quem tínhamos estabelecido alguma empatia. Essa cena ocorria com todas as luzes subindo em resistência até 100%, então, começávamos a cantar suavemente a música tema, composta por José VICENTE e Cecília CONDE:

Viajante, viajante
Donde é que você vem?
Viajante, viajante
Aonde é que você vai?
Viajante, viajante
Leva eu pra viajar.

Acabada a “comunhão”, todos os atores faziam uma roda no centro do espaço cênico e, sempre cantando, convidávamos os espectadores, aqueles com quem já tínhamos estabelecido algum contato, a entrarem nessa roda. Essa questão do contato, da comunicação direta e afetuosa de certo ator com determinado grupo de espectadores era fundamental para que fosse estabelecida uma empatia e, assim, a participação da plateia se efetivasse suavemente (Fig. 4). Quando a roda estava com mais espectadores que atores, íamos saindo discretamente, um a um, e sentávamos em algum lugar vago na plateia. Ali ficávamos, até que a roda composta somente de espectadores se desfizesse.

Essa passagem era uma das mais divertidas para a plateia. Os que estavam na roda, divertiam-se com a própria situação que haviam criado. Já os que haviam permanecido em seus lugares começavam a rir, alguns chegavam até gargalhar, ao ver a situação em que o elenco colocara os outros espectadores.

Era um momento de acontecimentos inesperados. Nós nunca sabíamos qual seria a reação do público quando percebesse que não havia mais atores na roda. Algumas

¹⁸ . Campo de atuação: espaço de atuação cênica dos atores da peça Hoje é Dia de Rock, já que quase não havia marcas cênicas fixas ou predeterminadas pela direção ou pela coreografia.

vezes, essa percepção demorava. As reações mais comuns eram: os espectadores percebiam que não havia mais atores, desmanchavam a roda e às gargalhadas voltavam para os seus lugares; o grupo percebia que não havia mais atores, começava a rir, mas não desfazia a roda, ainda girava e cantava mais um tempo; essa roda, geralmente, terminava com confraternização entre os espectadores.

Também ocorriam reações individuais: algumas pessoas percebiam que não havia mais atores e saíam da roda e iam para seus lugares, algumas com a expressão fechada, e assim, continuavam até só restarem poucas pessoas, que desfaziam a roda, como a primeira ou como a segunda possibilidade acima descrita. Essa cena, geralmente, terminava em aplausos gerais. Assim, com a plateia nesse clima alegre, eu me levantava de onde estivesse e apresentava uma espécie de “pergaminho”, com grandes letras góticas em vermelho e dourado, que davam início ao texto (Fig. 5):

ERA
UMA
VEZ . . .

Nesse momento, o coro fazia a apresentação da peça, preparando a entrada de Pedro Fogueteiro (Rubens CORRÊA). O coro fazia sua segunda narração, preparando a cena “Primeira visão de Pedro”. Para essa cena todo o elenco se sentava em posição de meditação no chão, e em boca *chiusa*¹⁹ emitíamos o som “OM”, e, assim, de mãos dadas, formávamos uma grande roda, em que, no centro, Pedro Fogueteiro (Rubens CORRÊA) narrava sua visão (Fig. 6):

PEDRO – Eu fazia fogos de artifício nas festas da cidade. O nome da cidade era Ventania, e era nas montanhas de Minas, numas montanhas de pedras brancas. Só tinha pedras. Eu fazia castelos, roda de fogo, foguetes. Eles me chamavam de Pedro Fogueteiro (VICENTE, 1972: 12).

¹⁹. Boca fechada. (N. do A.)

O coro, durante todo o espetáculo, fazia algumas intervenções narrativas contextualizando as cenas, e logo as personagens tomavam conta da cena. O coro, assim como a maioria dos atores que não estava realizando uma cena, permanecia em cena quase o tempo todo, em uma assistência participativa, ou, então, através de números musicais e/ou coreográficos. O coro só voltava a narrar na abertura do segundo ato e no início da última cena.

O estar sempre em cena, do coro e dos atores que possuíam personagens, requeria que participássemos da cena pontuando com reações corporais, fossem elas sonoras ou de movimento, mas para não desviar a atenção dos espectadores da cena em foco o coro e os outros atores se mantinham, geralmente, no plano baixo,²⁰ sentados no chão ou no primeiro degrau das arquibancadas, só se estabelecendo em outros planos e participando com movimentos corporais e sonoros nas passagens de cena.

I.6.A - O primeiro ato

No texto: Era o mito em sua essência. Era a vida de sertão. Era o banho de rio. Eram as visões narradas de um mundo mágico de lenda. Era uma fábula lírica cheia de uma brasilidade que nem se sabia se ela ainda existia. Era uma religiosidade cristã de seminários e procissões mesclada a um misticismo de magia xamânica pré-colombiana. Eram os pés firmados no solo de barro. Era o coração atravessado pela lança da vontade de mudar o atávico latino-americano. Era a cabeça sonhando no éter. Era a saudade do passado. Era a dor das raízes esquecidas. Era a esperança de um encontro mágico e transformador. Era o medo da cidade grande, do futuro. Era o pavor da máquina.

²⁰. Plano baixo: Um dos três possíveis planos: baixo, médio e alto. Também são conhecidos como *níveis*: O Plano alto é aquele em que o corpo está ereto e somente seus pés tocam o solo; o Plano baixo é o que muitas partes do corpo se apoiam no chão – estar em decúbito dorsal ou frontal, estar sentado etc.; o Plano médio é o plano em que o corpo se apoia com algumas partes sobre o solo – andar de gatinhas, estar acororado, ficar de joelhos, estar sobre os dois pés, mas com o corpo curvado ou dobrado sobre si mesmo. Os *movimentos* (rápidos ou lentos, suaves ou enérgicos) realizados nos planos acompanham outras possibilidades corporais, como, por exemplo, as *formas*, que podem ser abertas ou fechadas. (N. do A.)

Na cena: Tudo era rito. O coro cantava hinos religiosos em atitudes beatas entre as cenas. Com as personagens crianças Isabel e Valente, o coro brincava, cantava e tocava flautas (Fig. 7). Com os mais velhos, o coro prestava atenção, com respeito e até veneração. O gesto de cada ator era vivido como se fizesse parte de um ritual eterno, onde o passado, o presente e o futuro se fundiam e não existisse nenhuma fronteira entre a Terra, o céu e o paraíso.

Creio que Yan MICHALSKI, dos críticos, foi quem soube melhor perceber esse clima do primeiro ato:

Este é, ao que me lembre, o primeiro espetáculo que cristaliza uma certa essência lírica de brasilidade, uma maneira lírica de sentir, reagir e se comportar inconfundivelmente brasileira, dentro de uma ótica teatral contemporânea: nenhum vestígio de rançosas convenções do teatro brasileiro antigo, nenhum regionalismo, nenhum folclore; apenas uma indefinível autenticidade humana que simplesmente só seria possível aqui e agora (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004:178).

A última cena do primeiro ato “O Voo” (Figs. 8 e 8.A) , um texto bem poético, terminava com uma fala da personagem A Índia Inca (Ivone HOFFMANN/Suzana FAINI), que em sua última frase anunciava: “Um novo tempo vai começar” (*slogan* do espetáculo), enquanto Adélia (Isabel RIBEIRO/Ivone HOFFMANN) soltava cinco pombos pelo espaço do teatro. A partir da luz dourada, que iluminava somente a cena sobre a parte mais alta do palco, e do som de flautas e suaves percussões, acendiam-se todas as luzes a cem por cento e irrompia em alto volume a música *Rock around the clock*, com Bill Halley & His Comets. O coro saía de suas posições em plano baixo e explodia num desenfreado *rock'n roll*, com alguns atores abrindo as portas e saindo correndo pela frente do teatro enquanto os outros saíam pela escada que ia do palco aos camarins.

I.6.B - O segundo ato

No começo do segundo ato, depois dos famosos três sinais, os atores entravam por onde haviam saído, no final do primeiro ato. Só que os atores entravam no espaço

cênico com flores nas mãos, e os seus corpos, nesse momento, não eram mais os corpos de um passado, corpos de quem pisava em barro, em terra úmida ou seca. Não era mais o pisar e o caminhar do primeiro ato, eram corpos urbanos, contemporâneos, com um pisar e um andar mais leve, mais ágil e rápido, um outro ritmo de ritual. Agora, eram corpos de jovens *hippies*, que distribuía sorrisos e flores aos espectadores, ao som de *Beautiful people*, uma suave balada de Melanie Safka JONES, cantada pela autora, com sua voz doce e delicada e que se fazia acompanhar por apenas um violão. A letra de *Beautiful people* agradece às pessoas pela presença delas e declara o quanto é bom estar ali entre elas, pessoas tão bonitas etc.

Enquanto distribuía flores, Ivan de ALBUQUERQUE (Valente) e Leyla RIBEIRO (Isabel) se preparavam para iniciar sua cena. Aos últimos acordes da música de Melanie o coro, em sua fala, situava o tempo e o espaço da cena. Então, a música *Lucille*, de LITTLE RICHARD, que subia lentamente em *background*, tomava conta do espaço, com o coro dançando novamente um *rock'n roll* frenético e, finalmente, voltando ao plano baixo, para que as vozes das personagens se fizessem ouvir: “ISABEL – Elvis em segundo, Little Richard em primeiro eu acho uma injustiça. [...] Vou escrever uma carta para o Jair de Taumaturgo²¹ protestando” (VICENTE, 1972: 33).

Ao som de diversos sucessos de *rock and rolls* das décadas de 1950, 1960 e início dos anos 1970, com intervenções dançadas pelo coro, as cenas do segundo ato se sucediam no botequim da família de Pedro Fogueteiro e Adélia. Porém, já não havia mais o clima nostálgico, mágico e místico do primeiro ato, esse só voltava a aparecer nas últimas cenas, depois da partida de Isabel com Téco.

Ao final da penúltima cena “A Herança” eu subia ao alto do oratório vestindo um manto de tecido de algodão cru e representava a figura de JESUS. Sobre essa imagem

²¹. Hoje é Dia de Rock: Nome originário de um programa de grande audiência entre a juventude, nos anos 1950 e 1960, transmitido pela Rádio Mayrink Veiga, aos sábados, a partir das 14 horas, sob o comando dos radialistas Jair de TAUMATURGO e Isaac ZALTMAN. (N. do A.).

acendia-se um foco frontal em 45° de luz dourada. Essa imagem teve um percurso curioso, que pode ser até uma representação do próprio processo do ator e do grupo. Nos primeiros meses, eu subia com uma coroa de espinhos na cabeça, com a testa e as mãos maquiadas com pontos vermelhos representando as chagas do Cristo, e com os meus braços abertos como que ainda crucificado. Durante a temporada, esses elementos foram desaparecendo, os braços, a expressão corporal e facial foram se modificando. Nos últimos meses, o JESUS que subia ao oratório já não era o Cristo, não portava nenhuma coroa de espinhos, nenhuma maquiagem de sangue. O JESUS que eu apresentava, nos últimos meses, era o Salvador, um JESUS sorridente com os braços estendidos, voltados para baixo e levemente abertos nas laterais do corpo com as palmas das mãos abertas, voltadas para a frente e com as pontas dos dedos maquiadas de dourado. Essa imagem causava um grande impacto, pois muitas pessoas se benziavam à minha frente, algumas chegando a se ajoelhar e rezar.

Essas cenas eram realizadas por pessoas que não acompanhavam o movimento da maioria dos espectadores. A maioria aceitava o convite dos atores, e seguia com eles em procissão – “Procissão de Corpus Christi”, segundo o texto – (Figs. 9 e 9.A). No *hall* do teatro, os atores, cantando “Viajante, viajante”, formavam duas fileiras laterais e se despediam dos espectadores, que saíam (em geral cantando também) com sorrisos, apertos de mãos, abraços, beijos e agradecimentos.

I.7 - A TEMPORADA

O processo de ensaios foi longo, começou no dia 8 de maio de 1971 e fizemos a apresentação para a censura em 11 de outubro de 1971, e no dia seguinte estreamos, em homenagem aos 20 anos do Teatro TABLADO.

Nas primeiras semanas, o espetáculo não foi bem de público, a lotação não atingia nem 50% dos lugares, começamos a acreditar que só iríamos até o Carnaval, pois o período de férias escolares era considerado um momento fraco de público. Porém, o que aconteceu foi justamente o contrário, passado o período de festas de fim de ano, uma plateia, basicamente formada por jovens, começou a lotar o teatro, inclusive nos dias de semana. Muitos voltavam trazendo amigos, e estes, por sua vez, voltavam, trazendo outros amigos, e assim atravessamos o período de férias escolares. Com a chegada do Carnaval e a volta às aulas, tornamos a ter uma queda de público.

Em meados do mês de março, em uma reunião do grupo, Rubens CORRÊA avisou ao elenco que se o número de espectadores continuasse caindo o espetáculo iria no máximo até junho. Disse que já estava pensando em ensaiar um novo espetáculo, que poderia ser o Evangelho segundo São João, dirigido pelo Ivan de ALBUQUERQUE, ou outra peça. Não estava nada certo ainda, mas, na verdade, eles já estavam trabalhando com um novo grupo de atores.

Essas notícias criaram um enorme mal-estar no grupo. Semanas depois, com a casa já enchendo de novo, Isabel RIBEIRO avisou que iria deixar o espetáculo, pois havia recebido uma proposta financeiramente boa para interpretar Domitila de Castro (Marquesa de Santos) no musical Independência ou Morte. No mês seguinte Isabel RIBEIRO despediu-se de uma personagem fantástica, que ela ajudou a criar com sua interpretação inesquecível: a mãe Adélia. Ivone HOFFMANN²² que fazia dois papéis –

²². “Um dia cheguei ao teatro e me disseram que a peça ia ter que sair de cartaz [...] que a única forma da continuar era eu passar para a personagem dela, aí eu disse: ‘De jeito nenhum! Não faço, não faço e não faço! Essa mulher está concorrendo a todos os prêmios [...] depois vão dizer “Credo que coisa horrível a Ivone fazendo o papel da Isabel” [...] A Isabel fazia uma coisa bem mística... E eu não tinha essa coisa dentro de mim... Eu sou muito terra!’ E aí me disseram: ‘Não tem que ser você!... Bom! Então vamos acabar com o espetáculo!’ E eu disse: ‘É então vamos acabar com espetáculo!’ E fui para casa, pensei, pensei... Acho que até falei com o Ademar GUERRA, que era meu grande amigo [...] Até que eu digo: ‘[...] Faço um mês mais, o espetáculo vai sair logo de cartaz [...] Não me custa fazer isso, eu vou topar fazer sim...!’. Porque também era uma lástima [...] aquela coisa que todo mundo acreditava tanto, um trabalho tão grande...” (Ivone HOFFMANN: depoimento dado no encontro realizado no PPGAC do CLA da UNIRIO em outubro de 2009).

a Índia Inca e de Dona Ifigênia –, assumiu com garra e talento o papel da mãe, e para as personagens da Índia Inca e de Dona Ifigênia foram chamadas Suzana FAINI e Thelma RESTON, respectivamente.

Antes da saída de Isabel RIBEIRO, saíram Dudu CONTINENTINO e Paulo César COUTINHO. Os dois convocaram uma reunião de elenco e apresentaram um manifesto escrito denunciando a quebra do contrato verbal que a direção do GRUPO IPANEMA havia estabelecido durante o período de ensaios de Hoje é Dia de Rock. Uma reclamação era que os trabalhos que foram feitos pelos coreutas, na confecção de figurinos e adereços não tiveram os créditos devidos no programa. Que à proposta inicial, de se ter uma companhia fixa, com espetáculos em repertório, de se dar continuidade ao trabalho de pesquisa de linguagem dramática iniciado nos ensaios da peça que estava em cartaz, fora um engodo, pois Ivan já estava trabalhando com um novo grupo de jovens atores, nem sequer teria comunicado aos jovens atores que compunham o coro de Hoje é Dia de Rock sua decisão de não mais trabalhar com eles. Enfim, as promessas da direção do grupo não estavam sendo cumpridas. E acrescentaram: que se não era para se viver o que antes havia sido combinado, o sonho tinha acabado. Paulo César COUTINHO, parafraseando John LENNON (1940-1980) gritava: “*The dream’s over! The dream’s over!*” Segundo eles: o GRUPO IPANEMA não era um grupo de pesquisa teatral e sim um grupo de empresários teatrais, com um discurso bonito, mas na prática falacioso, e encerrando conclamaram os outros membros do coro que também deixassem o espetáculo com eles. O que não aconteceu. Já que éramos empregados, empregados estávamos, empregados continuamos.

Dias depois, Evandro MESQUITA e David PINHEIRO entraram, em substituição aos atores demissionários. Nessa época Isabel CÂMARA entrou em

surto²³ e precisou ser internada em uma clínica psiquiátrica. Rubens CORRÊA consultou o elenco querendo saber de uma boa atriz com físico parecido ao de Isabel CÂMARA. Eu indiquei Walkíria COLARES (Fig. 10), que trabalhara comigo fazendo o narrador em a História do Soldado,²⁴ de Charles Ferdinand RAMUZ (1878-1947) e Igor STRAVINSKY (1882-1971). Walkíria assumiu o papel com muita sensibilidade, até surtar, também, e ser internada, então chamaram Sílvia HELLER, que levou bem o papel até o último dia.

A lista de premiados com o Prêmio Molière acabara de ser divulgada. Hoje é Dia de Rock recebera vários prêmios, mas muitas pessoas afirmaram que uma injustiça havia sido feita: Isabel RIBEIRO não fora premiada como melhor atriz, perdera por um voto para Teresa RACHEL, em A Mãe, de Stanislaw WITKIWICZ (1885-1939). Porém, outra injustiça fora reparada – Klauss VIANNA, que deveria ter ganhado o prêmio quando fez a preparação corporal de O Arquiteto e o Imperador da Assíria, de Fernando ARRABAL, dois anos antes,²⁵ fora dessa feita premiado. A alegria de ver o nosso trabalho premiado pela crítica, tanto coletivamente como individualmente, durou pouco, pois dias mais tarde cheguei ao Teatro IPANEMA e o encontrei fechado, com Ivan de ALBUQUERQUE, Leyla RIBEIRO e parte do elenco no saguão, todos consternados e tristes: Klauss VIANNA havia sofrido uma parada cardíaca.²⁶

²³ . Cf. HOUAISS, 2001: 2646.

²⁴ . História do Soldado (peça sinfônica, libreto de C. F. RAMUZ, música de Igor STRAVINSKY), uma produção do Instituto Villa-Lobos (FEFIEG),* na gestão de Reginaldo de CARVALHO, em 1970, sob a direção de Antonio MURILO, no qual eu interpretei a personagem O Diabo.

* FEFIEG – Federação de Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara. Com a fusão dos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara, passou a se chamar FEFIERJ e, mais tarde, UNIRIO. (N. do A.)

²⁵ . “O trabalho de ‘expressão corporal’ em Hoje é Dia de Rock conferiu a Klauss VIANNA um Molière inédito: O Prêmio Air France de Teatro de 1972, na categoria especial por seu trabalho de ‘expressão corporal’ nesta montagem e pelo conjunto de sua obra no teatro” (Joana TAVARES, 2010: 165).

²⁶ . “Nunca houve qualquer censura ao balé no Brasil [...] Essa foi a fase em que acreditei não ter mais nada a ver com dança, em não voltar mais a trabalhar com bailarinos. Minha vida passou a ser só isso: dança de manhã e à tarde, teatro à noite. E muito cigarro e uísque. Em 1972, ganhei o Molière de Teatro e me dei um enfarte. Era como se eu não aceitasse o prêmio, como se me dissesse: ninguém tem o direito de me premiar” (Klauss VIANNA, 1990: 36 e 37). – Segundo documento apresentado no *site* sobre Klauss VIANNA a comunicação de sua premiação pela Air France está datada de 13 de junho de 1972 (www.klaussvianna.art.br). Segundo declaração de Angel VIANNA, Klauss já vinha tendo problemas

Aquela noite não teve espetáculo, aquela noite não foi de *rock*, nem sequer de samba-canção ou tango, não queríamos ouvir nenhuma música, por medo de se ouvir um réquiem. A vida de Klauss estava por um fio. Enfrentava ele uma cirurgia de alto risco. No dia seguinte ficamos sabendo que a operação durara muitas horas, que havia sido bem-sucedida e que ele estava na UTI e por lá ficaria muitos dias ainda.

O que seria fazer o espetáculo sem Klauss VIANNA? Quem iria fazer o Seu Guilherme? Ivan de ALBUQUERQUE e Rubens CORRÊA decidiram que não haveria substituição, que a personagem Seu Guilherme não faria mais parte do espetáculo. Segundo eles, não havia nenhum ator capaz de substituir Klauss VIANNA naquela personagem, e seria uma espécie de homenagem que estaríamos, assim, prestando a ele.

[...] O Ivan achou que Klauss era insubstituível, e simplesmente cortou o papel, não tem mais Seu Guilherme. Tirou a cena inteira, que era uma cena separada mesmo, muito isolada. Era uma cena deslumbrante, mas o Ivan achava que ninguém ia saber fazer igual ao Klauss (Leyla RIBEIRO em entrevista a Joana TAVARES em 13/01/2005).

No final de junho, quem saiu foi o Kacá VERSIANI, convidado para excursionar com o musical *Hair* pelo Brasil. Evandro MESQUITA passou a fazer o Elvis Presley e o Téco. Walter BOBSEN entrou para o coro.

Foi quase uma universidade de teatro e de vida essa temporada! Meu sonho era fazer o Elvis na peça – era o personagem de um mecânico de moto que se materializava no Elvis. Quem fazia, otimamente, era o Kacá Versiani. Um dia Kacá se atrasou e não apareceu. Rubens entrou no meu camarim e perguntou se eu sabia o texto, eu disse que sabia até na língua do pê, se ele quisesse (Evandro MESQUITA em depoimento a Sergio FONTA, 2010: 352).

O espetáculo Hoje é Dia de Rock virou *cult*. A casa vivia lotada, o que nos levou a fazer algumas sessões extras, às sextas-feiras, à meia-noite, horário que havia sido aberto por Carlos TRAFIC e Robertino GRANADOS, atores do grupo argentino LOS

coronários antes de receber a notícia de sua premiação, mas continuou trabalhando, e somente dias depois de sua premiação, inclusive, após um exame em que o médico que estava cuidando dele achou que ele estava se recuperando bem, foi que ele sofreu a parada cardíaca.

LOBO, com o espetáculo Beatrice Cenci de ARTAUD. Rubens CORRÊA e Ivan de ALBUQUERQUE resolveram participar do espetáculo Hoje é Dia de Rock, somente nos fins de semana, devido aos ensaios da peça de José WILKER, A China é Azul. Nildo PARENTE fazia Pedro Fogueteiro durante a semana e voltava para o papel de Davi no final de semana. A responsabilidade de fazer Davi nas sessões de terça-feira à sexta-feira foi dada a Walter BOBSEN.

Teve uma época, quando ele ainda estava ensaiando *A China é Azul*, que precisava de algumas noites na semana para ensaiar num clube, acho que era no ASA, e eu fazia o papel de Pedro Fogueteiro. De terça à sexta, eu fazia o Fogueteiro, e de sábado a domingo voltava para o Davi, enquanto o Rubens fazia o Pedro. E um rapaz do coro foi ensaiando para me substituir, fazendo o Davi (PARENTE, em entrevista a Joana TAVARES, 2001: 8).

Para substituir Ivan de ALBUQUERQUE foi chamado Paulo ADÁRIO para o papel de Valente, que era do grupo que ensaiava com Ivan de ALBUQUERQUE.

Tivemos ainda a substituição de Thaia PEREZ por Maria Esmeralda FORTE, atriz do grupo A COMUNIDADE.

O espetáculo que começara caindo no gosto de parte da juventude da Zona Sul carioca não só chegou ao gosto de jovens da Zona Norte e dos subúrbios cariocas, como também de pessoas de fora da cidade e do estado. Gaúchos, pernambucanos, paulistas, baianos e, principalmente, mineiros eram os “viajantes” de outros estados que ao final do espetáculo nos procuravam nos camarins para dizer que tinham vindo ao Rio especialmente para assistir Hoje é Dia de Rock.

Os seis últimos meses foram de casa lotada quase todos os dias. Muitas vezes, os espectadores se acomodavam nos degraus das arquibancadas (ver Fig. 9) e até em pé pelos cantos. Não ver Hoje é Dia de Rock era estar *out*. *A China é Azul* já estava pronta há semanas. Os jornais anunciando as últimas semanas de Hoje é Dia de Rock e anunciando o novo espetáculo, e a casa lotando todos os dias. Aquilo parecia que ia se

prolongar, mas até quando? Rubens CORRÊA resolveu encerrar o espetáculo quando ele fizesse um ano, e divulgou a ideia de uma “Noite Branca”. Quem fosse todo de branco e com flores brancas não pagava entrada para a última apresentação. Apareceram quase mil pessoas vestidas de branco. Do lado de fora havia muito mais gente do que do lado de dentro, o palco estava tomado, não havia como realizar o espetáculo. Rubens CORRÊA, tal qual o flautista do conto infantil, com sua flauta doce, caminhou para a saída do teatro, e tocando a música tema da peça foi em direção da praia, seguido por todo o elenco e por aquele mar de pessoas vestidas de branco cantando: “Viajante, viajante”...

I.8 - OS ENSAIOS

Os ensaios foram longos (cinco meses), com uma média de sete horas de trabalho diário, seis dias por semana. Nos meses iniciais, não pegamos na peça para trabalhar, realizávamos exercícios diversos: de interação, de focalização, de espacialização, jogos, improvisações e laboratórios.²⁷

[...] A gente passou meses no *Hoje é Dia de Rock* improvisando, a gente improvisava em cima do *Apocalypse* [...]. do *Cem anos de solidão*. O Rubens lia. A gente lia um capítulo, um pedaço, e improvisava em cima daquilo. E antes de entrar na peça o Zé Vicente apavorado coitadinho, ele chegou de São Paulo e ficava lá sentado, lá clube... no Leblon pra assistir um ensaio e não tinha nada da peça (Nildo PARENTE: 2009; 8)²⁸

Tivemos vários “trabalhos de casa”. Um deles foi o de ver o filme 2001, Uma Odisséia no Espaço de Stanley KUBRICK. E fizemos muitas improvisações sobre

²⁷. “[...] Em alguns trabalhos, nos anos 1970, segundo Rubens Corrêa, o contato com o texto era deixado para depois de um trabalho extenso de improvisações. As improvisações pautavam-se pelos temas da peça, mas sem seguir um percurso do tema no enredo ou a posição esboçada no texto referente a determinado assunto. Improvisação é algo que parte do ator e acontece, num trabalho coletivo, a partir da inter-relação dos atores. Levantadas as matérias de cada ator na improvisação, toma-se o texto como um fio condutor, em torno do qual, e seguindo a sua linha, as matérias se organizam” (Sílvia FERNANDES, 1988: 22).

²⁸. Ver Anexo IV: Encontro com Nildo PARENTE e Ivone HOFFMANN no PPGAC da UNIRIO.

alguns temas abordados pelo filme. Uma delas tornou-se um laboratório em que o trabalho corporal foi o de explorar nos três planos, diversas formas, posturas, ritmos e sons animais, que correspondiam em altura, ritmo e intensidade aos movimentos. Como todos os laboratórios, esse foi realizado inúmeras vezes, até resultar no quadro darwiniano da evolução das espécies.

Fizemos muitas improvisações de dança – nenhuma coreografia, liberdade total – para dançar diversos ritmos, principalmente *rocks*. Klauss VIANNA nos observava e nos dizia para procurar manter esse ou aquele gesto, esse ou aquele movimento, mas nos deixava livres, sem marcas. Ele nos alertava que o importante era manter o ritmo, a energia, a interação com o grupo e a consciência do corpo e do espaço. “Proponho aos meus alunos que cada um encontre sua própria forma de dançar, que cada um incorpore meus ensinamentos e os expresse como quiser, como puder” (VIANNA, 1990: 67).

[...] Ele preservava muito, ele não gostava de impor nada, ele deixava você fazer. No máximo, às vezes, ele dava uma lapidada de um lado, uma lapidada do outro, mas ele nunca dizia: “Faz assim!” [...] Ele achava que todo movimento tinha que vir da pessoa, que se ele dissesse: “Faz assim!”, era algo imposto, nunca seria uma verdade sua. Ele fazia absoluta questão que você criasse o movimento, ele só te conduzia ou lapidava, mas nunca criava para você. Isso era sábio da parte dele (Leyla RIBEIRO sobre a maneira de trabalhar de Klauss VIANNA em entrevista a Joana TAVARES: 2005; 4).

Trabalhávamos improvisações também a partir de diversas leituras. Rubens nos levou o *Cem Anos de Solidão*, do Gabriel Garcia MARQUES, e um texto de Aníbal MACHADO; Ivan chegou com o *Apocalipse segundo São João*; Isabel CÂMARA, que morava com Helena CARDOSO, irmã de Lúcio CARDOSO, trouxe alguns contos dele.

Nós levamos um mês e meio sem ler o texto, trabalhamos em cima de *Cem anos de solidão*, lembro também do Aníbal Machado, pai da Maria Clara, de uns contos, ou daquele outro que morreu, um Lúcio..., contista, mas, de qualquer maneira, era com textos que tinham influências do movimento *hippie* nos Estados Unidos, como *Hair* e *Hoje é Dia de Rock* (Cecília CONDE em entrevista a TAVARES, 2002: 5).

Depois da leitura dos textos por todos, fazíamos um rápido aquecimento corporal e vocal com Klauss e Cecília, e partíamos para as improvisações, a partir dos textos lidos. O trabalho de improvisação, em geral, acontecia através da proposta de uma situação cênica inicial de algum ator. Identificada a cena e o personagem que ele estava assumindo, os outros iam se incorporando e criando novas propostas expressivas. As personagens, às vezes, eram trocadas durante a improvisação. Alguém começava trabalhando uma personagem, mais adiante a situação tinha se modificado de tal maneira que ele assumia outra personagem. Muitas vezes, a personagem assumida não era nem um ser animado, era uma coisa, à qual o ator dava vida e expressão.

Essa antropomorfização de coisas foi dada logo na primeira improvisação proposta por Rubens, em cima do primeiro capítulo de Cem Anos de Solidão. Klauss VIANNA passou cerca de uma hora, o tempo que levou esse laboratório, sentado sobre as pernas, com o tórax dobrado sobre os joelhos unidos, sendo que volta e meia erguia o tórax, ora mais, ora menos, e soltava estranhas e estrepitosas gargalhadas. Ao final do exercício, Rubens CORRÊA disse que o trabalho tinha sido muito bom, que ele havia identificado as personagens e as cenas, que era esse o caminho que ele queria; com a continuidade, nós seríamos mais criativos e mais expressivos; mas precisávamos de mais interação; individualmente estava bom, mas não como grupo, como elenco. Porém, ele não tinha entendido nada do que o Klauss havia feito.

E virando-se para Klauss perguntou: “O que era aquilo que você passou quase uma hora fazendo?” A resposta de Klauss, em tom lúgubre, provocou uma gargalhada geral e virou “folclore” no grupo: “Eu fiz a caveira do burro.” Uma passagem que a maioria nem notara durante a leitura. A partir daquele instante descobrimos que podíamos improvisar em cima de qualquer coisa: Um detalhe aparentemente insignificante podia ser muito interessante para uma cena.

Nesses laboratórios fomos aprendendo a usar uma enorme gama de elementos, que foram se somando e nos dando, cada vez mais, maiores possibilidades expressivas. Um som, uma cor, um signo, um símbolo místico, a relação dos cinco sentidos com os seis elementos da natureza; seis, sim, porque aos quatro elementos ocidentais: *água, ar, fogo e terra*, juntamos os cinco orientais: *água, fogo, madeira, metal e terra*. No Oriente, o *ar* não é reconhecido como elemento, e sim a *madeira* e o *metal*.

Todo esse trabalho era novidade para a maioria do elenco. Para mim, pelo menos, todo aquele processo de laboratórios, a quantidade de informações que recebia e tudo quanto tinha que pesquisar, ler e criar era bem diferente de tudo que eu já havia feito.

Porém, só tomei consciência do quanto era inovador aquele processo de trabalho uns dois anos depois, quando comecei a ensaiar, com João das NEVES ²⁹, no Teatro OPINIÃO, uma peça sobre o IRA (Exército Republicano Irlandês). Passamos vários dias em volta de uma mesa discutindo o texto e fazendo leituras em voz alta, com o João trabalhando nossas entonações. Depois, fomos para a arena, e ele começou a fazer a marcação das cenas: você aqui, você lá, levanta o braço, gira o corpo. Diante dessa situação, desse quadro de coisas, pensei: “Esse espetáculo não é para mim, não quero trabalhar assim, isso é um saco!” Deste pensamento, até pedir demissão, foi uma questão de dias.

E eu já havia trabalhado com o João das NEVES, em 1969, aliás, foi minha estreia como ator profissional, participando do coro de Antígona, de SÓFOCLES, tradução e adaptação de Ferreira GULLAR, mas entrei nas últimas semanas de ensaio, substituindo Cláudio GAIA (que foi fazer sucesso, mais tarde, no grupo DZI CROQUETES), que precisava deixar o elenco.

²⁹ . NEVES, João das – Ator, dramaturgo, produtor e diretor de teatro. Foi um dos diretores do CPC da UNE, no início dos anos 1960. Em 1964, fundou com VIANINHA, Ferreira GULLAR e outros o Teatro OPINIÃO. (Maiores referências ver: <http://www.iar.unicamp.br/cenicac/cassandra/diretor.html>)

Eu não conhecia sua metodologia de trabalho. Os métodos de trabalho que eu conhecia eram os de Amir HADDAD,³⁰ com o Grupo A COMUNIDADE, e de Paulo Afonso GRISOLLI, que me dirigira em Tem Piranha na Lagoa, e esses dois diretores trabalhavam o texto em paralelo a uma série de laboratórios. Eu nunca havia sentado em volta de uma mesa para ficar discutindo texto, decorar papel e cumprir marcas no palco, embora tivesse cumprido marcas na montagem de Antígona, e mesmo em Tem Piranha na Lagoa, mas a marcação de GRISOLLI e de Maria Luiza NORONHA não eram muito rígidas, havia espaço para improvisação. Só tomei consciência que participara de uma metodologia revolucionária depois de tê-la vivido, e voltado a participar de outras não tão revolucionárias.

I.8.A - A metodologia revolucionária do Teatro Ipanema

Quando Hoje é Dia de Rock estava para estrear, Rubens CORRÊA deu uma entrevista para Yan MICHALSKI, e este comentou que existia “a expectativa de uma realização até certo ponto *revolucionária*”, a que Rubens respondeu:

Essa expectativa não tem nada a ver com o nosso trabalho; aliás, um rótulo já é por si uma levandade – principalmente um rótulo prematuro. As pessoas sentem uma certa urgência no aparecimento do milagre para solucionar as coisas, mas o problema é que as coisas se solucionam no decorrer de longos e sofridos processos de buscas perplexas em labirintos nebulosos de estarrecimentos, redescobertas, alegrias e horrores. Minha direção neste espetáculo tem muita relação com todo o trabalho de 12 anos realizado com Ivan de Albuquerque – inicialmente, no sofrido tempo do Teatro do Rio, na rua do Catete, e depois, a partir de 1968, aqui no Ipanema. Quem acompanhou nosso caminho pode compreender o processo do nosso trabalho durante todos estes anos, às vezes com grandes progressos, às vezes com

³⁰ . HADDAD, Amir (1937) – Diretor, ator e educador. Fundou com José Celso Martinez CORRÊA e Renato BORGHI o Teatro OFICINA, em 1957. Depois de passar quatro anos trabalhando em Belém, PA, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fundou o Grupo A COMUNIDADE. Dirigiu o sucesso A Construção, de Altimar PIMENTEL, em 1969. Na década de 1970 trabalhou com diversos grupos, dando continuidade às experimentações dramáticas de A COMUNIDADE, e em paralelo criou montagens de sucesso no teatro convencional. Em 1980, fundou o Grupo TÁ NA RUA, onde dirigiu trabalhos teatrais de criação coletiva, apresentados nas vias públicas.

Desde essa época vem mantendo intensa atividade artística, dividindo seu trabalho em atividades educativas, dirigindo o Grupo TÁ NA RUA, suas pesquisas e performances, realizando memoráveis montagens para os palcos convencionais, dirigindo grandes nomes do teatro nacional. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2009)

alguns passos atrás; o *revolucionário* que você mencionou está contido em nossos sucessos e fracassos, mas, sobretudo na obstinação teimosa de continuar sem parar de procurar (Jornal do Brasil – Caderno B, 12/10/1971: 1).

Sem discordar de Rubens CORRÊA, creio que o que podemos chamar de “revolucionária” foi a metodologia de trabalho empregada pelo Teatro IPANEMA. Esta se deu, na verdade, a partir do trabalho realizado por Ivan de ALBUQUERQUE (diretor), Rubens CORRÊA (ator), José WILKER (ator), Cecília CONDE (preparadora vocal) e Klauss VIANNA (preparador corporal) na montagem de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando ARRABAL.

O contato entre Ivan, Rubens e Klauss aconteceu algum tempo antes, quando Klauss VIANNA foi chamado para fazer a coreografia da cena do baile que há no terceiro ato de *Jardim das Cerejeiras*, de TCHEKOV (1860-1904), só que Klauss não ficou só nisso, ajudou Ivan a montar diversas cenas da peça (Leila RIBEIRO apud Joana TAVARES, 2010: 142).

Ivan de Albuquerque (2001) acrescentou que Klauss Vianna aceitou o convite, mas sugeriu que na próxima montagem ele fosse chamado desde o início dos ensaios, e não apenas na última semana antes da estreia: “quero trabalhar com você completo, inteiro, quando escolher a peça, começamos a trabalhar pelo corpo em vez de acabar pelo corpo.” Uma sugestão que seria acatada pelo diretor em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, no ano de 1970, marcando definitivamente a nova linguagem cênica proposta pelo Teatro Ipanema (Ivan de ALBUQUERQUE em entrevista a Enamar RAMOS apud Joana TAVARES, 2010: 142).

É interessante saber que essa metodologia “revolucionária” de composição da linguagem cênica, uma característica, quase uma marca do Teatro IPANEMA, que teve grande influência de Klauss VIANNA, efetivou-se basicamente pela conjuntura sociopolítica da época. Os ensaios de *Hoje é Dia de Rock* seguiram essa linha. Começamos a montar o espetáculo pelo corpo, assim como começávamos pelo corpo os ensaios diários.

No *Hoje é Dia de Rock*, nós fazíamos primeiro um grande aquecimento, de pelo menos duas horas. [...] Não era um aquecimento de ficar correndo, era um aquecimento cuidadoso, de trabalhar as articulações e estudar mesmo o seu corpo. [...] E quando ele sentia que o grupo estava aquecido e suficientemente perceptivo, sensibilizado, então, naturalmente, era encaminhado para improvisações e exercícios (Ivone HOFFMAN em entrevista a Joana TAVARES: 2001; 3).

Klauss VIANNA foi o homem, o artista, o preparador corporal que valorizou o corpo do ator brasileiro, levando o artista teatral a explorar não só os limites de seu corpo, de sua percepção,³¹ de sua sensibilidade, como também perceber, explorar e melhor utilizar o espaço cênico com o seu corpo, transformando o “corpo formal” (R. CORRÊA apud J. TAVARES, 2010: 146) em corpo-expressivo, em corpo-significante.

Insisto que não me importa [...] qual a idade, o tipo de musculatura, altura ou peso [...] o que me importa é a cabeça [...] Porque, ainda que difícil, é possível modificar um corpo. Mas mudar a mentalidade de um adulto é um trabalho quase impossível. [...] O professor é um parteiro, ele tira do aluno o que este tem para dar (VIANNA, 1990: 33/34).

Em *Hoje é Dia de Rock* Klauss VIANNA trabalhou a expressão corporal junto ao *sensitivity-training*,³² que começou com outros nomes, referentes a uma técnica conhecida na época como *T-Group* ou *Training Group*.³³ Esses grupos surgiram nos Estados Unidos, no início da década de 1940, com a formação dos Laboratórios Nacionais de Treinamento em Desenvolvimento de Grupo. Em 1947, o nome foi mudado para Instituto de Laboratórios Nacionais de Treinamento para a Ciência Aplicada do Comportamento, sob o patrocínio da Associação de Educação de Adultos do Serviço Nacional de Educação. Em 1962, tornou-se uma divisão da Associação de

³¹. “[...] A *percepção* compreende o uso concreto dos cinco sentidos, além da visão e da audição, que tendem a ser associados com exclusividade ao espetáculo” (PAVIS, 2003: 283).

³². *Sensitivity/noun [U]when someone or something is sensitive (Cambridge Learner’s Dictionary: 2004: 588)*. Sensibilidade/substantivo incontável – quando alguém, ou alguma coisa, é, ou está sensível. (T. do A.)

³³. (<http://www.continents.com/Art58.htm>, ativo em 26 de maio de 2010).

Educação Nacional (NEA) e em 1967 uma ONG sem fins lucrativos, independente, porém associada à NEA.

O *sensitivity-training* é baseado em exercícios físicos individuais, de grupo e em diversos tipos de jogos, que têm como objetivo observações comportamentais, tanto individuais – autoanálise – como análises e críticas realizadas pelo grupo, sobre o conjunto de participantes e sobre cada componente. O grupo “treina” sob a responsabilidade de um facilitador, animador ou outro nome qualquer. Geralmente, é um psicólogo que exerce essa função. O objetivo principal desse treinamento é fazer com que o sujeito se conheça melhor e melhore sua relação consigo próprio e com o outro, criando positivas mudanças em seus padrões, atitudes e comportamento. Objetiva criar uma otimização do clima inter-relacional no interior da empresa, evitando, assim, uma série de conflitos desnecessários, perda de tempo e, por consequência, efetivar o aumento da produtividade e a maximização dos lucros.

Mas essa técnica não ficou restrita só aos departamentos de recursos humanos das empresas, nem só nas mãos de psicólogos acadêmicos. Outras instituições e outros profissionais também começaram a usar suas técnicas. Na década de 1970 grupos teatrais começaram a usar o *sensitivity-training* nos trabalhos de preparação de elenco em suas montagens. Rubens CORRÊA e Klauss VIANNA utilizaram-se dessa “técnica”³⁴ para trabalharem com os atores que compunham o elenco da peça de José VICENTE, Hoje é Dia de Rock.

³⁴. Rubens CORRÊA em entrevista para o Jornal de Ipanema, outubro de 1971; Klauss VIANNA em matéria de Macksen LUIZ para *Programa em Revista – n.º. 20*, Rio de Janeiro: 15/10 a 15/11/1971; em Martim GONÇALVES na coluna “Teatro” de O Globo de 12.10.71, 3ª feira, p. 6; em “O tom de Rubens Corrêa”, de Yan MICHALSKI, para o Jornal do Brasil - Caderno B: 12/10/1971; 1); Rubens CORRÊA em entrevista para Yan MICHALSKI em “‘Hoje É Dia de Rock’, um ano de comunhão” – Jornal do Brasil – Caderno B, 10/10/1972: 4) (ver Anexo V).

Os exercícios de *sensitivity-training*³⁵ foram usados como apoio e paralelamente ao trabalho de preparação corporal ministrado por Klauss, e também em relação aos laboratórios comandados por Rubens CORRÊA. Esses exercícios visavam estabelecer maior conhecimento de si mesmo para os atores e otimizar o clima inter-relacional do grupo, criando, desse modo, uma homogeneidade de comportamento cênico.

Pela metodologia usada, Hoje é Dia de Rock teve muito de criação coletiva, não só pelo trabalho a partir de improvisações, mas também porque Rubens CORRÊA estava sempre aberto a ouvir sugestões sobre qualquer aspecto na montagem de uma cena. Mesmo os coreutas, jovens inexperientes no *metier* do teatro, davam seus palpites, inclusive nas cenas dos outros, idéias que, depois de experimentadas, podiam ser aprovadas e incorporadas à cena, ou não.

No elenco trabalham pessoas que nós amamos; para nós isso é essencial. Realmente há uma disparidade no setor de tarimba profissional, mas não temos nada a ver com teatro profissional, nesse sentido. E, pode parecer incrível, mas é fascinante descobrir o quanto a inexperiência pode ser rica em renovação e criatividade. No nosso trabalho de ensaio tramamos também nossa tarimba de experimentados com a encantadora descontração dos que se iniciam conosco. Isso resulta num ensaio extremamente amoroso. Estou certo de que vamos apresentar um elenco homogêneo (R. CORRÊA em entrevista a MICHALSKI. Jornal do Brasil, Caderno B: 12/10/1971).

³⁵. *Sensitivity-training* – Para se ter uma ideia de como eram os exercícios de *sensitivity-training* lembro aqui de dois. Um deles é o que se poderia chamar de “cama elástica humana”, ou seja, um dos participantes corre e se joga sobre os braços dos outros participantes, que em duas filas, formando pares, um de frente para o outro, segurando um o pulso do outro, ou com outra forma de criar com os braços uma rede de sustentação para o participante que tem como objetivo atravessar essa rede, enquanto os outros têm como objetivo dificultar essa travessia e não deixá-lo cair no chão. Outro exercício é o de estímulos sensoriais não visuais, que pode ser realizado em duplas, em trios, em pequenos grupos, ou pelo grupo todo. Este exercício consiste no compromisso de um agente passivo não abrir os olhos, nem reagir recusando algum estímulo realizado por algum dos agentes ativos, o agente passivo fica no centro de uma roda formada pelo grupo e cada agente ativo pode realizar um ou mais atos de estímulos sensoriais ao agente passivo, desde um som sussurrado ao ouvido até o despir o outro. História pessoal: eu era bem abusado e ousado nesse exercício, não mais que Isabel Câmara, que era considerada *heavy-metal*, e vivia pedindo para ir para o centro da roda, mas acabei sendo um dos últimos a ser escolhido para ser o agente passivo. Fiquei deitado no centro do espaço esperando que alguma coisa acontecesse, e nada acontecia, até que eu não suportando mais a tensão – poucas vezes na vida me senti tão angustiado – acabei abrindo os olhos, e ao sentar, percebi a situação, apenas Rubens e Klauss me observavam. Rubens deu por findo o exercício e chamou o grupo, que simplesmente se retirara silenciosamente da sala, enquanto eu esperava por algum estímulo sensorial. O grupo voltou à sala às gargalhadas, senti um misto tão grande de rejeição e raiva que perguntei, irritado: “Quem teve essa idéia canalha?” E o Ivan, rindo, disse: “Foi minha! Foi forte, não?”.

Essa homogeneidade do elenco foi obtida graças à coordenação de Rubens CORRÊA, Klauss VIANNA e Cecília CONDE, e até de Luiz Carlos RIPPER, que propôs laboratórios³⁶ para pesquisa de figurino e para pesquisa do espaço cênico. RIPPER, embora não tenha participado ativamente dos laboratórios, estava presente na maioria dos ensaios, de onde ele tirou muitas ideias para os adereços de cena e, principalmente, para o espaço cênico, pois este, de certa forma, reproduzia no Teatro IPANEMA o espaço de ensaio, um salão comprido do Clube FEDERAL. Esses artistas, criadores-mor do espetáculo, trabalhavam sozinhos com o elenco, mas também trabalhavam em duplas e até em trios, coordenando as improvisações, fazendo anotações e observações.

Eu ensinei flauta para uns 22 [...]. Trabalhamos eu, o Ripper e o Klauss, e éramos muito unidos, tínhamos a proposta de uma nova linguagem. [...] Lembro-me de trabalhar quatro horas de laboratório. Se você me perguntar o que fazíamos, não saberei te dizer, tínhamos que inventar. Eu trabalharia como atriz, também, porque todos tinham que entrar em cena, mas não tinha vocação [...]. Os laboratórios eram violentos: tirar a roupa, ficar parado, alguém te provocava, eram coisas incríveis. Klauss fazia coisas que nem posso dizer, e uma das cenas mais violentas que eu presenciei foi ele representando o papel de Melquíades. [...] Nós ainda estávamos no *Cem anos de solidão*, a figura do Melquíades, aquele que vai... que anuncia... que é um vigarista, mas que vende a ilusão para todo mundo. Klauss fez um laboratório com isso, que eu nunca vou esquecer, de chorar. [...] Eu saía de lá [...] me arrastando, porque o ensaio era muito forte, durava sete horas, uma *piração*, e isto durante meses, tudo muito intenso. Foi muito bom, mas não quis ser atriz (Cecília CONDE em entrevista a Joana TAVARES, 2002: 5).

As duplas mais frequentes eram Klauss e Rubens e Klauss e Cecília. A primeira dupla trabalhava com os atores a relação do movimento, do gesto com a emoção, com a relação da composição do quadro cênico com o espaço, como os corpos se situavam e se movimentavam no espaço cênico. “Todo gesto tem três fases: sustentação, resistência e projeção. Qualquer gesto destituído de uma dessas fases perde sua intenção [...] Na ida

³⁶ . Laboratório – trabalho de pesquisa, experimentação e produção de linguagem cênica, ou de um caminho dramaturgico, ou de uma solução cênica, geralmente é desenvolvido através de improvisações temáticas pelos atores participantes do espetáculo ou da cena que está em questionamento.

de um gesto está contida também a vinda: é o que chamo de intenção e contraintenção muscular” (VIANNA, 1990: 59 e 67). A segunda dupla trabalhava a relação do movimento com o som, buscando a harmonia dos ritmos do movimento com a fala ou o canto.

Todo o trabalho era desenvolvido com o foco voltado para a comunicação inter-relacional do grupo: qual era o sentimento que queríamos passar em determinado momento? Que ritmo imprimir aos nossos movimentos e falas para conseguir que a emoção fluísse e alcançássemos nosso objetivo? Qual o jogo que deveríamos estabelecer para que esse sentimento transbordasse e, desse modo, atingíssemos o espectador com o clima emocional adequado à cena que estávamos narrando ou apresentando? Para que tudo isso acontecesse, tínhamos de buscar um ritmo respiratório comum, um mesmo ritmo no caminhar e nos movimentos, uma mesma pressão dos pés sobre o solo. Se conseguíamos essa harmonia, estávamos livres para improvisar.

Buscávamos atuar como se fôssemos músicos de *blues*.³⁷ Partindo de uma determinada harmonia e ritmo comum, podíamos improvisar a melodia, “solar”. Se estávamos no mesmo ritmo e tom harmônico, não havia muito risco para erros formais. “Através do conhecimento e do autodomínio chego à forma, à minha forma. [...] A técnica [...] tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico. [...] Mas a técnica não é nada sem as ideias” (VIANNA, 1990: 58/59).

Essa busca de harmonia, de encontrar o tom certo, o sentimento e a emoção que gerariam o clima adequado a determinada cena, era trabalhada empiricamente através dos exercícios, das improvisações, dos laboratórios, mas era trabalhada, também,

³⁷. O *blues* é um estilo de música e de uso dos instrumentos musicais. Música essa criada a partir dos cantos religiosos (*spirituals*) e dos cantos de trabalho dos afrodescendentes norte-americanos. O *blues* surge na região do Mississipi, no final do século XIX, após a Guerra de Secessão. O *blues* se desenvolve durante o século XX e dá origem a diversos ritmos, a estilos de música e a maneiras de tocar, como *honky-tonk*, *jazz*, *rhythms and blues*, *rock and roll* e *soul music*, todos esses ritmos tendo uma série de variantes em suas linhas, porém todas se caracterizando (umas mais, outras menos) por terem sempre espaço para que seus intérpretes (músicos e cantores) possam improvisar, criando assim, em suas apresentações ao vivo, sempre uma performance única. (N. do A. a partir da *História social do jazz* de Eric HOBBSAWN, 2008, e de *How to play blues guitar*, de Arlen ROTH, 1976).

através de conversas, leituras e preleções (pequenas palestras antes ou durante os ensaios) ministradas por Rubens, Ivan, Vicente e Klauss. Eles falavam das ideias e concepções de ARTAUD e de GROTOWSKI. José VICENTE falava de suas ideias para o espetáculo, do clima que sonhava para o espetáculo, citava poemas de William BLAKE, e nos apresentava reproduções dos quadros desse artista místico.

Cecília CONDE e Klauss VIANNA trabalhavam muito ensinando, transmitindo seus conhecimentos. Cecília explicando as questões da voz e da música. Klauss falando sobre muitas questões, mas, principalmente, sobre as do movimento corporal. “Num processo de aprendizado é necessário reconhecer e localizar a musculatura, sentir como ela trabalha, quais os movimentos que pode gerar, as diversas intenções que pode transmitir” (VIANNA, 1990: 65).

Eu, na minha ignorância, procurava me embriagar com todas aquelas informações, mas acho que nunca consegui ficar bêbado com elas, fazia tudo meio intuitivamente, mas, com certeza, todas aquelas informações me formaram, não só como artista, mas como ser humano também.

I.9 - A MONTAGEM DO ESPETÁCULO

Ainda lotando o teatro, o espetáculo A Vida Escrachada de Joana Martini e Baby Stompanato, de Bráulio PEDROSO (1931-1990), deixou o Teatro IPANEMA e foi para o Teatro MESBLA, onde deu continuidade à sua carreira de sucesso. Isto aconteceu no mês de agosto de 1971, e imediatamente começou a reforma do Teatro IPANEMA. Uma reforma radical do espaço do teatro teve de ser realizada para que o espaço cênico idealizado por Luiz Carlos RIPPER se tornasse realidade. No mês seguinte, já com a “estrada” montada, ou seja, a parte do espaço cênico pensada para ser o novo “palco”, começaram os ensaios de montagem do espetáculo (ver Figs. 7 e 11).

I.9.A – O espaço cênico³⁸

O espaço criado por RIPPER para o espetáculo *Hoje é Dia de Rock* se dividia em três grandes linhas horizontais no sentido do comprimento do teatro, ou seja, a área de atuação dos atores se dava entre dois conjuntos de arquibancadas (ver as plantas baixas do antigo e do novo espaço – Figs. 12 e 12.A). No lado esquerdo de quem entrava no teatro havia duas fileiras de cadeiras sobre uma arquibancada, que se estendia até quase o fundo do antigo palco (Corte A-B – Fig. 12.B); no lado direito, eram quatro fileiras de cadeiras sobre arquibancada (Corte C-D – Fig. 12.C). Essa arquibancada ia até o meio do antigo palco e possuía uma passagem por baixo e no fundo, sob as últimas fileiras, para a circulação dos atores, que em alguns momentos ficavam fora de cena (Corte E-F – Fig. 12.D). No centro, em frente à porta da direita de entrada, um caminho aberto, dividido em três planos ia até o fundo do antigo palco, onde ficava uma espécie de altar. As portas de entrada para o espaço cênico eram cobertas por duas grandes cortinas de renda, que faziam contraponto com a toalha rendada com imagens de anjos que cobria o altar, do outro lado.

O primeiro plano do espaço de atuação era o mais alto, e sobre o antigo palco; o segundo plano descia em suave inclinação até o fim do terceiro quinto do espaço; e o último seguia a inclinação do chão do teatro até a porta. Todo esse caminho era recoberto por um enorme tapete de linóleo com a cor de fundo vermelha. Sobre essa “estrada” forrada de linóleo RIPPER criou um dispositivo cênico,³⁹ um carrinho sobre o qual ficavam os poucos pertences (adereços) da família de Pedro e Adélia (Fig. 13).

³⁸. Devido a não existência da maquete original o autor a reproduziu e a doou ao Acervo de Luiz Carlos Ripper.

³⁹. “O termo dispositivo cênico, usado hoje com bastante frequência, indica que a cena não é fixa e que o cenário não está plantado do início ao fim da peça: o cenógrafo dispõe as áreas de atuação, os objetos, os planos de evolução de acordo com a ação a ser representada, e não hesita em variar essa estrutura no decorrer do espetáculo. *O teatro é uma máquina de representar mais próxima dos brinquedos de construção para crianças do que do afresco decorativo*. O dispositivo cênico permite visualizar as relações entre as personagens, e facilita as evoluções gestuais dos atores” (PAVIS, 2003: 105) (grifo meu).

No lado esquerdo do palco, no fim da arquibancada, havia um pequeno poste com um sistema de roldanas com uma corda tripla que atravessava toda a extensão do espaço cênico, uma espécie de teleférico cortando o espaço em sua diagonal, indo até o lado direito das portas de entrada, onde havia outro poste. Placas eram penduradas nessas cordas, e através do sistema de roldanas elas percorriam um caminho diagonal aéreo anunciando aos espectadores os títulos das cenas que viriam a seguir. Maurício SETTE era o responsável pela operação desse sistema.

As arquibancadas e todas as paredes do teatro foram pintadas de rosa pastel.

O esplêndido espaço criado por Luiz Carlos Ripper é absolutamente transformável, dentro das limitações do nosso teatro; Ripper é uma mistura de monge obcecado e cientista mágico. Ele nos abriu um caminho cenográfico maravilhoso. Deve ser por isso que o espaço cênico por ele criado para *Hoje é Dia de Rock* sugere tão fortemente uma estrada. E é por ela que nós vamos (R. CORRÊA em entrevista a MICHALSKI. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/10/1971: 1).

I.9.B - Os adereços.

RIPPER colocou em cena uma profusão de adereços: uma espécie de rolo de pergaminho (ver Fig. 5) abria o espetáculo, em que os atores usavam a tiracolo bolsas feitas de tecido de algodão com os objetos que seriam usados por cada um em cena e mais uma flauta doce e pequenos instrumentos de percussão; trouxas de tamanhos diversos que continham outros panos e complementos de figurinos, para os atores usarem no decorrer do espetáculo; um baú, onde, entre outras coisas, se encontravam os brinquedos das crianças Isabel e Valente (ver Fig. 7), e, ainda, colchonetes, almofadas, bacia de cobre, jarro prateado, cabide de pé (Fig. 13), gaiola com pombos, uma coroa de latão e um punhal dourado, usados pela Índia Inca na cena “O Voo”.

No segundo ato sobre o carrinho eram montados dois balcões de madeira forrados externamente de peças de couro tacheado, quatro cadeiras e uma mesinha de bar, um vaso com uma planta e uma reprodução da Santa Ceia, de Leonardo DA VINCI,

compunham o dispositivo cênico. Sobre um dos balcões tinha um rádio de válvulas sem carcaça. E, ainda, sobre os balcões e dentro deles, havia uma série de outros adereços: baralhos, espelhos, escovas, pentes, garrafas, vidros, copos, panos e velas (Fig. 14). Na cena final surgia um “par de asas de anjo”, levado por Adélia (ver Fig. 9.A) e uma “coroa de espinhos”, usada pelo Jesus Cristo (ver Fig. 19).

RIPPER dirigiu a confecção dos adereços, que foram criados ou confeccionados, principalmente, por Arthur SILVEIRA, sendo que alguns o foram por mim.

Uma cenografia baseada na utilização dos elementos naturais, ou produzidos pelos artesãos do local onde o grupo teatral atua, representa um engajamento da cena numa identidade específica do brasileiro, e passa a ser uma opção de trabalho dentro de um contexto precário (Luiz Carlos RIPPER, 1977 ou 1978: 2).⁴⁰

I.9.C - Os figurinos

Os figurinos criados por Luiz Carlos RIPPER, com assistência de Dudu CONTINENTINO, e costurados pelas profissionais. Helena AUGUSTA, Odaléia MANSO e Ítala PAPALEO,⁴¹ são um item à parte. Não sei se RIPPER chegou a realizar um desenho dos figurinos, mas, com certeza, ele fez um estudo, pois criou uma palheta de cores e de tecidos com diferentes texturas.

Cores: branco, amarelo bebê, rosa palha, creme, azul claro, lilás, verde água, laranja e estampados de “carne seca”⁴² desbotada através de alvejantes, mas mantendo tons de cinza, azul e marrom, tudo muito esmaecido.

Tecidos: carne seca, cetim, rendados, algodão, algodão cru, fustão e crepe.

O processo de criação dos figurinos foi realizado numa espécie de laboratório, com os próprios atores trabalhando e criando, junto com RIPPER e CONTINENTINO,

⁴⁰. Matéria jornalística publicada em Vitória, ES, quando RIPPER, aos 34 anos foi à capital capixaba dar um curso de cenografia patrocinado pela Fundação Cultural, pelo Serviço Nacional de Teatro, pela FUNARTE/MEC (ver Anexo V).

⁴¹. Ver Anexo II. Programa da peça.

⁴². Tecido de baixa qualidade usado para provas de estamparias. (N. do A.)

os seus figurinos. Claro que havia uma concepção geral e de grupo já realizada por RIPPER, mas dentro dela nos foi permitida uma participação na criação.

Com os coreutas, o processo foi como de uma colagem. Nós ficamos apenas de sunga e fomos sendo vestidos por pedaços de panos que RIPPER rasgava ou cortava e aplicava, uns sobre os outros. Quando ele achava que aquela parte estava boa, “pregava” com alfinetes, e acrescentava mais uma parte de mistura de tecidos e cores até que as blusas e as calças ficassem montadas. Figurino aprovado por ele e pelo ator, era retirado com o máximo cuidado do corpo do ator e encaminhado para as costureiras.

Outros figurinos eram peças menos montadas, mas nem todos os acabamentos e costuras foram feitas à máquina, muitos foram acabados com agulhas especiais e barbantes, em vez de linha, dando um acabamento extremamente rústico ao figurino. Exemplo desse processo é o vestido de Adélia (ver Figs. 8, 8.A e 13).

Outros já tiveram desenhos e acabamentos mais rebuscados, como a roupa de Isabel e de Pedro Fogueteiro, que levaram fitas, lantejoulas, botões dourados.

Outros figurinos, como os mantos da procissão e do Jesus Cristo, foram realizados de maneira muito simples, um simples corte em “T” no meio de um corte de pano de algodão cru de duas alturas (frente e costas) que ia do ombro ao meio da perna, e assim, o manto já estava pronto para ser usado pelo atuante. Se bem que os mantos usados na procissão não eram tão simples como o do Jesus. Esses possuíam umas fitas amarelas e azuis costuradas na vertical do manto.

As melhores montagens são aquelas em que não se sabe quem criou o quê. O trabalho deve estar em todos, integrado, onde todos pensam juntos. O teatro não é válido se cada um estiver pensando sozinho. Neste caso, é melhor não fazer nada. Porque teatro é uma festa, uma comemoração. O ato de mostrar deve ser um ato de dar, de participar, e, por isso, é uma festa (Luiz Carlos RIPPER, 1977: 2).⁴³

⁴³. V. nota 40.

I.9.D - A iluminação

A iluminação do espetáculo Hoje é Dia de Rock foi realizada por Rubens CORRÊA e Lucídio SOARES, que a pedido de José VICENTE deveria lembrar a luz dos quadros de William BLAKE (Figs. 16 e 16.A). Ela se compunha, basicamente, de quatro fileiras de PCs de 1000 watts: uma fileira no lado esquerdo da “estrada”, outra, sobre o centro da “estrada” e duas no lado direito.

A cor básica usada foi o branco, as variações foram feitas com muito uso de resistência, que nessa época, no Teatro IPANEMA, ainda era feita através de solução salina. Em algumas cenas foram usados alguns filtros coloridos: rosa, azul, lavanda, amarelo e amarelo ouro.

Havia as velas do altar, que criavam um clima nas cenas de menor quantidade de luz. E, ainda, havia o uso de luz néon, reproduzindo a logomarca do espetáculo: duas ondas azuis sob um sol amarelo (ver Fig. 9.A).

I.9.E - A música

A música no espetáculo Hoje é Dia de Rock era um elemento fundamental, aliás, eu acredito que não poderia ser de outra forma, pois o próprio nome da peça já induz a isso. E no próprio texto, no segundo ato, o autor José VICENTE, através de diversas didascálias,⁴⁴ faz uma série de pedidos de sucessos do *rock'n roll* para acompanhar algumas cenas.

Quem cuidou basicamente de toda a parte musical do espetáculo foi Cecília CONDE. Ela criou temas musicais, fez pesquisa sobre o cancionário popular e religioso do interior de Minas Gerais para alguns cantos do primeiro ato (ver Fig. 3):

Ó! Deus do céu
Mandai os vossos banhos dourado
Ó! Deus do céu
Mandai os vossos banhos de ouro

⁴⁴. Didascálias: instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno, *indicações cênicas* ou *rubricas* (PAVIS, 2003: 96).

Oi! Abra porta gente que aí vem Jesus
Oi! É de rua em rua. Oi! É de porta em porta
E Ele vem cansado com o peso da cruz

Oi! Abre porta gente que aí vem Jesus
Oi! É de rua em rua. Oi! É de porta em porta
E Ele vem coberto com um manto de luz.⁴⁵

Cecília CONDE trabalhou a voz dos atores, não só para o canto, mas também para a emissão falada. Coordenou todos os sons incidentais e de percussão no primeiro ato. Todos os atores do coro tinham pequenos instrumentos de percussão, para serem utilizados conforme a cena, ou ritmicamente ou para criar climas, às vezes, sonoplastia, outras vezes, música concreta.

[...] A Cecília Conde também foi importantíssima, ela fazia aula com a gente o tempo inteiro, fazendo sons. Era uma sensibilização com sons, com ruídos, com todos os sentidos. [...] Tinham pequeninas coisas, triângulos chocalhozinhos. [...] Os atores que faziam... os viajantes. Tinham os personagens da peça e além deles, tinha o que hoje diríamos de figuração, mas que nós não considerávamos como figuração, eram viajantes: atores que tinham a mesma importância do personagem que falasse (Ivone HOFFMANN em entrevista a Joana TAVARES, 2001: 6).

Cecília CONDE não só ensaiou os cantos em coro e as intervenções rítmicas e sonoras do primeiro ato, como selecionou com Rubens CORRÊA a trilha sonora do intervalo, que equilibrava o clima do primeiro ato com o clima do encerramento desse ato e que continuaria por quase todo o segundo ato. A trilha sonora do segundo ato era composta de *rocks*, baladas. A trilha do intervalo, que encerrava com *Imagine*, de John LENNON, não só continha músicas desses ritmos, como alguns sucessos da música popular brasileira, por exemplo, a interpretação metafórica de Caetano VELOSO para *Asa Branca*, de Luiz GONZAGA e Humberto TEIXEIRA, usando as imagens da seca

⁴⁵. Uma das letras dos cânticos religiosos cantados pelo coro e por alguns protagonistas (ver Fig. 4). Creio que este, assim como outros cantos do primeiro ato, fez parte de uma série de letras e músicas recolhidas através de pesquisa realizada por Cecília CONDE sobre o cancionário popular e religioso de Minas Gerais. (N. do A.)

do sertão nordestino para falar da “seca” de liberdade de expressão no país. A trilha do segundo ato partiu das solicitações musicais do texto de José VICENTE, e as músicas eram, todas, tematicamente ligadas às cenas, às suas situações e às suas personagens: 1ª) Sem título – abria com *Lucille*, de LITTLE RICHARD; 2ª) “Primeira Versão da volta de Davi” (Nildo PARENTE/Walter BOBSEN) do seminário – abria com *Gimmie Shelter* de JAGGER e RICHARDS com os ROLLING STONES; 3ª) “Elvis Presley” (Kacá VERSIANI/Evandro MESQUITA) – abria com *You don’t have to say you love me*, de WICKHAM, NAPIER, BELI, DONAGGIO e PALLAVICINI, com Elvis PRESLEY; e encerrava com *Love me tender*, de Elvis PRESLEY, com o próprio; 4ª) Quincas (Renato COUTINHO) e Neuzinha (Thaia PEREZ/Maria Esmeralda FORTE) vão-se embora” – abria com *Acid Queen*, de e com THE WHO, e fechava com *Runway*, com Del SHANNON; 5ª) “Quincas e Neuzinha vão se embora II” – ao som de *I’m moving on*, interpretada pelos ROLLING STONES; 6ª) “O Império Secreto” – abria com *God*, de e com John LENNON; 7ª) “Fuga de Valente” (Ivan de ALBUQUERQUE/Paulo ADÁRIO) – abria com *You can’t always get what you want*, de JAGGER e RICHARDS, cantada pelos ROLLING STONES, e encerrava com *Bye, bye Love*, de e com THE EVERLY BROTHERS; 8ª) “Rosário” (Isabel CÂMARA/Walkiria COLARES/Sylvia HELLER) – *See me, Feel me*, de e com THE WHO; 9ª) “Téco” (Kacá VERSIANI/Evandro MESQUITA) – abria e encerrava com *I just can’t help believin’*, de Barry MANN e Cynthia WEIL, cantada por Elvis PRESLEY; 10ª) “Epílogo” encerrava com “Viajante, viajante” de Cecília CONDE e José VICENTE, fechando o círculo temático e abrindo para a viagem de cada um.

Sem ser um *musical* no sentido convencional do termo, *Hoje É Dia de Rock* é um dos espetáculos mais intensamente musicais que eu já tenha visto (e ouvido), pois a sua própria estrutura interior identifica-se com o fluxo sonoro, e toda a sua ação dramática tem uma dinâmica de melodia (MICHALSKI in PEIXOTO, 2004: 180).

Enfim, uma peça com uma música tema “Viajante, viajante”, e mais toda uma partitura sonora de dois movimentos: um primeiro acústico, quase pastoral, místico/mágico brasileiro, e um segundo elétrico, frenético, de ritmo acelerado, norte-americano/inglês e internacional.

[...] a dupla Cecília Conde–Rubens Corrêa produziu uma textura cênico-musical de enorme homogeneidade, que revela nítida sensibilidade teatral por parte da compositora e não menos nítida sensibilidade musical por parte do encenador. A notar o perfeito equilíbrio expressivo entre a primeira parte, na qual músicas e sons originais são criados em função da definição do clima mágico, fraterno e infantilmente deslumbrado, e a segunda parte, na qual predomina um inteligente aproveitamento de *hits* de música popular da década de 50, contribuindo decisivamente para a autenticidade da visão poética que o espetáculo nos oferece daquela época (Yan MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004: 180) (grifo meu).

MICHALSKI peca ao situar a trilha musical do intervalo e do segundo ato na “década de 50”, pouquíssimos *hits* eram dessa década, a maioria era dos anos 1960, sendo que duas eram do início dos anos 1970: *Imagine* e *God*, de John LENNON.

I.9.F - A direção

Se há uma palavra que possa definir o estilo de dirigir um espetáculo que Rubens CORRÊA imprimiu na montagem de *Hoje é Dia de Rock*, é *democracia*. Rubens, com suavidade na voz e nos gestos, estimulava a criação de todos os participantes da empreitada artística, aparava arestas, burilava as “pedras brutas” apresentadas, ouvia tudo e a todos, experimentava cada sugestão dada, fosse de quem fosse. Para ele, todos eram iguais, alguns com maior experiência, outros, com menos, mas todas as ideias eram ouvidas e experimentadas. Nenhuma ação cênica foi ditada, todas foram descobertas, criadas pelo grupo. Quando chegávamos à conclusão que aquela forma era a mais adequada ao conteúdo do texto e da dramaturgia, fechávamos, em termos, a forma, pois nada era definitivo. Cada cena, cada fala, cada movimento era passível de ser melhorado, mas o espaço da improvisação não podia ser abandonado.

Esse espaço para improvisação era fundamental, pois evitava a cristalização da ação e, por conseqüência, a perda de sua força e de sua verdade cênica – essa era a orientação de Rubens CORRÊA e de Klauss VIANNA, que em muitas improvisações e ensaios de cena dirigiam de dentro da cena.

Em entrevista a Joana TAVARES, Ivone HOFFMANN, falando sobre o processo de trabalho, diz o seguinte

Eles não precisavam ficar olhando, porque éramos um conjunto. [...] De dentro, atuando, que podia ser chamado de integração, hoje em dia se fala integrado para qualquer coisa, mas esse, sim, era um trabalho de integração e interação. [...] Esse trabalho durava umas cinco, seis horas de interação, integração e de exercícios. Nós começávamos o ensaio às 14 horas e saíamos às 23:30, zero hora [...]. Era a tarde inteira. A gente parava para conversar, para experimentar outras coisas e era muito interessante. Nada era marcado, o diretor não dizia assim: “Agora você anda até ali e senta naquele banquinho”, nada.

Podia-se até chegar de comum acordo à forma, e aquela forma ficava, porque era adequada (2001: 3 e 4).

O relacionamento do diretor Rubens CORRÊA com os atores era gentil e delicado, jamais ouvi uma elevação no tom de sua voz, uma exasperação em seus gestos. Suas orientações eram dadas em voz baixa, com tranquilidade e com suavidade.

Como éramos um grupo, todos tínhamos trabalhos a fazer além dos ensaios. Essas tarefas extracena eram solicitadas a quem ele achava ser a pessoa adequada a executar aquele trabalho, sempre com o mesmo comportamento gentil e educado que tinha para dirigir uma cena. Dizia mais ou menos o que ele queria e dava inteira liberdade para nossa criação e execução. Missão cumprida, trabalho entregue, ele era só elogios e agradecimentos. Como podemos ver na declaração abaixo:

Meu trabalho de direção foi esplendidamente amparado, auxiliado e, muitas vezes, inspirado por Klauss Vianna, Cecília Conde e Luiz Carlos Ripper. O elenco é testemunha da maravilhosa colaboração destes três artistas excepcionais (Rubens CORRÊA em entrevista a Yan MICHALSKI. Jornal do Brasil, Caderno B, 12/10/1971: 1).

Interessante nessa declaração de Rubens é que ele não fala da colaboração de Ivan de ALBUQUERQUE, talvez porque Ivan tenha criado muitos problemas, mas a meu ver ele foi muito importante, pois algumas das ideias principais do espetáculo foram concebidas por Ivan, para a montagem de Hoje é Dia de Rock, antes de ele entrar em crise e desistir de dirigir o espetáculo. Uma delas e um dos pontos de destaque e sucesso de Hoje é Dia de Rock foi sua ideia de *receber e se despedir do público*, que fazia parte de uma concepção maior, que *era a de buscar a participação do público através do afeto, do carinho, do cuidado, do respeito, da atenção etc.* conforme podemos ver pelo depoimento de Nildo PARENTE:

Ele (Ivan de ALBUQUERQUE) assistiu a um espetáculo *off Broadway* [em] que os atores recebiam o público. Aí ele achou tão incrível, ele disse: “Eu queria fazer aqui assim, que a gente recebesse o público [...] essa coisa de dar amor, de não tratar...” Porque o Zé Celso vinha com aquela coisa de... porrada, de violentar a plateia [...] E ele disse: “Não, eu quero outra coisa.” E queria uma coisa mais de carinho... de receber bem as pessoas e de colocá-las até... sentadinhas no lugar (colóquio no PPGAC do CLA da UNIRIO, 2009: 12). (grifo meu).

Essa questão de dar afeto, passar amor e alegria para a plateia teve de ser muito pesquisada e trabalhada por toda a equipe. Corria-se o risco de ficar uma coisa forçada, falsa. Uma certeza inicial era que precisávamos de enorme verdade cênica, de um frescor de atuação, como se aquela cena estivesse acontecendo ali pela primeira vez e que não mais se repetiria. Um verdadeiro ato de amor é sempre único. A margem deixada para as improvisações poderia resolver a questão do frescor da atuação, mas não resolvia a questão da verdade cênica que se pretendia. Rubens nos trouxe a proposta de trabalharmos “olho no olho”, pois é através do olhar que se passa a maior parte da energia dos nossos sentimentos.

Teoricamente, estava resolvido, mas na prática o caminho a percorrer era desconhecido. Klauss VIANNA, que já vinha trabalhando conosco a consciência

corporal intensificou esse trabalho, pois ele achava que esse era o caminho para alcançarmos nosso objetivo.

Sim, porque se você não tiver a consciência corporal, o espectador pode se sentir agredido. Porque a presença do ator é muito forte, muito impositiva para o espectador. Ele tem que saber chegar no espectador, se não, o espectador se tranca inteiro, se protege, e você não o alcança (I. HOFFMANN em entrevista a J. TAVARES, 2001: 5).

Creio eu que a “consciência corporal”⁴⁶ e o “olho no olho com o espectador” foram as principais condições para que se efetivasse a ideia inicial de Ivan de ALBUQUERQUE. Essa relação afetiva com o público foi uma das chaves do sucesso

⁴⁶. Consciência corporal – No capítulo “Concepções” da dissertação de mestrado de Leticia Pereira TEIXEIRA, uma abordagem reflexiva sobre o trabalho corporal de Angel VIANNA, nós encontramos um trecho intitulado “Consciência do corpo”, que foi apresentado, primeiramente, em forma de “comunicação”. Para fundamentar teoricamente como se efetiva a consciência corporal, TEIXEIRA cita o autor lusitano José GIL e o seu livro Movimento total – O corpo e a dança. (Lisboa: Relógio D’Água, 2001): “A leitura sobre a ‘consciência do corpo’ de Gil fortalece as indagações provocadas pelo conceito de ‘corpo sem órgãos’ de Giles Deleuze. Dentro desta perspectiva o estudo utiliza as referências deleuzianas de ‘corpo sem órgãos’ apresentado por Antonin Artaud no texto *Para acabar com o julgamento de Deus*.”

“O corpo em Gil afasta a noção de corpo sensível ou funcional própria das ciências biológicas e da fenomenologia. Para ele corpo é ‘feixe de forças e transformador de espaço e de tempo (...) comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir a superfície” (Gil, J. 2001:68).

“[...] ‘a consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo” (Gil, J. 2001:159).

“Gil deixa claro duas configurações opostas da “consciência do corpo”: a que controla – consciência de si, egoica que torna o corpo impermeável para os movimentos internos e para os sentidos – o corpo organizado mantido num modelo rígido de movimentos - e a que libera e torna o corpo poroso, isto é, ‘condição para desposar os movimentos e as tensões internas do corpo” (Gil, J. 2001:160).

“Então, como deixar a consciência invadir o corpo? Pela experiência ao entrar nas ‘pequenas percepções’, ou seja, nas possibilidades de absorção das sutilezas, detalhe, nuance provindo do interior do movimento. A consciência porosa é penetrada pelas ‘pequenas percepções’ de liberações de tensões, não se tratando de uma concentração em um ponto enquanto objeto observado e tratado logicamente e concretamente (consciência de si), mas consciência do corpo que passa por contatos do movimento em um estado de sentido contínuo”.

“Esta consciência relaciona-se com um corpo paradoxal, com sua porosidade – o interior que emerge para a superfície/exterior, o duplo de möebius – o dentro e o fora que se conjungam na passagem de movimento trazendo mais consciência em um entrelaçado de energia. Para Gil é pela energia e pelo espaço-tempo que se concebe a ‘consciência do corpo.’”

(TEIXEIRA. www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/173/146)

Esse trabalho de TEIXEIRA sobre o trabalho de Angel VIANNA, pelo menos nesta parte, também serve para falar do trabalho do marido desta, Klauss VIANNA, e do trabalho que ele desenvolveu com os atores durante os ensaios do espetáculo Hoje é Dia de Rock, através de diversos exercícios de conscientização corporal como relaxamento, relacionamento do corpo com o chão, o processo de levantar-se do chão para ficar em pé, na atenção constante ao trabalho das articulações, no cuidado com o próprio corpo e com o corpo do outro no espaço de trabalho, no caminhar pelo espaço com a atenção voltada para os pés e seus movimentos no pisar etc., porém todo esse trabalho físico, sensorial e até emocional se fechava com uma avaliação intelectual, tendo cada ator que relatar o que percebeu ao realizar os exercícios, como sentiu seu corpo, seu calor, seu peso, seu contato com o chão, que músculos e articulações foram mais sentidos, quais foram as dificuldades encontradas nos movimentos, se havia sentido dores, se sentiu que havia tensões e se elas desapareceram etc.

do espetáculo. Acredito que essa comunhão com a plateia aconteceu, também, pela *sincronicidade*⁴⁷ de sentimentos e ideias existentes entre criadores e público. A relação afetiva contribuiu para que essa sincronicidade se revelasse e as mensagens do espetáculo fossem entendidas, até atendidas. Acredito que não basta que se tenha “o quê” falar, na hora e no lugar certo, para quem espera ouvir este “o quê”, mas como se falar esse “o quê” com a autoridade delegada e/ou reconhecida por aquele que ouve.

I.9.G - A atuação

A atuação cênica do elenco de Hoje é Dia de Rock foi pautada por um tom onírico e por uma atuação ritualística, sem marcações ditadas. Os atores tinham campos de atuação que deviam a ser ocupados, e seus limites não eram rígidos, havia tempo e espaço para improvisações. Essa maneira de atuar não era comum ao trabalho de ator na época.

As construções das personagens foram realizadas, também, através de estudos e pesquisas sobre *arquétipos*⁴⁸ brasileiros. Esses laboratórios e pesquisas se seguiram até

⁴⁷. *Sincronicidade* – segundo a teoria de Carl Gustav JUNG, coincidência de um estado psíquico com um acontecimento exterior que ocorre fora do campo de percepção do observador (HOUAISS, 2001: 2577).

⁴⁸. “Quando o sistema de STANISLAVSKI se estabeleceu, havia uma preocupação com a busca de elementos que construíssem uma coerência a partir de uma lógica interna das personagens, que admitia os paradoxos nas ações que envolviam uma existência; era o que as tornava reais, verossímeis aos espectadores.

“Porém simultaneamente a STANISLAVSKI, cuja técnica para a construção da personagem teatral guarda semelhança com elementos da teoria freudiana, desenvolvem-se num caminho paralelo as ideias de JUNG. Estas últimas, que se diferenciam histórica e metodologicamente das de FREUD, caminham na direção de um entendimento do homem através da construção de arquétipos; estes contêm as partes componentes de uma personalidade que, combinadas, são o próprio relato de uma história mítica (e também individual) do homem. [...] O ator, com essas informações, constrói um signo teatral que se identifica com as ideias correntes de uma época. E assim, sucessivamente, um outro ator constrói algo que ultrapassa aquela formalização e gera uma nova intelecção, cumulativa, ou qualitativamente diferente, através de outro emblema que revitaliza tanto o teatro como as ideias a que ele se refere.

“[...] Uma psicologia que dá origem a essa busca pauta-se pela síntese: a ideia junguiana de arquétipo pode conter, harmonicamente (porque é um tipo), os traços conflitantes, quando não excludentes (morada integral do feminino num corpo masculino).

“Uma personagem que almeja o alcance do arquétipo exige do ator um trabalho ao nível de categorias que nomeiam as essências, as partes componentes do humano: o masculino, o feminino, por exemplo; uma versão dessas categorias por meio de imagens que são do ator; o uso de recurso de estilo expressionista para a tradução cênica dessas categorias que a personagem significa” (Silvia FERNANDES, 1988: 23).

a montagem, sempre buscando a *organicidade*⁴⁹ da cena. Com a cena construída, passávamos a um processo de repetição exaustiva até atingir uma espontaneidade na atuação. Com as cenas ensaiadas e ordenadas, o tempo dedicado a laboratórios diminuiu. Durante o espetáculo sempre houve espaço para improvisações diversas, mas num viés *performático*⁵⁰ e não mais como um laboratório de pesquisa dramaturgica.

Quanto ao trabalho individual de cada membro do elenco, procurarei descrever como cada um conduziu sua atuação, lembrando que a maioria dos substitutos não passou pela fase de pesquisas e laboratórios:

– Rubens CORRÊA apresentava um Pedro Fogueteiro deslumbrante em seu mundo de sonho e angustiado perante sua própria realidade e meio alheio ao mundo e à própria família. Nildo PARENTE apresentou o seu Pedro Fogueteiro sem tanta angústia e sem tanto deslumbramento, um sonhador mais suave e nostálgico. “Rubens CORRÊA não precisa fazer outra coisa do que ser basicamente Rubens CORRÊA para transmitir a vida interior de Pedro Fogueteiro, com quem ele possui profundas afinidades” (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004:181);

– Isabel RIBEIRO apresentou uma Adélia forte, vigorosa, luminosa, um arquétipo de mãe mística e quase mítica. Uma mãe que olhava para a frente, para o futuro, que

⁴⁹. *Organicidade*: “Característica do que é orgânico. O que funciona *organicamente*. Por analogia ao conceito arquitetônico “cuja estrutura e planta baixa atendem perfeitamente às exigências funcionais e compõem um todo intelectualmente lúcido e íntegro, à semelhança das formas animais ou vegetais” (HOUAISS, 2001: 2079).

“STANISLAVSKI buscou no trabalho do ator uma organicidade, uma vida e uma ética colocando-o em um patamar privilegiado dentro de sua própria arte. Trabalhou baseado no texto, sim, mas também, e principalmente, preocupou-se em fazer com que o ator buscasse dentro de si mesmo as ferramentas necessárias para a articulação de sua própria arte. A partir do momento em que STANISLAVSKI coloca o trabalho sobre *si mesmo* como condição precedente para o trabalho com *a personagem*, ele inaugura um reinado que tinha se perdido na Commedia Dell’Arte: o ator como senhor do espetáculo. O mais admirável em STANISLAVSKI é que ele era um ator, um ator que resolveu querer entender os mecanismos de sua vida e da organicidade cênica, impondo-se perguntas: Como se faz...? Como se consegue...?” (Renato FERRACINI, Revista do Lume, ? : 65/66Revista) (grifos meus).

⁵⁰. De *performer*: Termo inglês usado, às vezes, para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O *performer*, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo. O *performer* realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator (PAVIS, 2003: 284).

empurrava o marido e os filhos para a vida, para o mundo, com autoridade, decisão e afeto, mas sua atuação tinha a leveza, a força e a beleza do voo de um grande pássaro. Ivone HOFFMANN apresentou a sua Adélia com as mesmas características, porém sua atuação tinha o vigor e a poesia de uma coluna de pés no chão e olhos no horizonte. “Quem mais me impressionou na primeira noite foi Isabel RIBEIRO, talvez por ter sido ela quem melhor captou a característica arquetípica, o estilo *Cem Anos de Solidão*, sugeridos no texto e na direção” (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004:181);

– Isabel CÂMARA criou uma Rosário – a irmã cega –, como bem disse Yan MICHALSKI, com “o exato toque de mistério e de fragilidade apagada” (in Peixoto: 2004; 181). Walquíria COLARES seguiu a mesma linha, já Sílvia HELLER deu mais presença física e vigor à personagem;

– Ivan de ALBUQUERQUE criou um Valente ao mesmo tempo angustiado e revoltado, preocupado com as suas orientações profissionais e sexuais, engraçado, divertido, espirituoso, e ainda sendo aquele irmão companheiro, mas chato e provocador, na relação com sua irmã mais nova, Isabel. Paulo ADÁRIO tentou seguir a linha traçada por Ivan de ALBUQUERQUE, mas o seu Valente não conseguia transmitir nem toda a gama de sentimentos nem a profundidade destes como Ivan, sua personagem ficou um jovem mais frágil, meio revoltado e óbvio quanto à sua orientação sexual;

– Leyla RIBEIRO criou uma Isabel impagável: engraçada, moleca, malcriada, caipira, vaidosa, fútil, alucinada, corajosa, abusada, sem modos, sensual, sexual, medrosa, arrogante. Uma personagem que Leyla trabalhou com muito carinho e lhe deu uma gama enorme de sentimentos e comportamentos, até mesmo contraditórios, tornando a personagem uma das delícias de se assistir no espetáculo. “Ivan de Albuquerque e Leyla Ribeiro conseguem cristalizar uma imagem, ao mesmo tempo, agudamente engraçada e cheia de ternura das respectivas personagens” (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004:181);

– Renato COUTINHO fez do seu Quincas um jovem tranquilo e apaixonado por sua esposa, um tanto inseguro e ligeiramente submisso à sua mulher, porém demonstrando boa dose de sensualidade na relação com sua mulher Neuzinha, que foi apresentada por Thaia PEREZ como uma jovem irrequieta, elétrica, imperativa e sexualizada, ansiosa para conhecer o mundo (Fig. 17). Já Maria Esmeralda FORTE apresentou uma Neuzinha mais divertida, brincalhona, menos ansiosa, mais madura e menos impetuosa. “Thaia PEREZ mostra em sua estreia uma chispa e um temperamento muito promissores” (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004:181);

– Nildo PARENTE apresentou o seu Davi com certo clima de tristeza, demonstrando a insegurança de um jovem poeta cheio de incertezas e dúvidas, mas tudo isso com uma suavidade que era como se ele não andasse, e sim deslizesse pelo espaço; Walter BOBSEN fez do seu Davi um jovem menos poético, mais inseguro e mais angustiado;

– Ivone HOFFMANN criou duas personagens marcantes, a sua Índia Inca era uma personagem forte, misteriosa, luminosa, seriíssima como uma verdadeira sacerdotisa, quase uma deusa, seu caminhar era de uma solenidade e de uma imponência admirável “Eu tinha uma caminhada em câmara lenta (falando e caminhando), em que eu atravessava desde o palco até o fundo, a saída do teatro. Era a Índia, e tudo foi orientado e marcado pelo Klauss” (Entrevista a Joana TAVARES, 2001: 7). Já a sua Dona Efigênia, que aparecia no segundo ato, era de uma solidão, de uma tristeza, de uma dramaticidade que chegava ao patético. As suas substitutas: Suzana FAINI compôs sua Índia Inca mais humana, mantendo o mistério e a solenidade de uma sacerdotisa. Era uma bela imagem, mas não sublime, via-se uma pessoa boa, mística e que vivia para fazer o bem ao próximo; Thelma RESTON compôs uma Dona Efigênia estilo comadre de interior, engraçada, contadora de história, solitária, mas não tanto, bem humorada, acomodada com sua vidinha, sem grandes dramas existenciais. “Renato COUTINHO, Nildo

PARENTE e Ivone HOFFMANN revelam uma firmeza interpretativa e uma força de presença insuspeitadas” (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004:181);

– Klauss VIANNA criou um Seu Guilherme de uma densidade shakespeariana. Sua personagem apresentava uma enorme gama de sentimentos dramáticos, oscilando entre o patético e o trágico. Lá estavam: a solidão, a tristeza, a desesperança, o vazio, o tédio, a falta de sentido do mundo, a amargura, a nostalgia, a sensibilidade, o alcoolismo, a autocomiseração e um certo mau humor risível, misturado a laivos filosóficos. “Klauss VIANNA começa com alguma hesitação, mas firma-se no decorrer da sua cena” (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004:181):

O Seu Guilherme não dava para substituir, porque o Klauss tinha feito uma criação inesquecível, realmente era absurdo, patético o que ele fazia, as pessoas ficavam chapadas diante dele, era uma maravilha a criação que ele fez... Eu me lembro que era cinematográfico (Leyla RIBEIRO em entrevista a J. TAVARES: 2005; 3) (Figs. 18, 18.A e 18.B);

– Kacá VERSIANI sorria, dançava, dava o texto e estava tudo certo, sua figura, seu carisma e sua forte presença cênica eram suficientes para o Elvis Presley e para o Téco. Já Evandro MESQUITA, por ser mais leve fisicamente, criou uma personagem engraçada, meio malandra, e se esforçou para ser melhor dançarino que Kacá, mas não tinha uma presença cênica tão forte como aquele. “Kacá VERSIANI funciona otimamente como figura” (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004:181);

– O Jesus apresentado por mim era um quadro vivo, uma imagem, um ícone, que foi sofrendo alterações durante a temporada, começou como o Cristo, o Crucificado, passou para o Mestre (Fig. 19), depois para o Redentor, sem coroa de espinhos e com os braços estendidos transversalmente ao corpo, para terminar como o Salvador;

– Arthur SILVEIRA, Davi PINHEIRO, Dudu CONTINENTINO, José Augusto (GUTA), Maurício SETTE, Paulo César COUTINHO, Paulo César de OLIVEIRA e eu, trabalhamos muito para ler o que Yan MICHALSKI escreveu sobre o Coro: “[...] têm

pouco o que fazer – mas sem as suas presenças o espetáculo não seria o que é” (in PEIXOTO, [org.], 2004: 181).

I.10 - AS RECEPÇÕES

I.10.A - A recepção da crítica

A crítica da grande mídia dividiu-se na avaliação do espetáculo e do texto. Dois críticos se destacaram como representantes dessa divisão: Yan MICHALSKI, do Jornal do Brasil, que amou o espetáculo; José ARRABAL, de O Jornal, que odiou o texto, o espetáculo, o cenário, salvando apenas o trabalho de corpo realizado por Klauss VIANNA e a música de Cecília CONDE, e com “ressalvas frisadas” o desempenho de Rubens, Ivan e Klauss VIANNA.

Os outros críticos não manifestaram grandes entusiasmos, nem grandes raivas, exceção, talvez, a Henrique OSCAR (1925-2003), Diário de Notícias, que fez uma crítica bem-equilibrada, demonstrando ter gostado muito do espetáculo. Mas não superou Yan MICHALSKI. Este estudara com Rubens e Ivan no Teatro TABLADO, seguindo a carreira de crítico. Era zeloso com o seu trabalho e respeitoso em suas críticas, tinha a prática de assistir algumas vezes um espetáculo e só então fazer sua crítica jornalística. Porém, no dia da estréia de Hoje é Dia de Rock ele quebrou esse costume. Assim que terminou a apresentação, MICHALSKI rumou para a sede do Jornal do Brasil, que nessa época ficava na Av. Rio Branco, no centro da cidade, e escreveu um pequeno artigo, intitulado “Primeiras críticas”.⁵¹

Yan MICHALSKI, voltando à sua rotina de crítico, assistiu outras sessões de Hoje é Dia de Rock, conversou com Rubens CORRÊA e com Ivan de ALBUQUERQUE e duas semanas após a estreia, escreveu a crítica jornalística “Moto

⁵¹. Ver anexo V.

contínuo, com paz e amor” (I), (II) (III), que foi publicada no Caderno B do Jornal do Brasil.

Dias depois, Henrique OSCAR publicou a sua crítica: “Hoje é Dia de Rock” no Diário de Notícias.⁵² Já José ARRABAL só publicou “Hoje (não) é Dia de Rock”, em 14 de novembro, mais de mês após a estréia.⁵³

José ARRABAL era fã do GRUPO OFICINA e de Martinez CORRÊA, acreditava na linha “teatro de agressão”, era óbvio que não poderia gostar da montagem do GRUPO IPANEMA, que se pautou em estabelecer a relação ator/espectador inversamente à relação tão cara ao GRUPO OFICINA. A nossa relação com o espectador não era de ataque e agressão, e sim de confraternização e afeto.

“Hoje temos a oferecer o velho, o muito velho. Pois nunca *o novo* foi tão velho, e como nunca ele tem sido usado para esconder a velhice real, objetiva, pobre, morta, arcaica, contra-reforma, inquisição de todo um esquema que à custa da violência das plásticas vai resistindo seus últimos dias, ou anos, ou décadas’ (José Celso – Oficina)

‘Hoje é Dia de Rock’ é esse ‘novo’ de que fala o grupo paulista. E em verbete diria que vale pelo desmunhecimento de seu autor. Agora temos um Zé Vicente bastante Sr. José Vicente de Paula, como ele sempre foi” (José ARRABAL. O Jornal, 14/11/1971).

O texto acima, de José ARRABAL, é um contraponto ao que escrevera dias antes Yan MICHALSKI, exaltando a “realização inovadora” do espetáculo dirigido por Rubens CORRÊA e frisando que Hoje é Dia de Rock não se parecia com nada que ele já “tivesse visto” até aqueles dias nos palco brasileiros. MICHALSKI ainda teve a sensibilidade de perceber como o Grupo IPANEMA chegara a essa inovação:

[...] a novidade não é motivada por uma ânsia preestabelecida de inovar: ela decorre espontaneamente da procura e do encontro da forma mais adequada para a tradução cênica daquilo que se queria transmitir (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004: 177e 178).

⁵². Idem.

⁵³. Idem.

Michalski havia escrito que *Hoje é Dia de Rock* era um “espetáculo inconfundivelmente brasileiro, sim, mas também, num certo sentido, talvez o primeiro espetáculo autenticamente latino-americano realizado no Brasil”. E defendia sua visão explicando porque inseria a peça de José VICENTE no estilo típico da literatura latino-americana da época, o realismo mágico, e chamava as personagens de *Rock* de “primos fraternos da família Buendía de *Cem Anos de Solidão*” e que “respiravam o mesmo ar de subdesenvolvimento mágico” (MICHALSKI in PEIXOTO, 2004: 177 e 178). ARRABAL detestou tanto os trabalhos de José VICENTE e Rubens CORRÊA que tentar demolir a peça/espetáculo foi pouco para ele, atacou ferinamente Yan MICHALSKI:

“Hoje é Dia de Rock” como texto, é uma tolice. E que Garcia Marques perdoe aqueles que aventaram seu santo nome em vão, comparando as infantis figuras da família “Fogueteiro” com os pungentes mágicos Buendía.

“Hoje é Dia de Rock” já difere de “Cem Anos de Solidão,” em princípio, pelo aspecto crítico presente nesta obra hispano-americana; fator inexistente na peça londrino-tupiniquim em questão. O universo mágico de Macondo nada tem a ver com a metáfora e/ou metonímia assumida em Ventania ou Fronteira. Sei que ambas as obras, qualidade à parte, são registros de determinada cultura. Porém, Garcia Marques tem consciência de que não é, nem pretende ser, involuntariamente que o fosse, redator do “Diário Oficial”, como Zé Vicente de Paula (José ARRABAL. O Jornal, 14/11/1971).

Se Yan MICHALSKI teve a humildade de confessar sua dificuldade em “avaliar objetivamente” a atuação dos atores, por ela não se alinhar a nenhuma maneira de atuar até então estabelecida, e acentuou que mais impressionante que o “bom nível profissional’ dos principais intérpretes era “certa qualidade de irradiação humana, na qual todos se” irmanavam e nivelavam, “desde os experimentados protagonistas até os estreantes”, que tinham “pouca ou nenhuma participação na ação dramática propriamente dita” (2004:181). Já José ARRABAL se comportou completamente diferente, só salvou o trabalho de expressão corporal dos atores, mas definiu suas atuações como amadorísticas, retóricas e de clichê assumido. Quanto à direção de

Rubens CORRÊA, escreveu: “Nosso maior ator, nem tão bom diretor, faz, da cartilha abc que tem em mãos, um livro de canções de roda para adultos. E isso já é alguma coisa” (ARRABAL. O Jornal, 14/11/1971).

A crítica de José ARRABAL traduzia perfeitamente a visão da esquerda ortodoxa, que sonhava com uma revolução armada contra a ditadura militar e com a implantação de uma ditadura do proletariado no Brasil, e com esse sonhado evento todos os problemas brasileiros se resolveriam. Paz, amor, autoconhecimento, psicoterapia, ecologia, igualdade entre os gêneros, contracultura, revolução interior, ou seja, tudo que acreditávamos e pregávamos em Hoje é Dia de Rock, era, por eles, considerado antirrevolucionário e reacionário etc.

E, sendo mais uma brincadeira de adultos, “Hoje é Dia de Rock” se frustra no monótono, no cansativo e na tolice ingênua.

Isto, sem levarmos em conta a prejudicial curtição autofágica, badalativa, escapista, alienante, alienista, alienada, fora de propósito (José ARRABAL. O Jornal, 14/11/1971).

I.10.B - Recepção e percepção do espectador em Hoje é Dia de Rock

Chegamos, agora, ao principal objeto de estudo deste trabalho, ou seja, a relação ator/espectador, que creio ser o elemento detonador do fenômeno social, que procuramos aqui, determinar suas causas.

Como em uma pesquisa arqueológica, tenho procurado descobrir cada camada do espetáculo, desde a criação do texto até a encenação. Mas acredito que foi na relação ator/espectador que o projeto de encenação de Rubens CORRÊA apresentou, talvez, uma grande inovação em nossos palcos, e creio que o nível alcançado nessa relação poucas vezes foi alcançado por um espetáculo até os dias de hoje. E para que isso acontecesse, o espaço cênico construído por RIPPER foi fundamental.

A troca que existiu entre palco e platéia pode ser classificada como de “*alternância*”, seguindo o esquema de relações apresentado por PAVIS, ou seja, o que

nós buscamos foi “uma relação variável entre palco e plateia, alternando identificação e distância, proximidade e afastamento, unicidade e recepção” (2003: 336).

Segundo BRECHT, a “recepção” é “uma arte do espectador” (PAVIS, 2003: 330). A visão de BRECHT lembra muito a noção de “coeficiente artístico” de Marcel DUCHAMP, que veremos mais adiante. Porém, PAVIS além de citar BRECHT enumera uma série de “códigos de recepção”: psicológicos, ideológicos e estético-ideológicos, mas creio que o que mais nos interessa é a “Teoria da concretização, da ficcionalização e da ideologia”:

A teoria global do texto dramático e espetacular se esforça para determinar de que maneira a obra é concretizada historicamente em função da mudança do “contexto total dos fenômenos sociais” (MUKAROVSKY, 1931: 389), contexto esse que é o da obra neste ou naquele momento da evolução histórica. Ela estuda os processos de ficcionalização, enquanto confronta o texto e a cena, mediação da análise dramatúrgica e do relacionamento do texto dramático e/ou espetacular com os textos da ideologia e da história (PAVIS, 2003: 331 e 332).

Este texto de PAVIS me interessa porque me parece que, de certa forma, dele me aproximo. Não busco analisar o fenômeno social ocorrido durante a temporada de Hoje é Dia de Rock, tarefa essa que me levaria ao campo da sociologia, porém, como estudioso das artes cênicas, procuro aqui descobrir no espetáculo, desde sua concepção até a sua efetivação cênica, e nas questões estéticas, ideológicas e políticas da época – que serão vistas no segundo capítulo –, quais as possíveis causas deste fenômeno.

Então, a pergunta é: *o que aconteceu na recepção e na percepção⁵⁴ do espetáculo por uma parte do público que levou Yan MICHALSKI a identificar uma “ultrapassagem das fronteiras normais da comunicação teatral”, ousando dizer que essa ultrapassagem “transformou-se num fenômeno de psicose coletiva”?* (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10/10/1972: 4).

⁵⁴. *Percepção*: “Conceito a ser diferenciado do de *recepção* que consiste no conjunto dos processos cognitivos, intelectuais e hermenêuticos que se desencadeiam na mente dos espectadores” (PAVIS, 2003: 283) (ver nota 30).

O estímulo à percepção foi uma marca impressionante do espetáculo, incenso de sândalo que ardia em espirais de fumaça odorífica, bolhas de sabão perfumado sopradas pelos atores, flores que eram dadas, broa de milho distribuída na cena “Comunhão” e, principalmente, a aproximação física, o estímulo tátil, inclusive com o toque efetivo no se dar as mãos na organização da roda na cena “Viajante, viajante”. Creio que esses estímulos à percepção foram uma contribuição extremamente relevante para que o tal fenômeno acontecesse.

Mas não só a percepção foi fundamental, a recepção também. Ela foi provocada através do estranhamento dado por certas inversões de papéis na relação palco/plateia. Essas inversões de papéis começavam antes da abertura das portas para o acesso do público à sala de espetáculos e terminava com a confraternização da despedida, uma das grandes inovações de Hoje é Dia de Rock. O estranhamento de inversão se dava porque não era a platéia, como uma unidade coletiva, que esperava o elenco entrar em cena, nem era ela que se despedia, aplaudindo o elenco após sua apresentação, e este agradecia os aplausos. Eram os atores, como elenco e como indivíduos, os anfitriões, que convidavam os espectadores, como coletivo e como indivíduos, a assistirem o espetáculo, ou seja, os atores recepcionavam os espectadores. Durante o espetáculo, realizávamos uma série de ações de contato direto com o espectador, seduzindo-o, convidando-o a um encontro afetivo e festivo, a uma participação alegre e espontânea, e até trocando de lugar com ele, como na cena da “Roda”. Ao final do espetáculo, os atores iam para o saguão do teatro para se despedir dos espectadores, como nos despedimos de nossos convidados quando damos uma festa em nossas casas.

O estranhamento inicial causado no espectador por essa inversão de papéis ia se transformando durante o fruir da linguagem dramaturgica do espetáculo, até que ele, o espectador, em determinado momento, se via encantado, cúmplice do ator em transe,

acreditando em uma força mágica que brotava em seu próprio ser e que ele via refletida nos olhos e no sorriso de cada atuante que com ele, por instantes, se encontrava. Talvez, se pensarmos no contexto internacional, não tenhamos inovado muito, mas, para nós, no contexto nacional, sentíamos que estávamos inovando em realização, não em sonhos, pois me parece que essa relação mágica com o espectador era um dos sonhos de ARTAUD:

[...] Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo (ARTAUD, 1999: 103 e 104).

Apesar de ter havido certo público de teatro que “não viu e não gostou”, outro próximo a este que viu, mas também não gostou, o espetáculo teve uma carreira de sucesso, saindo de cartaz ao completar um ano de apresentações, ainda com a casa cheia. Um espetáculo que fica em cartaz um ano no mesmo teatro é um acontecimento raro, e é sinal que o quê a criação artística procurava comunicar se efetivava, com maior ou menor intensidade e compreensão, nos corações e nas mentes de um público teatral.

Além desse fato, houve o tal fenômeno – o nosso objeto – de algumas dezenas de pessoas irem assistir o espetáculo várias vezes – os “assíduos”.⁵⁵ E fazendo parte deste fenômeno, o recebimento de dezenas de cartas, geralmente dirigidas ao elenco, e que segundo Yan MICHALSKI “Mereceriam, sem dúvida, uma séria análise psicológica”.

[...] Meu ser agora está muito *legal*; graças a vocês eu consegui ficar em paz comigo mesma, e concordar em tudo com minha mente. Todos os dias têm sido de *rock* para mim. [...] um sorriso de vocês inunda a

⁵⁵. “Os recordistas – uns sete ou oito – viram a peça mais de 50 vezes; a estes acabamos dando cadeira cativa. Eles formam o que chamamos ‘Clube Rock’: reúnem-se no intervalo, discutem se o espetáculo de hoje está melhor do que o espetáculo de outro dia, vivem conosco todos os problemas da companhia. Inclusive, fiscalizam o espetáculo, anotam detalhes, vêm denunciar que tal ator cometeu tal erro, que a música não entrou na hora. E no dia em que o espetáculo sai particularmente bom, eles vêm nos dar parabéns especiais” (Rubens CORRÊA em entrevista a Yan MICHALSKI. Jornal do Brasil, Caderno B, 10/10/1972: 4) (ver Anexo V).

alma da gente de alegria e de vontade de viver (Jornal do Brasil, Caderno B, 10/10/1972: 4).

No começo, o público se resguardava. Muitos espectadores não aceitavam a broa de milho que lhes oferecíamos na “Comunhão”, poucos iam para a roda, nos olhavam desconfiados. Mas quando os jovens adotaram o espetáculo, o clima mudou completamente, a comunicação que sonhávamos ter com o espectador começou a se realizar. Segundo Rubens, foram vários os motivos para que essa ligação com a juventude ocorresse.

Outro fator de comunicação é o ambiente de festa que o espetáculo tem, graças, em grande parte, às cores e às formas que Ripper concebeu, à maneira livre de nos comportamos em cena, às roupas informais, aos pés descalços, aos cabelos grandes. E também o elemento rock, que é uma linguagem universal de enorme impacto: “A Terceira Guerra começou com o requebro de Elvis”, como diz José Vicente. A própria temática da peça também envolveu muito o público jovem; Minas deixou de ser apenas Minas, passou a ser toda a infância de uma geração; enquanto o segundo ato, com a problemática da escolha existencial de cada um, com a imagem da estrada pela qual cada um tem de optar, passou a expressar muitas coisas que essa geração está vivendo no momento. As cenas da saída dos filhos da casa, seu desligamento da família, têm um impacto enorme sobre o jovem público (Rubens CORRÊA em entrevista a Yan Michalski. Jornal do Brasil, Caderno B, 10/10/1972: 4).

Porém, quando a administração do teatro começou a anunciar que o espetáculo encerraria sua temporada, as sessões começaram a lotar absurdamente, pois não mandávamos ninguém voltar porque a lotação estava esgotada, as pessoas sentavam-se na parte mais baixa das arquibancadas, ficando literalmente dentro do “palco”. Muitos assistiram ao espetáculo pela primeira vez, ou pela última, em pé em um dos cantos do teatro. Muitos protestaram por estarmos encerrando um espetáculo que lhes era tão caro. Uma carta de um espectador traduz o sentimento de boa parte do nosso público quando soube que Hoje é Dia de Rock estava prestes a encerrar sua temporada.

Acho que vocês não deveriam parar de levar *Rock*, não só porque muito mais pessoas precisam vê-lo, mas porque é

fundamental às pessoas. Não há ninguém que veio até esse teatro e não saiu diferente. [...] *Hoje é Dia de Rock* não é apenas um bom texto, mas é todo um modo de vida e uma atitude diante de si e dos outros que foi assumida por vocês e foi captada, tenho certeza, pelas pessoas (Yan MICHALSKI. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10/10/1972: 4).

D – SEGUNDO CAPÍTULO

CONTEXTUALIZAÇÕES E CONSIDERAÇÕES

I – CONTEXTUALIZAÇÕES

I.1 - CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: POLÍTICA, SOCIAL E ARTÍSTICA.

Apesar de todo o sucesso de público, a montagem do GRUPO IPANEMA, de Hoje é Dia de Rock sofreu ataques tanto do fascismo de direita, quanto do fascismo de esquerda. A juventude e a intelectualidade ligada à esquerda ortodoxa não entendiam o movimento de contracultura e acusavam esse movimento de revolução cultural de escapista e alienado, como vimos na crítica de José ARRABAL. Mas nem mesmo Yan MICHALSKI, apesar de todo o seu apreço pelo espetáculo, conseguiu perceber o que realmente estava sendo proposto, que sementes ideológicas estavam sendo plantadas. Em “Moto contínuo, com paz e amor (II)” ele escreveu:

A única falha de *Rock* que me incomoda é que esse espetáculo defende, embora com enorme beleza e convicção, uma posição existencial até certo ponto *escapista*. “Um novo tempo vai começar”, diz-nos o pessoal do Teatro Ipanema - mas no fundo Rock não só não nos propõe nenhum tempo novo, como ainda parece refugiar-se no passado místico para não ter de enfrentar e assumir o *presente real* (MICHALSKI in PEIXOTO [org.], 2004: 179) (grifos meus).

Escapismo de que situação? Que presente real era esse? Para entendermos melhor esse texto MICHALSKI e demonstrar que não havia nenhum escapismo – o que havia era uma outra visão da sociedade, uma proposta bem diferenciada, um terceiro caminho – é preciso que recordemos o que estava acontecendo no mundo e no Brasil naquela época.

Nos anos 1960 e 1970 vivíamos a chamada Guerra Fria, uma disputa ideológica e bélica entre os Estados Unidos da América do Norte (EUA) e a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), e a conseqüente e constante ameaça de um holocausto nuclear. O mundo era um tabuleiro de xadrez para essas duas potências, cada

país uma casa a ser conquistada por golpes militares, revoluções ou guerras localizadas. Naquela virada de década, o mundo acompanhava, apreensivo, o desenrolar de mais uma batalha dessa guerra nem tão fria assim, a escaldante Guerra do Vietnam.

Parte da juventude norte americana se colocou contra guerra e aderiu ao movimento contracultural do “hippismo” com os *slogans*: “*Make love, not war*” (Faça amor e não a guerra), “*Peace and love*” (Paz e amor) etc.

Se as manifestações nos EUA eram pela paz, em outros países elas foram pelos direitos democráticos. Manifestações – basicamente de jovens, de estudantes, plenas de reivindicações, factíveis ou não – aconteceram quase que simultaneamente em diversas cidades do mundo durante todo o ano de 1968. E todas foram fortemente reprimidas pelas forças governamentais alinhadas a uma ou a outra potência.

Dessa queda de braço político ideológica entre oposições e governos, e também entre gerações – pais e filhos viam o mundo de forma muito diferente –, algumas das melhores cabeças da minha geração foram sacrificadas: por assassinatos cometidos pelas forças da repressão, militares ou paramilitares, por *overdoses* de drogas ou outros tipos de suicídio. Podemos computar essas mortes à desilusão da geração pós-Segunda Guerra, com o velho e hipócrita discurso da já distante revolução burguesa: “Liberdade, Fraternidade e Igualdade.”

Uma dessas vítimas foi o poeta Torquato NETO, que escrevendo para o jornal a Última Hora terminou um artigo seu com a seguinte proposição: “Coloque-se um homem e um boi a caminho do matadouro, aquele que gritar mais é o homem, mesmo que seja o touro.”⁵⁶ O texto de Torquato se referia ao momento que o povo brasileiro estava vivendo e a necessidade de o povo reagir de alguma maneira. Pois desde a madrugada de 1º de abril de 1964 uma terrível noite havia descido sobre o território

⁵⁶. Texto publicado na coletânea de artigos, textos, poemas e letras para música de Torquato NETO, organizada após seu suicídio por Walli SALOMÃO – ou “Sailormoon”, como ele se apresentava na época – sob o título *Os últimos dias de Paupéria* (N. do A.)

brasileiro. Desde aquela noite, o brasileiro passou a conviver com o medo. Muitos não quiseram deixar o “grito” para o “touro”, e se rebelaram, de diversas maneiras. Alguns pegaram em armas, outros, foram gritar através da arte.

Dos que resolveram “gritar”, alguns morreram enfrentando as forças de repressão, ou foram presos, torturados e assassinados, ou fugiram e se exilaram; outros apanharam nas ruas, nas praias, nos palcos de teatro dos Comandos de Caça aos Comunistas.⁵⁷ A partir do AI-5,⁵⁸ as artes foram submetidas a uma forte censura em nome da moral, dos bons costumes e da segurança nacional.

A verdade é que o poder militar tudo fazia para calar qualquer voz discordante. Deveria haver uma só voz: a dos governantes de plantão. Para um jovem que “amava os Beatles e os Rollings Stones”,⁵⁹ que “caminhava e cantava”,⁶⁰ mas na verdade queria “gritar”, fazer teatro tornou-se mais que uma opção profissional, era tomar um posicionamento político de contestação ao *status quo*.

Parte da juventude carioca, sem saber como expressar seus sonhos e suas angústias, vivia no circuito casa, praia, faculdade e bar. Sexo, drogas e *rock and roll*, se não era um “grito” de revolta, era de desespero, e era mais que um escape, era uma saída possível. O “hippismo”, a contracultura e a imprensa *underground* davam a estes jovens a ideia da possibilidade de uma “nova consciência” (MACIEL, 1973).

⁵⁷. Comando de Caça aos Comunistas (CCC) – Organização paramilitar da direita fascista brasileira que agia em conluio com os órgãos de repressão do Estado e que trabalhou invadindo teatros, perseguindo e sequestrando atores, procurando amedrontar a classe teatral com cartas e telefonemas anônimos (N. do A.)

⁵⁸. AI-5 – Ato Institucional de 13 de dezembro de 1968 que se sobrepôs à Constituição de 24 de janeiro de 1967, elaborada pela própria ditadura militar. Com esse Ato, o presidente da República, em plantão, recebeu poderes extraordinários, e vários direitos constitucionais foram suspensos. O Congresso Nacional foi fechado por quase um ano. O Poder Judiciário ficou submetido ao Poder Executivo e ao Conselho de Segurança Nacional. A figura jurídica do habeas corpus foi extinta etc. (N. do A. a partir de GASPARI, Elio, 2009).

⁵⁹. *C’era um ragazzo che come me amava Beatles e Rolling Stones*, música de Gianni MORANDI que falava dos jovens americanos mortos na guerra do Vietnam e que, entre outras, se tornou uma espécie de hino para muitos jovens na época. (N. do A.)

⁶⁰. “Caminhando e cantando” era o verso inicial da canção *Para dizer que não falei das flores*, de Geraldo VANDRÉ, que embora tendo perdido o primeiro lugar no Festival Internacional da Canção, parte nacional, em 1968, foi a vencedora para a maioria do público. Essa foi outra música que se tornou uma espécie de hino para muitos jovens daquela época. (N. do A.)

Em termos de artes, o Brasil vinha experimentando movimentos de vanguarda desde o pós-guerra. Movimentos que buscavam inserir as artes brasileiras na modernidade do chamado Primeiro Mundo, como a Semana de Arte de 1922. Um movimento artístico, social e político que ousou parir a fórceps o Modernismo no Brasil. Oswald de ANDRADE, um dos idealizadores do movimento, alguns anos depois lançou, com alguns de seus antigos companheiros, o “Manifesto Pau Brasil”, e um pouco mais tarde, em 1928, lança o “Manifesto Antropofágico” na Revista de Antropofagia.

Em 1951, na Escola de Arte Dramática de São Paulo, sob a orientação de Décio Almeida PRADO (1917-2000), um grupo de alunos sob a direção de José Renato PÉCORÁ (1926-2011), utilizou-se do “formato arena”⁶¹ para apresentar a peça O Demorado Adeus de Tennessee WILLIAMS (1911-1983). As vantagens econômicas e as novas possibilidades estéticas desse formato animaram tanto este grupo de alunos que em 27 de janeiro de 1955 eles fundaram o TEATRO DE ARENA de São Paulo. Pouco mais de um ano depois eles se aliaram ao Teatro Paulista do Estudante, um grupo amador simpatizante do Partido Comunista Brasileiro, e contrataram Augusto BOAL (1931-2009) como diretor (FRAGA e DE LIMA, 2006: 37 e 38).

Essa aliança e a contratação de Augusto BOAL mudaram radicalmente a linha de trabalho do TEATRO DE ARENA. Entre 1958 e 1969, o TEATRO DE ARENA, fazendo uma “fusão entre narrativas tradicionais e recursos do moderno teatro épico, teorizada e posta em prática nos espetáculos apresentados” (DE LIMA e FRAGA, 2006: 38), torna-se uma referência não só em termos conceituais e sociopolíticos, mas também quanto à utilização do espaço arena. Esse formato surgirá em diversas cidades brasileiras, estando sempre ligado a um teatro engajado, a uma arte de resistência e de

⁶¹. Teatro de arena – “Espaço cênico definido por uma área central de representação que tem à sua volta o público” (FRAGA e DE LIMA in GUINSBURG, FARIA e DE LIMA, 2006: 37).

conscientização política ou doutrinária, com a pretensão de ser popular (PRADO, 2003: 68).

Essa pretensão de ser popular esbarrava nos pequenos tamanhos desses teatros, e no reduzido público atingido, assim chegou o momento que alguns membros desse tipo de teatro militante viram que só chegariam ao povo, objetivo por eles tão almejado, se fossem para as ruas, daí surgindo algumas tentativas de grupos de “teatro de *agit-prop*”,⁶² um modelo europeu dos anos de 1920, como o teatro do Centro Popular de Cultura, fundado no Rio de Janeiro em fins de 1961, dependente da União Nacional dos Estudantes (PRADO, 2003: 99).

A prática teatral dos CPCs terminou quando o golpe militar de 1964 assumiu o poder, repetindo-se no Brasil o que acontecera na URSS com a ditadura stalinista e com a ascensão do nacional socialismo na Alemanha (PAVIS, 2003: 379). Assim, os adeptos desse modelo de teatro viram que as formas de um teatro político tinham de se modificar para serem preservadas, e até mesmo para preservar a vida de seus criadores. Nessa busca de formas mais brandas e menos óbvias, trilharam o já comentado TEATRO DE ARENA de São Paulo, o TEATRO OFICINA, também de São Paulo, o GRUPO OPINIÃO, A COMUNIDADE e o TEATRO IPANEMA no Rio de Janeiro.

As artes brasileiras há anos tentavam criar uma linguagem brasileira dentro da modernidade internacional, e ao mesmo tempo sair do gueto artístico-intelectual. As artes visuais e a poesia já tinham trilhado os caminhos do concretismo e do neoconcretismo, mas esses movimentos não conseguiram romper as fronteiras desse

⁶². Teatro de “*agit-prop*” – “O teatro de *agit-prop*, termo proveniente do russo (*agitatsaya-propaganda*: agitação e propaganda) é uma forma de animação teatral que visa sensibilizar um público para uma situação política ou social. Surge após a revolução russa de 1917 e se desenvolve, sobretudo, na URSS e na Alemanha, depois de 1919 e até 1932-1933 (anúncio do realismo socialista por JDANOV e tomada do poder por HITLER)” (PAVIS, 2003: 379).

“No Brasil, podemos entender a produção teatral dos Centros Populares de Cultura, os CPCs, da União Nacional dos Estudantes, como modalidades de atuação agitpropista. Surge no ambiente universitário, atrasado algumas décadas no que se refere às matrizes, mas na vanguarda do *revival* agitpropista da Europa e da América dos anos de 1960” (Silvana GARCIA in GUINSBURG, FARIA e ALVES DE LIMA, 2006: 18).

gueto, até que a instalação de Hélio OITICICA (1937-1980), denominada Tropicália,⁶³ na exposição Nova Objetividade Brasileira, em abril de 1967 (Ariane FIGUEIREDO, in Paula BRAGA, 2008: 296), abriu um novo caminho para as artes brasileiras, o “tropicalismo”.⁶⁴

O tropicalismo foi o primeiro movimento nacional de contracultura e atingiu todas as artes brasileiras, criando um verdadeiro divisor de águas ético e estético. Esse posicionamento neomodernista criou novas inserções na arte brasileira, na música tivemos o advento do *rock* e o uso da guitarra elétrica; no pensamento e no comportamento, devoramos a “contracultura norte-americana”.

A chamada imprensa *underground* nacional, que seguia essa linha antropofágica, neomodernista, tropicalista ou pós-tropicalista, e todo o movimento de contracultura “tupiniquim” (como chamavam na época) tinham como referência o jornalista Luis Carlos MACIEL, que com os seus artigos e livros rebatia tanto os ataques da direita quanto da esquerda ortodoxa.

⁶³. *Tropicália* – A *Tropicália* era um labirinto construído com uma arquitetura improvisada, semelhante às favelas, um cenário tropical com plantas características e araras. O público caminhava descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações. No fim do percurso, se defronta com um aparelho de tevê ligado, um símbolo moderno. A nova imagem do Brasil, os meios de comunicação de massa contrastando com a miséria nacional. Polarizações e impasses da sociedade, da cultura, da estética e da política da arte nos anos 1960. Radicalidade e experimentação que impulsionou as artes plásticas para o exercício da contemporaneidade. (www.dopropriobolso.com.br/indez.php?...almandrade-tropicalia...)

. “*Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de compor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. [...] É a obra mais antropofágica da arte brasileira” (JACQUES, Paola Berenstein, 2001: 78)

⁶⁴. *Tropicalismo* – Movimento estético e político cultural proposto por Hélio OITICICA, de aliar elementos de uma estética popular carregada de brasilidade aos movimentos estéticos e culturais das vanguardas europeias e norte-americanas. A proposta de OITICICA foi abraçada por diversos artistas das mais variadas áreas. O tropicalismo foi um movimento de curta duração para os seus principais artistas, mas seus reflexos duram até hoje, inclusive se internacionalizaram (N. do A.).

No teatro, José Celso Martinez CORRÊA e o GRUPO OFICINA perceberam de imediato que a estética tropicalista proposta por Hélio OITICICA era um resgate da proposta “antropofágica”⁶⁵ da “geração de 22”.⁶⁶

Exatamente nessa questão do uso da *agressão*, trabalhada por Martinez CORRÊA como uma forma de buscar a participação do público no teatro, encontramos uma fronteira muito clara entre as diversas experiências do teatro de vanguarda naquela virada de décadas (1960/1970). Parece-nos que determinadas leituras – GROTOWSKI (1933-1999), ARTAUD (1896-1948) – e informações sobre as linhas de trabalho de alguns diretores norte-americanos e europeus (Julian BECK [1925-1985], Peter BROOK, Joseph CHAIKIN e outros), que chegaram aos ouvidos dos nossos diretores, tiveram interpretações e usos bem diferentes em nossos palcos.

Esse era o tipo de teatro que se realizava naquela época, mas pregar a revolução sem fazer uma revolução na forma teatral era considerado uma incoerência, daí que surgiu, para o bem e para o mal, uma série de experiências vanguardistas na cena brasileira. Décio de Almeida PRADO resume esse tipo de teatro nesse momento em duas frases: “Não caberia ao teatro promover a revolução. Ele mesmo é que tinha de ser um ato revolucionário” (PRADO: 2003; 114).

⁶⁵. Antropofágico – Em 1928, Oswald de ANDRADE lança o “Manifesto Antropofágico”, manifesto que deu origem a uma revista (Revista Antropofágica) onde a maioria dos artistas ligada ao Movimento Modernista, inaugurado pela Semana de Arte de 22 fez algumas de suas publicações. O “*Manifesto Antropofágico*”, simplificando muito, se resume na ideia de consumir (“devorar” – segundo seu autor) a ‘cultura’ europeia e norte-americana, misturá-las com as influências afro-ameríndias brasileiras e produzir uma arte autenticamente brasileira (“um arrojo” nacionalista e artístico), com a finalidade de exportar essa arte. A proposta tropicalista de Hélio OITICICA se aproximava, em muito dos princípios do “*Manifesto Antropofágico*” de Oswald de ANDRADE. Diante da inevitável norte-americanização da cultura brasileira, nada melhor do que um contra-ataque antropofágico (N. do A.).

⁶⁶. “Geração de 22” – Como ficou conhecido o grupo de artistas, poetas e literatos que criaram a Semana de Arte em São Paulo. Suas propostas ético-estéticas principais foram: inserir as artes brasileiras no Modernismo; procurar ser original, para isso ter o nacionalismo como princípio e pesquisar a língua portuguesa falada no Brasil, ou seja, a busca de uma brasilidade, usando na literatura um linguajar mais próximo do falado nas ruas; utilização do humor e da paródia em seus textos; não linearidade nos discursos. Esses artistas lançaram dois manifestos: “Manifesto Pau Brasil” e “Manifesto Antropofágico”. Mário de ANDRADE (1893-1945) e Oswald de ANDRADE (1890- 1953) foram dois de seus principais expoentes. (N. do A.)

No princípio da década de 1970 o mundo ainda vivia sob os reflexos da onda internacional de insatisfação da juventude mundial com os rumos que os donos do poder e a tecnocracia⁶⁷ davam ao porvir, preparando um futuro que não era o que ela sonhava.

Foi nesse clima, somado ao da primavera européia, que José VICENTE encontrou-se com Ivan de ALBUQUERQUE, Leyla RIBEIRO e Rubens CORRÊA numa Paris ainda em ressaca das manifestações de 1968 e lhes apresentou o texto base de Hoje é Dia de Rock na época denominado de O Botequim (LIMA E SILVA, 2008: 97).

Naquele tempo, os jovens e os artistas viviam com medo e convivendo com o medo ensaiaram e estrearam Hoje é Dia de Rock. Alimentados (quase todos) espiritualmente por bolos de chocolate com florescências de sonho, partilhavam de muito afeto naqueles dias cinzentos pela opressão que pairava sobre o país, e o mágico se fazia real e os aquecia física e moralmente através de pílulas coloridas com sugestivos nomes escapistas como Sun Shine, Blue Chariot, Purple Haze e Yellow Submarine, ou razoavelmente politizados como Between the Buttons.⁶⁸

A década de 70 foi muito rica. Apesar da ditadura, tudo era criado contra o movimento. Você tinha que fazer coisas que escandalizasse um pouco, que fugisse à normalidade. O sistema militar dirigia e você buscava escapar através da análise. Começou a psicanálise, o ácido, a maconha. Era todo mundo fazendo viagem, porque era permitida também na psicanálise. Você fazia uma viagem para se conhecer [...] mas muita gente pirou [...] as pessoas foram exagerando, devido ao aumento da repressão, e a coisa foi tomando um aspecto terrível (C. CONDE em entrevista a J. TAVARES em 10 de janeiro de 2002: 6 e 7).

⁶⁷. Tecnocracia – A tecnocracia escapa a todas as categorias políticas tradicionais. Faz-se invisível e penetra como neutral, tanto nas sociedades capitalistas quanto nas coletivistas, comporta-se como um fenômeno transpolítico que obedece à necessidade de eficiência industrial. É “a era da engenharia social, na qual o talento empresarial amplia sua esfera de ação para orquestrar todo o contexto humano que cerca o complexo industrial. A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. O que se procura criar é um novo organismo social, cuja saúde dependa de sua capacidade para manter o coração tecnológico batendo regularmente” (Theodore ROSZAK, 1972: 19).

⁶⁸. *Between the Buttons* – Referência ao nome de um disco de 1967 do grupo inglês de rock, ROLLING STONES, que em seu título denunciava a perigosa situação em que se encontrava a população mundial entre dois botões que poderiam ser apertados quase ao mesmo tempo pelo presidente dos EUA e pelo *premier* soviético, desencadeando o apocalipse atômico (N. do A.).

Muitos jovens e artistas fizeram uso do ácido lisérgico. Os que o utilizaram sob acompanhamento de psicanalistas heterodoxos, realizavam o que ficou conhecido na época como “psicoderapia”.⁶⁹ “Em contrapartida, as viagens de ácido mexiam com o sensorial da juventude e dos transgressores artistas de vanguarda” (LIMA E SILVA, 2008: 96).

Porém, tanto no contexto político-social internacional, quanto no nacional a violência e algumas reformas apaziguadoras arrefeceram os ânimos revolucionários de parte da juventude. A esquerda clássica perdia mais uma de suas batalhas na guerra contra o capitalismo. Quanto aos jovens que optaram pela revolução cultural, pela chamada contracultura, esses conseguiram mudar alguma coisa em termos de comportamento e valores sociais, mas não venceram a guerra contra a tecnocracia, na verdade viveram imprensados entre a defesa da moral e dos bons costumes, da direita no poder, e as críticas e os preconceitos, da esquerda clássica.

Mas, apesar de algumas sementes plantadas naquela época terem frutificado, Leyla RIBEIRO, em uma de suas últimas entrevistas, declarou:

Acho que foi um movimento universal. Aconteceu em todos os lugares, e aqui resultou no nosso espetáculo. Era uma espécie de crença que tudo ia acontecer. A peça tinha um subtítulo: ⁷⁰ *Um Tempo Novo Vai Começar*. A gente acreditava que o mundo não ia acabar tão mal. Mas, com o passar do tempo, vimos a barra pesadíssima que foi piorando tudo até hoje (LIMA E SILVA, 2008: 96).

⁶⁹. Psicoderapia – Busca de um “tratamento” psíquico através do uso de LSD (ácido lisérgico). Droga fabricada legalmente pelos Laboratórios Sandoz e que foi usada por Timothy LEARY em suas pesquisas acadêmicas. Um divulgador das potencialidades “curativas” do LSD foi Ken KESEY. “Para ele, o ácido ensinava apenas a reconciliação com nossa vida natural, a libertação das repressões, a conquista da saúde e da felicidade por simplesmente existir e estar vivo” (MACIEL, 1973: 69/70). Com a publicação de *The Divided Self*, de R. D. LAING, somando-se à divulgação das experiências de LEARY e a propaganda de KESEY, e a leitura da utopia *A ilha*, de Aldoux HUXLEY – um lugar “onde prevalece uma cultura não violenta baseada no budismo e em drogas psicodélicas” (ROSZAK, 1972: 144) – surgiu a “teoria” da psicoderapia, um possível tratamento à base de drogas psicodélicas e, na maioria dos casos, ligados a uma visão transcendente oriental. Mas “ninguém se apropria da sabedoria das eras passadas atirando aqui e ali algumas frases exóticas, nem aprende o que quer que seja sobre o folclore ou a religião de um povo apenas por utilizar alguns talismãs e consumir LSD” (ROSZAK, 1972: 150/151).

⁷⁰. Na verdade o subtítulo da peça era: “Roteiro para um espetáculo em estilo de romance”. “Um novo tempo vai começar” era o *slogan*, a mensagem midiática imediata. (N. do A.).

Se pensarmos em termos da história do Teatro Brasileiro, o espetáculo Hoje é Dia de Rock situa-se no período que os estudiosos⁷¹ das artes cênicas chamam de Moderno Teatro Brasileiro. Porém, parece-nos que os métodos no processo de trabalho, a relação mantida entre autor, diretor e elenco, a proposta de encenação e atuação e, principalmente, a proposta em relação à plateia, esse espetáculo já não se insere nas características básicas desse período. É o que buscaremos ver nas próximas páginas, pois acreditamos que essas novas características foram fundamentais para o fenômeno social decorrente, e que é, aqui, nosso objeto principal de interesse. Tentar entender, não só como isso aconteceu, mas porque até hoje ainda não encontramos respostas claras para ele, e também porque esse fenômeno ainda mexe com o imaginário e a emoção de muitas pessoas que viveram aquela época e vivenciaram o espetáculo.

⁷¹ . “A delimitação da modernidade no teatro brasileiro tem sido controversa, notadamente após a década de 1980, quando duas tendências confrontam-se: a evolutiva e a da ruptura.

“A primeira considera os procedimentos modernos dispersos ao longo do tempo, aos poucos se sedimentando em caráter acumulativo, tanto no terreno dramaturgico quanto no da encenação, tornando difícil isolar os marcos. É a posição defendida por Dória (1975).

“[...] Os defensores da ruptura, na outra vertente, concordam que a encenação é o fator decisivo para erupção da renovação cênica entre nós. A produção de *Vestido de Noiva*, em 1943, teria equacionado, pela primeira vez, a indispensável tríade autor/encenador/elenco, pioneiramente ali instituída. [...]

“Concordando entre si quanto aos aspectos conceituais da questão, entretantes, os adeptos da tese da ruptura mostram-se divergentes quanto à fixação das balizas. MAGALDI (1962) defende a primogenitura de *Vestido de Noiva* nessa armação genealógica; [...]. Décio de Almeida PRADO (2002), Betti RABETTI (1989) e Iná Camargo COSTA (1998) localizam no TBC, em 1949, o efetivo empreendimento modernizante em relação às nossas práticas de palco; enquanto Tânia BRANDÃO (2002) recua para a atuação do Teatro Popular de Arte de Sandro POLLONI e Maria Della COSTA, em 1948, o início dessa profissionalização; já Alessandra VANUCCI (2000) destaca que é o ‘pensamento estético’ dos encenadores italianos do TBC que determina a efetiva aceitação da modernidade entre nós”. (MOSTAÇO, Edécio in GUINSBURG, FARIA e ALVES DE LIMA, 2006: 185,186).

II – CONSIDERAÇÕES

II.1 – Sobre o Teatro e o GRUPO IPANEMA

Em 1959, os atores Rubens CORRÊA e Ivan de ALBUQUERQUE fundam o Teatro do RIO, onde era o antigo Teatro SÃO JORGE, hoje Teatro CACILDA BECKER, na Praça José de Alencar, no Flamengo, bairro da Zona Sul carioca. O Teatro do RIO permanece sob a direção dos dois até 1964, quando Rubens CORRÊA consegue fazer um acordo com o arquiteto Henrique LAVOIE Jr. (+1977), dono de um escritório de arquitetura e engenharia para a construção de um prédio com um teatro ao nível da rua, na Rua Prudente de Moraes, em Ipanema, onde era a casa de sua família no Rio de Janeiro (FONTA, 2010: 125-138).

De 1964 a 1968, Rubens CORRÊA e Ivan de ALBUQUERQUE viajam pelo Brasil com Diário de um Louco, de Nikolai GOGOL (1809-1852). Trabalham como atores em diversas montagens de outras companhias, no Rio de Janeiro e em São Paulo, enquanto o Teatro Ipanema era construído (FONTA, 2010).

No dia 9 de outubro de 1968, finalmente inauguram o Teatro Ipanema com a montagem de O Jardim das Cerejeiras,⁷² de Anton TCHEKHOV (1860-1904), sob a direção de Ivan de ALBUQUERQUE, dentro de um projeto chamado de Ciclo Russo (Fig. 28), que não foi levado a cabo, devido à proibição da censura à montagem de Mãe de Máximo GORKI (1868-1936), na adaptação de Bertolt BRECHT (1898-1956).

Nessa época, Ivan de ALBUQUERQUE se separa da atriz Isabel Teresa PRAZERES (residente no Retiro dos Artistas desde 2008) e se casa com Leyla RIBEIRO, que com eles passa a dirigir e administrar o Teatro IPANEMA. O trio com outros atores, que compunham o elenco de O Jardim das Cerejeiras, se faz chamar por GRUPO DO RIO (FONTA, 2010).

⁷² - Esta montagem rendeu ao Ivan de ALBUQUERQUE o Prêmio Molière de Melhor Direção do ano de 1968.

Mas já na montagem de *A Noite dos Assassinos* de José TRIANA, eles se apresentam como Teatro IPANEMA (FONTA, 2010: 168). Antes dessa peça, haviam montado *Como se Livrar da Coisa*, de Eugène IONESCO e depois, ainda em 1969 montam *O Assalto*⁷³ de José VICENTE, que é o lançamento do jovem dramaturgo. A peça faz um enorme sucesso. Pelo país afora ela é montada por atores profissionais e amadores durante vários anos. Onde houvesse dois funcionários do Banco do Brasil que gostassem de teatro, ela conseguia uma montagem.

Em 1970, o Teatro IPANEMA monta outro sucesso de público e crítica *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*,⁷⁴ de Fernando ARRABAL, que após quatro meses exaustivos de ensaios chegou a ser proibida pela censura, tendo sido liberada devido à intervenção do filho do chefe do departamento de censura federal – Wilson AGUIAR FILHO. Nos primeiros espetáculos, muitos espectadores abandonaram o teatro no meio do espetáculo, mas a crítica, excetuando Martim GONÇALVES (1919-1973), de *O Globo* (FONTA, 2010: 323 a 338), se entusiasma e exalta o espetáculo e o trabalho dos atores. A classe teatral simplesmente se apaixona, atores de diversos espetáculos, quando terminavam seus espetáculos, corriam para o Teatro IPANEMA para ver as últimas cenas de Rubens CORRÊA e José WILKER.

Pelo nosso contato direto⁷⁵ com os trabalhos apresentados pelo Teatro IPANEMA, parece-nos que seus criadores trilham um caminho bem diferente das concepções paulistas, não que não tenham tido influências do TBC, nem do Teatro de ARENA. Porém, parece que Rubens CORRÊA e Ivan de ALBUQUERQUE buscaram

⁷³ - Essa montagem rendeu a José VICENTE os prêmios: Molière, Golfinho de Ouro de Melhor Autor, e a Rubens CORRÊA: Molière e Golfinho de Ouro de Melhor Ator.

⁷⁴ - Essa montagem rendeu os prêmios Molière e Governador do Estado de São Paulo por Melhor Direção a Ivan de ALBUQUERQUE e um prêmio especial pelo trabalho de expressão corporal da Associação Paulista de Críticos Teatrais a Klauss VIANNA, que foi o preparador de Rubens CORRÊA e José WILKER nesta montagem.

⁷⁵ . Assisti a todos os espetáculos montados pelo Teatro IPANEMA desde *Como se Livrar da Coisa*, de IONESCO (1969), até *Prometeu Acorrentado*, de ÉSQUILO (1979). E trabalhei com eles, como ator, no GRUPO IPANEMA, em *Hoje é Dia de Rock*, de J. VICENTE (1971/1972), e como diretor de produção, em *O Beijo da Mulher-aranha*, de Manuel PUIG (1981).

fazer um teatro com preocupações políticas, mas evitavam o proselitismo, e não se pretendiam revolucionários, buscavam sempre uma ligação com o público a que se dirigiam: o público carioca, o que me parece confirmar a afinidade deles com um dos princípios de Joseph CHAIKIN e seu Open Theatre: a relação do ator com a comunidade. Não foi por acaso que chamaram seu primeiro teatro de Teatro do RIO, que denominaram seu primeiro grupo, de GRUPO DO RIO, e que batizaram seu novo teatro com o nome de um bairro símbolo do Rio de Janeiro: Teatro IPANEMA. Parece que eles buscavam uma linguagem, uma maneira, um estilo carioca⁷⁶ de fazer teatro, embora fossem mato-grossenses.

O teatro apresentado por eles não buscava agredir o público, e sim, cativá-lo. Primava por um rigor formal e técnico de encenação e interpretação, por uma escolha de textos de grande qualidade dramática. Porém, talvez tenha sido a sensibilidade deles para escolher o repertório uma das chaves do que eles representaram e representam para o teatro carioca e brasileiro, embora não muito conhecidos ou reconhecidos pela inteligência paulista.

O Jung fala de uma coisa fantástica que ele chama de mecanismo de sincronicidade;⁷⁷ de repente uma coisa que você vê é aquilo que você quer contar naquele momento. E a nossa escolha de repertório caiu sempre um pouco em cima disso. Tivemos encontros maravilhosos com Zé Vicente, de quem montamos cinco peças. *O Assalto*, onde tivemos uma ligação fantástica de sincronicidade, depois *Hoje é Dia de Rock* que já foi escrita em cima da gente etc. O Zé é uma coisa muito especial em minha vida artística, e vai ficar como o autor brasileiro de quem eu mais me aproximei, por toda uma discussão que ele faz em seu teatro, sobre o *sagrado* e o *profano* e as dificuldades que tem de conciliar dentro de você mesmo, esse dois elementos essenciais, e essa ideia me fascina muito (Rubens CORRÊA em entrevista à revista *Resumo*, p.12, em 1989, *apud* Samir Murad MELHEM, 1998: 103) (grifo meu).

⁷⁶ . O que seria esse estilo carioca? Talvez fosse a busca de um estilo menos sisudo e não agressivo de se fazer teatro, utilizando, em vez desses, o bom humor e a sedução, nem por isso abandonando o rigor formal, ou seja, não confundindo “impostação de seriedade” com a “seriedade da impostação”.

⁷⁷ . Sincronicidade – PSIC, segundo a teoria de C. G. Jung, coincidência de um estado psíquico com um acontecimento exterior correspondente que ocorre fora do campo de percepção do observador (HOUAISS, 2001: 2577).

II.1.A – Sobre a montagem Hoje é Dia de Rock

Sobre um espetáculo como Hoje é Dia de Rock é normal que surjam muitas interpretações e considerações, abrangendo os mais diversos aspectos que um espetáculo teatral pode apresentar. Porém, em nosso caso, três interpretações sobre a montagem de Hoje é Dia de Rock parecem extremamente relevantes, pois vão ao encontro do que foi trabalhado, pesquisado e discutido durante os ensaios e mesmo fora deles pelo elenco. Eles tinham como objetivo realizar um espetáculo brasileiro e latino-americano dentro de uma ideologia que estava na moda na época, embora, se fosse hoje, seria o que chamam de *cult*, ou seja, apenas um pequeno grupo social a adotava, na época se dizia “curtia”. A primeira, já citada, em parte, no primeiro capítulo, se refere à inserção da peça/espetáculo no chamado realismo mágico latino-americano, um movimento estético-cultural de afirmação de uma identidade.

Os arquétipos humanos que José Vicente e Rubens Corrêa colocam em cena, o misticismo de lenda que caracteriza a atmosfera da peça, o raciocínio mágico que mistura permanentemente ficção e realidade fazem parte de uma mitologia comum às culturas do nosso continente. [...] Primos fraternos da família Buendía, mas, sobretudo irmãos fraternos do público (MICHALSKI in PEIXOTO, [org.], 2004: 178).

A segunda se refere à adoção e à divulgação da ideologia pacifista da contracultura *hippie*. Um movimento de revolução pessoal, existencial, buscando uma nova ética nas relações humanas, novas formas de relacionamento entre os gêneros e do indivíduo com a sociedade, enfim, um movimento cultural e sociopolítico.

[...] A peça – rito de passagem da *geração desbunde* – falava da [...] *fé fundamental* que iluminou o *projeto libertário* da contracultura [...] Em *Hoje é Dia de Rock*, se não me falha a memória, um forte contingente jovem vislumbrou formalmente a *viagem* para o outro lado da margem, que oferecia, naquela hora, *uma atração irresistível* enquanto espaço de construção de um possível novo mundo (HOLLANDA. “Hoje não é dia de rock (I)”, in *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 24/10/1982, apud Claudio Alberto dos SANTOS, 2009: 27).

A terceira interpretação se dá não sobre o conteúdo da peça, ou sobre a forma do espetáculo, ou sobre as mensagens da peça/espetáculo, mas sim sobre a proposta de sistema produção cooperativista do GRUPO IPANEMA, que se irradiou para outros grupos formados nessa época, e a partir dela.

Para si mesmo, como unidade dentro de um todo que o contraria, o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo, em vez da empresa, a coletivização do produto, em vez do lucro retornando ao dono do capital (ALVES DE LIMA, 1979/1980: 45 e 46).

A partir do exposto acima vemos que Hoje é Dia de Rock fazia parte de três movimentos, todos dentro de uma séria postura ética. Esteticamente, alinhado ao realismo mágico latino-americano e à contracultura. Economicamente, como grupo teatral, tinha uma proposta de viés socialista; em termos socioculturais, afinava-se com o movimento internacional de contracultura. Estava ligado às raízes brasileiras e, ainda, bem sintonizado com o contexto urbano carioca, e sensível às manifestações do “inconsciente coletivo”⁷⁸ de parte da juventude brasileira. E, para complementar, seus

⁷⁸. Inconsciente coletivo – “O inconsciente coletivo é parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído, essencialmente, de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos.

“O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as “motivos” ou “temas”; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de LEVY-BRÜHL e no campo das religiões comparadas foram definidas como “categorias da imaginação” por HUBERT e MAUSS. ADOLF BASTIAN designou-as bem antes como “pensamentos elementares” ou “primordiais”. A partir dessas referências torna-se claro que a minha representação do arquétipo é, literalmente, uma forma preexistente

“Não é exclusivamente um conceito meu, mas também é reconhecido em outros campos da ciência. Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que - mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal - consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve

criadores se mantinham em contato com o que estava acontecendo de mais revolucionário na vanguarda das artes cênicas nos Estados Unidos e na Europa. A essa reunião de fatores dramaturgicos, éticos, estéticos, políticos e psicossocioculturais devem-se, em boa parte, o sucesso que o espetáculo alcançou de crítica e público.⁷⁹ Os fatores éticos e políticos são princípios subjetivos, já os fatores psicossocioculturais parece que têm mais a ver com a sincronicidade, o que também é subjetivo. É possível que esses fatores não tenham sido determinantes para o sucesso do espetáculo, mas podemos considerá-los como fatores coadjuvantes. Cremos que *os princípios estético-dramaturgicos, por serem fatores objetivos e com poder de estabelecer uma forma artística, é que foram os fatores determinantes do sucesso alcançado e do fenômeno social ocorrido.*

Assim, os fatores estéticos e dramaturgicos se tornam o caminho para entender nosso objeto de estudo principal, pois a recepção e a percepção do espectador são consequências dos princípios estéticos aplicados na dramaturgia em articulação com os fatores coadjuvantes.

individualmente, é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência”. (JUNG, Carl Gustav. 2000, 53).

⁷⁹. “Segundo dados oficiais, até 31 de agosto apenas 57.070 ingressos haviam sido vendidos, dos quais cerca de 38% correspondendo a ingressos de estudantes. Isto quer dizer que até o dia do aniversário-despedida a peça de José Vicente terá sido vista por 70 a 80 mil pessoas, incluindo os convidados que não pagaram entrada” (MICHALSKI, Jornal do Brasil, Caderno B, s/d – setembro ou início de outubro de 1972, s/n. de página) (ver Anexo V).

II.2 – “INOVAÇÃO ENTRE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO” EM HOJE É DIA DE ROCK

Quanto aos fatores estéticos e dramaturgicos, Ricardo KOSOVSKI⁸⁰ avalia que houve, em Hoje é Dia de Rock, “quatro vertentes” que o GRUPO IPANEMA “inaugurou e trabalhou de modo bastante diferenciado: *processo de trabalho, dramaturgia, dramaturgia/encenação e relação palco-plateia.*” Partindo dessa avaliação de Ricardo KOSOVSKI, verificaremos, agora, se foram elas as causas realmente determinantes do fenômeno social ocorrido.

Primeiramente, detenhamo-nos nessas inovações. Parece-nos que Yan MICHALSKI teve a exata percepção do que aconteceu nessa montagem:

Vanguarda ou saudosismo? Embora resolutamente voltada para o passado na sua temática e atitude existencial, *Hoje é Dia de Rock* não deixa de ser uma *realização inovadora*. Ela não se parece, nem na forma nem no tom, com nada que eu tivesse visto até hoje nos palcos brasileiros. Mas a novidade não é motivada por uma ânsia preestabelecida de inovar: *ela decorre espontaneamente da procura e do encontro da forma mais adequada para a tradução cênica daquilo que se queria transmitir* (MICHALSKI in PEIXOTO, [org.], 2004: 177/178) (grifos meus).

O que vem ao encontro do que foi escrito no final da apresentação (Era uma vez) desta dissertação e que aqui destacamos e grifamos:

Um dia, em Paris, os três amigos se encontraram com José VICENTE, um dramaturgo amigo. Este leu alguns trechos de uma peça que estava escrevendo que talvez viesse a se chamar... *O Botequim*. Eles a acharam tão extraordinária que decidiram produzi-la, *mas para montá-la seria preciso inventar uma maneira diferente de atuar, tarefa a qual dedicaram, junto com outros amigos, muitos meses de suas vidas, como se verá...*

A “inovação entre dramaturgia e encenação [...] quer dizer, o diretor frente ao texto” (R. KOSOVSKI, 2009: 5),⁸¹ se deveu, em grande parte, à presença de José

⁸⁰. Encontro com Ivone HOFFMANN e Nildo PARENTE, no PPGAC do CLA da UNIRIO, 2009:5 (ver Anexo II).

⁸¹. Encontro com Ivone HOFFMANN e Nildo PARENTE, no PPGAC do CLA da UNIRIO (ver Anexo II).

VICENTE durante os ensaios, escrevendo e reescrevendo as cenas,⁸² numa constante troca com a direção e com o elenco, mas isso aconteceu, também, pela generosidade com que todos se entregavam ao trabalho, pois mesmo fora do horário de ensaios estavam todos juntos, em grupos, trocando ideias e sentimentos. Viviam 24 horas de *rock*, 24 horas de teatro. A vida e a arte realmente se confundiam.

Rubens CORRÊA e Klauss VIANNA eram contra métodos e fórmulas. Uma fala que era dita em tom de brincadeira por Rubens CORRÊA, parafraseando com certo ajuste a fala de Pablo PICASSO (1881-1973): “Eu não procuro, eu acho”, em “Eu procuro e eu acho”,⁸³ traduzia bem o credo deles. Essa fala de Rubens virou bordão e tornou-se uma linha de trabalho para o grupo, ou seja, a tradução cênica do texto se dava através de uma exaustiva pesquisa até ser descoberta a forma adequada a uma determinada cena.

Porém, José VICENTE não apresentava só um texto ao elenco, ele tinha um sonho de encenação, que Rubens CORRÊA encampou. E Rubens trabalhou com sua equipe de criadores e com o elenco para descobrir uma dramaturgia que atendesse a esse desejo antigo de José VICENTE:

O teatro que eu proponho é uma ideia vaga. Em todo caso é uma “**representação litúrgica**” que eu estou tentando descobrir. *Criar para o espectador um clima de igreja se isso fosse possível.*

[...] Minha idéia de um teatro como *representação litúrgica* nasceu dos *ritos cristãos* que devoramos, nós todos, desde que nascemos. Não se conclua daí que eu acredite nessa religiosidade mascarada. A liturgia a que eu me refiro é uma *liturgia selvagem*. A imagem correta dela seria uma igreja abandonada, habitada por um *Deus sádico*, que se desnuda aí, onde cada pessoa faz a sua profissão de fé de suas vidas secretas, de suas esperanças ocultas, os vícios dessa fé, a ponto de redescobrirem selvagemmente a Presença original

⁸². Ver Anexo III: Cenas escritas durante os ensaios e inseridas ao texto original, sendo que duas cenas foram cortadas na redução do tempo de encenação do espetáculo. (N. do A.)

⁸³. “[...] Você bebe muita coisa, recebe muita informação. Então, tem que procurar dentro, tem que ler nos jornais, tem que procurar nas tuas emoções, nos livros que você lê. Mas é engraçada essa procura também. É um pouco diferente de Picasso, que dizia uma coisa genial: ‘Eu não procuro, eu acho.’ Mas acho bom achar e procurar, misturar os dois”. (Rubens CORRÊA, entrevista à Divisão de Pesquisa do CCSP, 3.5.1983, pp. 27 e 28 apud Silvia FERNANDES, 1988: 17)

do Destino. Em todo caso eu ainda não tenho a chave desse delírio (J. VICENTE, 1969) ⁸⁴ (grifos meus).

Este texto de J. VICENTE nos remete a algumas ideias de ARTAUD expostas em seu livro *Le Théâtre et son Double*, publicado em 1964, na França.

O teatro é, antes de tudo, ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro, que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual (ARTAUD, 2006: 75).

Eu tenho do teatro uma ideia religiosa e metafísica, porém no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. É preciso entender que tomo as palavras “religioso” e “metafísico” em um sentido que não tem nada a ver com a religião ou com a metafísica, da maneira que são entendidas habitualmente (ARTAUD, 2006: 79).

O espetáculo montado por Rubens CORRÊA, Klauss VIANNA, Cecília CONDE e Luiz Carlos RIPPER, com influências de GROTOWSKI e de ARTAUD (“teatro da crueldade”),⁸⁵ realizava-se como um ritual que continha muito de *sagrado* e de *profano*. GROTOWSKI ao expressar-se sobre estes conceitos, fez observações importantes, sobre as quais iremos buscar os pontos de contato com o pensamento dos criadores do GRUPO IPANEMA e tentar ver como relativizar as diferenças.

O teatro, quando ainda fazia parte da religião, já era teatro, liberava a energia espiritual da congregação ou da tribo incorporando *o mito e profanando-o*, ou melhor, *superando-o*. O espectador tinha, então, uma nova conscientização de sua verdade pessoal na verdade do mito e, através do terror e da sensação do *sagrado*, atingia a *catarse*.

Mas a situação atual é muito diferente. Como os agrupamentos sociais cada vez mais são menos definidos pela *religião*, as formas míticas tradicionais estão em fluxo, desaparecendo e sendo reencarnadas. Os espectadores estão cada vez mais individualizados em relação ao mito. Como verdade corporificada ou modelo grupal, e

⁸⁴. Texto extraído do programa da montagem paulista de *O Assalto* (1969), reproduzido in *Arte em Revista*, ano 3, n.º 6, Ed. Kairós, SP: out. 1981.

⁸⁵. *Teatro da crueldade* – “Expressão forjada por Antonin ARTAUD (1938) para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova *catarse* e uma experiência estética e ética original.

“O teatro da crueldade nada a tem a ver, entretanto, pelo menos em ARTAUD, com uma violência diretamente física imposta ao ator ou ao espectador. O texto é proferido numa espécie de encantamento ritual (em vez de ser dito em cima do modo da interpretação psicológica). O palco todo é usado como num ritual, e enquanto produção de imagens (hieróglifos) que se dirigem ao inconsciente do espectador: ele recorre aos mais diversos meios de expressão artísticos” (PAVIS, 2003: 377).

a crença é muito mais um problema de convicção intelectual. Isto significa que se torna muito mais difícil trazer à tona o tipo de impacto necessário para atingir as camadas psíquicas que estão por trás da máscara da vida. A identificação do grupo com o mito – a equação da verdade pessoal, individual, com a verdade universal – é virtualmente impossível em nossos dias (GROTOWSKI, 1987: 20).

Confrontar-se com o mito, antes que se identificar com ele. Confrontar-se é comparar, é questionar duas coisas, uma em relação à outra. Isso está fora da esfera emocional, é uma ação da ordem da razão, porém GROTOWSKI não anula a identificação, ele a mantém, só que prioriza no tempo a “confrontação”, ao conectar as duas ações: a de ordem racional, primeiro, para depois chegar à de ordem emocional, a identificação, com a locução adverbial “antes que”.

E quais eram as situações míticas apresentadas em Hoje é Dia de Rock? Uma, era a busca, na época, das “raízes” de uma América do Sul, ignara e mágica, onde o misticismo, a lenda, a história, o sonho e a realidade não tinham fronteiras claras, simbolizada num lugar chamado “Minas”. A outra é a mítica do progresso, da cidade grande, da máquina e da cultura importada simbolizada pelo *rock'n roll*, uma música com um ritmo frenético, cantada numa língua estrangeira, representada em um ícone (Elvis PRESLEY), apresentando uma rebeldia sem causa, divulgada por uma máquina, o rádio, e consumida como um fetiche. E, por fim a mítica da viagem, da mudança, da transformação, da alquimia da vida, simbolizada na estrada e nos seus meios de transportes objetivos ou subjetivos, concretos ou abstratos.

Parece que Rubens CORRÊA, seus criadores auxiliares e o elenco conseguiram essa exposição excessiva de que fala GROTOWSKI. E conseguiram, também, junto a muitos espectadores, um retorno “a uma situação mítica concreta”, e chegaram a “uma verdade humana comum”, partindo de um ritual artístico onde se encontravam o mito, o sagrado e o profano como mensageiros de um novo tempo para quem decifrasse sua própria “clave de cinco notas”.

II.3 – A PROPOSTA DE ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO: UMA “LITURGIA SELVAGEM”

A proposição de José VICENTE de uma “liturgia selvagem” ia ao encontro das pesquisas de Rubens CORRÊA sobre a proposta de um *teatro da crueldade* de ARTAUD, e estudos que os criadores do espetáculo estavam fazendo a partir do livro recém editado *Em busca de um teatro pobre*, de Jerzy GROTOWSKI.

A gente estudou e lia muito ARTAUD. Na verdade ninguém sabe o que é o teatro do Artaud, como ninguém sabe o que é o teatro de STANISLAVSKI, do BRECHT, nós não vivemos aquilo, lemos nos livros. Então, a gente deduz o que pode ser, porque você lê uma teoria e adapta. [...] Eu acho que o ritualístico foi o conjunto de fatores e experiências, desde a mentalização, a iluminação, os princípios esotéricos da espiritualidade, tudo isso resultou num ritual (I. HOFFMAN em entrevista a J. TAVARES, 2001; 6).

Pela fala de Ivone parece que o “método” de estudo que o GRUPO IPANEMA desenvolveu em *Hoje é Dia de Rock* para chegar a uma encenação liturgicamente selvática e ritualística seguiu a linha oswaldiana, ou seja, uma leitura antropofágica.

Sobre os temas e assuntos a serem utilizados pelo *teatro da crueldade*, ARTAUD busca elencar os tipos de temas que esse teatro deveria conter e como eles deveriam ser tratados. “Esses temas serão cósmicos, universais, interpretados segundo textos mais antigos, tirados das velhas cosmogonias...” (ARTAUD, 1999: 144). Porém, ARTAUD, vendo que sua proposta é por demais aberta e abrangente, explica: “Por mais vasto que seja esse programa, ele não ultrapassa o próprio teatro, que nos parece identificar-se, em suma, com as forças da antiga magia” (ARTAUD, 1999: 98). Se ele não ultrapassa o próprio teatro, esse programa se concentra, basicamente, na relação ator/espectador, pois, como constatou GROTOWSKI, no teatro tudo pode ser eliminado, mas este “não pode existir sem a relação de comunhão ‘viva’, direta, palpável entre ator e espectador” (2007: 108).

Segundo GROTOWSKI, o ator deve trabalhar buscando uma “maturação”, desnudando-se, revelando sua intimidade mais profunda, anulando seu ego sem nenhum

pudor. O ator em seu trabalho deve se dar inteiro, sem barreiras, “como nos damos no amor”. Segundo ele: “Aí está a chave” (1987: 33).

A autopenetração, o transe, o excesso a disciplina formal – tudo isto pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregado totalmente, humildemente, sem defesas. Este ato culmina num clímax. (GROTOWSKI, 1987: 33) (grifo meu).

Essa é uma técnica do “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto irrompendo em uma espécie de “transiluminação” (GROTOWSKI, 2007: 110).

“Transiluminação”, “técnica do transe”, podemos, então, pensar que uma encenação ritualística, uma encenação liturgicamente selvática, deve requerer do ator uma atuação nesses moldes. E segundo o depoimento de Ivone HOFFMANN foi exatamente isso que ocorreu em Hoje é Dia de Rock.

Projeção com o olhar. O olhar foi fundamental [...], nós fizemos exercícios e estudamos tudo o que você possa imaginar. *Estudamos mentalização esotérica, exercícios de iluminação.* [...] Isso é precioso em cena. O ator que tem essa prática, que está na coxa e sabe fazer um exercício de iluminação, quando entra em cena, “não tem para ninguém”. E o olhar, o ator tem que ter a alma no olhar, ele tem que entregar o olhar para o espectador. Isso era a ligação que a gente tinha com a plateia, *a entrega do olhar*, olho no olho do espectador (entrevista a J. TAVARES, 2001: 4) (grifos meus).

Em Hoje é Dia de Rock os atores treinaram muito para chegar a um amadurecimento que lhes permitia esse ato de entregar a alma através do olhar, de atuarem em estado de “transe”, para que eles tivessem, assim, manifestada através de seus corpos, essa força, ou energia, ou que nome se possa dar a essa forma de comunicação. Todo esse trabalho parece em muito com o que GROTOWSKI escreveu sobre o seu trabalho com os atores, e com o que ARTAUD acreditava ser o caminho para que o espectador se identificasse com o espetáculo.

É preciso refazer a cadeia, a antiga cadeia em que o espectador procurava no espetáculo sua própria realidade, é preciso permitir que esse espectador se identifique com o espetáculo, *respiração a respiração e tempo a tempo* [...] Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos.

É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. *Conhecer as localizações do corpo* é, portanto, refazer a cadeia mágica. E com o hieróglifo de uma respiração posso reencontrar uma *ideia do teatro sagrado* (ARTAUD, 1999: 160) (grifos meus).

Este texto de ARTAUD nos permite estabelecer diversas relações: a primeira sobre a necessidade de se permitir que o “espectador se identifique com o espetáculo, respiração a respiração e tempo a tempo”, que se não é a mesma proposta de Rubens CORRÊA, do “olho a olho do ator com o espectador”, é bem próxima a ela; as outras têm a ver com o processo de pesquisa obsessivo – quase científico – de GROTOWSKI, em seu *TEATRO LABORATÓRIO*, e também com as pesquisas de Klauss VIANNA sobre o corpo do artista cênico.

A proposta de Klauss era tornar criador o corpo através do seu conhecimento e das sinergias,⁸⁶ até encontrar novas formas. Este objetivo, para ser alcançado, requeria o percurso de um longo caminho crítico, mas pleno de descobertas. Klauss VIANNA dizia que esse caminho começava com a respiração, com o olhar, e a partir do processo de conscientização do papel dos músculos e ossos para começar a transformar a mera ginástica em movimentação expressiva.

O que proponho é devolver o corpo às pessoas. Para isso peço que elas trabalhem cada articulação, mostrando que cada uma tem uma função, e essa função precisa de espaço para trabalhar. Da mesma forma, também a musculatura precisa de espaço: ela se relaciona com os ossos, existe uma troca constante entre essa musculatura e os ossos. Tudo no corpo, na vida, na arte, é uma troca (VIANNA, 1990: 62/63).

Como temos visto, há uma grande relação, pelo menos na visão desses criadores, incluindo-se aqui José VICENTE, entre o ritual teatral e o ritual religioso. Mas nenhum deles considerava o teatro como um culto religioso. Eles buscavam uma encenação

⁸⁶ - “Sinergia – FISL, ação associada de dois ou mais órgãos, sistemas ou elementos anatômicos ou biológicos, cujo resultado seja a execução de um movimento ou a realização de uma função orgânica” (HOUAISS, 2001: 2579).

ritualística, mas profana, como forma de atingir ao máximo os espectadores de seus espetáculos. Como disse ARTAUD: “[...] é ao homem total e não ao homem social, deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá” (1999: 144). Este foi um objetivo em Hoje é Dia de Rock, e parece que foi alcançado.

Numa peça que mexe com os mitos dessa época de rock, assim como com a mitologia cristã, os atores, com uma interpretação calcada na visceralidade corporal e sonora, falam através do teatro o que pensam da vida e conseguem transformar radicalmente não só o estado de espírito dos espectadores, mas os rumos concretos de suas vidas. Ivan e Rubens declaram que de vez em quando encontravam alguém que, após assistir ao espetáculo na época, havia resolvido se separar, recomeçar outro tipo de vida e fazer teatro, por exemplo.

Parece, afinal, que a eficácia de um espetáculo que mexe com toda a existência do espectador, como desejava Artaud, não reside apenas numa explícita crueldade, ou, como é mais provável, talvez possa se manifestar através de simulacros mais sutis, como a provocação através de ato teatralmente fraternal que possa despertar emoções primitivas que antecedem o processo racional.

É possível que o rótulo de alienados que carregaram durante esse período seja principalmente em função da dificuldade por parte das patrulhas ideológicas de compreender que tal como afirmava Artaud, quando de sua expulsão do grupo de surrealistas, a verdadeira revolução se faz, inicialmente, no interior dos homens (S. M. MELHEM, 1998: 107).

Este último parágrafo traduz bem a visão do GRUPO IPANEMA, e demonstra claramente sua diferença em relação aos outros grupos teatrais da época, que seguiam a linha do TEATRO DE ARENA, de um teatro como agente propagador de um ideário de revolução social, e que a ela ainda somavam a concepção de um teatro agressivo, como o GRUPO OFICINA. A crueldade do IPANEMA era de outra linha, uma linha bem próxima à de GROTOWSKI:

[...] Se quisermos imergir o espectador no espetáculo, na cruel – por assim dizer – partitura do espetáculo, cruel não no sentido da crueldade exterior, como bater em alguém e coisas semelhantes (não é importante e se torna divertido, se não é autêntico, ao contrário as pancadas reais não fazem parte das atribuições do teatro), *mas tenho em mente aqui aquela crueldade que consiste só em não mentir – se não queremos mentir, se não mentimos, imediatamente nos tornamos cruéis, é inevitável – em um espetáculo assim, uma vez que queremos dar aos espectadores uma possibilidade e, até mesmo, impor-lhes uma sensação de distância em relação aos atores, é preciso misturá-los com os atores* (2007: 123) (grifo meu).

A sinceridade na atuação, a cumplicidade estabelecida com o espectador por cada ator, o envolvimento afetivo que o elenco de Hoje é Dia de Rock procurava estabelecer, criando uma espécie de irmandade, era um dos caminhos para a revolução sociocultural que eles sonhavam. Uma revolução ligada ao ideário da contracultura e ao sonho de um novo tempo, ao sonho de uma “fratria”,⁸⁷ e não a realidade de uma pátria. Era ao homem como indivíduo, como irmão, a quem eles se dirigiam. “E no homem ele fará entrar [...] o verso do espírito; a realidade da imaginação e dos sonhos aparecerá nele em igualdade de condições com a vida” (ARTAUD, 1999: 144).

E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho (ARTAUD, 1999: 97).

Não era um teatro para levar para casa, como o melhor teatro geralmente é, mas um teatro para ser vivido. [...] O grupo arriscava-se a partilhar com o espectador desconhecido suas experiências mais pessoais, arriscando-se, também, a reações emocionais imprevisíveis (DE LIMA, 1980: 53).

Realmente houve “reações emocionais imprevisíveis”. Espectadores que assistiram ao espetáculo inúmeras vezes. Espectadores que escreveram cartas para o elenco ou que fizeram relatos confessionais aos atores de como a peça/espetáculo tinha mudado a vida deles é mais do que prova, é um atestado que o GRUPO IPANEMA falava ao espírito da maioria de seus espectadores. “As imagens e os movimentos empregados não existirão apenas para o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos, mas para o prazer mais secreto e proveitoso do espírito” (ARTAUD, 1999:145).

Como vimos no final do primeiro capítulo, na carta de um espectador, este percebeu que aquele teatro estava diretamente ligado com um modo de ver, de sentir e pensar o viver. Talvez não soubesse ele que era uma proposta artaudiana de arte e vida,

⁸⁷. Fratria – Ideia de um Estado irmão, diferente do conceito de “pátria”, um Estado paternal. Essa idéia também foi utilizada, já na década de 1980, por Caetano VELOSO na música PODRES PODERES. (N. do A.)

e vida e arte se confundindo, sendo quase uma coisa só. Quanto ao que ele, ou ela, chama de “atitude diante de si e dos outros”, talvez fosse essa a percepção de boa parte dos espectadores quanto ao trabalho de atuação e encenação. Trabalho esse que foi resultado de meses de pesquisa e ensaios, buscando as melhores formas icásticas para traduzir as ideias contidas no texto e na dramaturgia, explorando sem medo os limites dos corpos, dos sentimentos e das emoções, tudo com o objetivo de doar o melhor do ator e do seu trabalho ao espectador.

Dentro da ótica e do tratamento de temas proposto por ARTAUD, foram trabalhados os temas do subdesenvolvimento, da migração, do autoconhecimento, da fraternal divisão do pão, da religiosidade, do misticismo e da colonização cultural. Esses temas foram trabalhados durante o processo de criação do espetáculo em laboratórios, que ocorreram a partir de pesquisas de diferentes fontes místicas e míticas, como já vimos.

O tema básico em Hoje é Dia de Rock era como encontrar saídas ou criar caminhos para situações emergentes ou insustentáveis, podendo-se encontrá-las ou não, desde a busca por uma “nova clave musical”, de Pedro Fogueteiro, até à saída de casa dos filhos, passando pela mudança da família do sertão para a cidade. Encontrar uma saída, um caminho, realizar mudanças, correspondia à inquietude e a agitação de boa parte da juventude da época devido aos conflitos familiares gerados pelo choque ideológico entre as gerações, e pelos conflitos sociais desencadeados pela opressão sociopolítica traduzida no cerceamento da livre expressão e pela violência da polícia política do governo militar. (DE LIMA, 1980: 52).

Mariangela ALVES DE LIMA fala que “o fato de que as personagens caminhavam bastava para englobar tudo” vai ao encontro do escrito por Yan MICHALSKI, que se ele tivesse de “indicar uma palavra-chave capaz de definir o

produto teatral acabado” que podia ser visto no TEATRO IPANEMA ele “escolheria a palavra *movimento*”, justificando sua escolha desde o tema musical “Viajante, viajante” até o simbólico *moto-contínuo* citado na peça (in PEIXOTO, 2004: 177). Porém, os dois – apesar de Mariangela mencionar a questão sociopolítica – esqueceram de uma questão fundamental que Rubens CORRÊA explicitou um ano depois da estreia do espetáculo:

[...] O segundo ato, com a problemática da escolha existencial de cada um, com a imagem da estrada pela qual cada um tem de optar, passou a expressar muitas coisas que essa jovem geração está vivendo no momento. As cenas da saída dos filhos de casa, seu desligamento da família, têm um impacto enorme sobre o público jovem (Rubens CORRÊA em entrevista a Yan MICHALSKI. Jornal do Brasil, Caderno B, 10/10/1972: 4).

“Caminhar” e “movimento interior” ou externo são expressões que não dão conta suficiente do que foi proposto para o espetáculo e do que aconteceu durante a temporada. Se tivéssemos que escolher uma palavra-chave, escolheríamos o verbo *transir* (HOUAISS, 2001: 2751). Caminhar, movimentar-se, são ações que indicam movimentos, mas não mudanças. E o espetáculo Hoje é Dia de Rock estava sob o signo da mudança, em sua forma, no conteúdo apresentado, nas propostas implícitas e nas anunciadas: “Um novo tempo vai começar.” *Transir* significa passar de um espaço a outro, de um estado a outro, de um tempo a outro, de um ritmo a outro etc., ou seja, é movimento interior e exterior, é caminhar, mas com mudança, é ir além, é, pois, um ato consciente de transformação. O que estava perfeitamente ligado às ideias contraculturais do elenco, do espetáculo e de muitos espectadores.

Nas palavras de Maciel, a contracultura nesta época (final dos anos 60 e primeiros anos da década de 70) era “um projeto novo de ser feliz a despeito e à margem do sistema”. A juventude criava numa escala internacional, a última grande utopia radical de transformação social que se produziu no Ocidente, até hoje. Tornava-se, assim, uma poderosa força política e cultural tendo participação nos movimentos de arte vanguardista. Enfim, foi a mais expressiva fonte contemporânea de inconformismo e revolução cultural.

Extremamente ligado a essa euforia, o Teatro Ipanema, desafiando a incerteza, jogando com o improvável e brincando com o impossível, conseguiu urdir sua trama onírica e libertária no tecido

muscular e conjuntivo da vida. De fato, o grupo passava por uma das suas mais intensas buscas por um teatro de equipe, de pesquisa e rigorosamente de arte-vida (C. A. dos SANTOS, 2009; 27).

Aqui, procede irmos ao texto *Em busca de um teatro pobre* de Jerzy GROTOWSKI, onde veremos a utilização do radical “trans” em algumas palavras-chave citadas por esse autor, buscando explicar seus métodos, suas ideias e seu *TEATRO LABORATÓRIO*. Sobre o trabalho dos atores, ele fala em “*transiluminação*”, e concebe o espetáculo teatral “como ato de *transgressão*” (2007: 106 e 107), assim, nos parece que o radical “trans” também era caro a GROTOWSKI e ao seu teatro pobre.

II.3.A – A concepção espacial de Hoje é Dia de Rock: Um espaço de comunhão

A cenografia é a espacialização de um totem através de uma rede de forças que, em última instância, tem suas lacunas preenchidas pelo espectador etc. etc. – Luiz Carlos RIPPER.⁸⁸

CORRÊA e VICENTE conseguiram um casamento perfeito entre dramaturgia e encenação.⁸⁹ E VIANNA e RIPPER muito contribuíram para isso, o primeiro preparando os atores para saberem usar seus corpos no espaço e o segundo criando um espaço para ser usado por esses corpos, conseguindo eles também realizar um casamento perfeito entre corpo e espaço e espaço e corpo.

Luiz Carlos Ripper construiu um cenário que interferiu completamente na arquitetura interna do Teatro Ipanema, originalmente, um teatro italiano. Criando uma passarela ao longo da sala, que unia o palco com a porta de saída, tirou as cadeiras do centro, colocando-as nas laterais, e pintou todo o ambiente de cor-de-

⁸⁸. V. nota 40.

⁸⁹. “É quase impossível fazer a propósito de Rock, uma análise separada do texto e da encenação. Da colaboração José VICENTE–Rubens CORRÊA resultou uma fusão tão homogênea que não é mais legítimo indagar qual a parcela de mérito que cabe ao autor, qual a que cabe ao diretor [...] O próprio autor definiu Rock como ‘roteiro para um espetáculo em estilo de romance’. Esta missão de roteiro, o texto a cumpre plenamente: ele é a centelha que provoca a explosão do combustível criativo do encenador. À excepcional afinidade entre centelha e combustível o espetáculo deve grande parcela do seu fascínio” (MICHALSKI in PEIXOTO, [org.], 2004: 176).

rosa [...] Esse espaço, que lembra o teatro religioso medieval, em que desfilavam carros retratando cenas bíblicas, remete à ideia de travessia e deslocamento, simbolizando o tema viagem, *leitmotiv* da peça (TAVARES, 2010: 160).

[...] O tablado-carrinho que se desloca pelo espaço cênico é, ao mesmo tempo, funcional e expressivo: ele garante a agilidade da ação e sugere, pelos seus deslocamentos, o *leitmotiv* de movimentos contínuo sob cujo signo o espetáculo foi empostado (MICHALSKI in PEIXOTO, [org.], 2004: 180).

Dóris Rollemberg CRUZ, em sua dissertação de mestrado, consegue em dois parágrafos sintetizar o equilíbrio formal alcançado entre espaço, encenação e atuação. Equilíbrio esse que confluía diretamente para comunicação direta, sincera e franca com o espectador.

A geometria, o desenho do espaço, propõe, em si, a sua ocupação. [...] Trabalhando também a totalidade do espaço, libertou-o da ilustração, da ambientação como um retrato. [...] Assim surgia uma área única, quebrando (onde já não existia) a intransponível barreira palco e plateia. O espaço é explodido.

A atuação criava uma nova busca por um corpo mais ativo, mais atento na cena, onde a composição das personagens não buscava “soluções externas” na maquiagem ou em outro qualquer apoio de uma composição *tradicional*, como definiu Rubens Corrêa. Essa *maneira rock de interpretar* não se importava em escamotear as fronteiras do ator e da personagem. Propunha, ao contrário, uma outra forma de composição, na qual *o novo ator animal*, através de uma interpretação liberta de uma forma artificial, pudesse ser cúmplice da plateia *dividindo* – palavra usada pelo encenador – as questões que motivaram o grupo (D. R. CRUZ, 2002: 85 e 86) (grifos meus).

O espaço cênico criado por RIPPER foi fundamental para efetivação do “delírio” de José VICENTE. O Teatro IPANEMA não era uma “igreja abandonada”, mas nele encontramos um altar/oratório (pedido no texto de José VICENTE) no começo do palco-estrada, ou seja, no fundo do antigo palco italiano do teatro. As seis linhas ou fileiras de cadeiras sobre as arquibancadas de madeira que formavam o espaço da plateia não ficavam voltadas para o “altar”, mas para o palco-estrada que começava no altar e se estendia para a rua, para a cidade, para o mundo.

Partindo do conceito de “viagem”, Luiz Carlos RIPPER estabeleceu a imagem da estrada como a coordenada básica para a construção do espaço cênico.

A partir desse conceito ele poderia chegar a concepções diversas de espaço. Com uma concepção bem ortodoxa e ilusionista, poderia até ser um telão pintado com uma estrada em perspectiva no fundo do palco italiano, mas isto contrariaria toda a ideologia do GRUPO IPANEMA. O palco-estrada em direção à rua era conceitual e simbólico, pois o sair para o mundo era uma proposta político-existencial do GRUPO.

O rompimento total da *quarta parede*⁹⁰ era um requisito fundamental da dramaturgia, a fim de que o ator se encontrasse o mais próximo possível do espectador, permitindo, assim, que se efetivasse o desejo de Rubens CORRÊA de uma atuação “olho a olho”. Segundo ele, esse contato efetivo e afetivo contribuiria enormemente para a participação espontânea do público no espetáculo. Essas ideias foram decisivas para a concepção de RIPPER: uma “estrada” que atravessava o meio do espaço reservado tradicionalmente ao público.

Quando os intérpretes de Rock nos acolhem com pão, flores e fraternos sorrisos, dificilmente deixaremos de nos sentir atingidos, tão profundamente essa comunhão se acha enraizada numa situação dramática com a qual nos podemos identificar, e *no olhar com o qual o autor, o diretor e os atores contemplam essa situação* (MICHALSKI in PEIXOTO, [org.], 2004: 178 e 179) (grifo meu).

Com esse espaço cênico RIPPER anulou a separação tão grata ao poder: elenco no palco iluminado, e o público, uma massa imersa na escuridão e no anonimato. RIPPER transformou a plateia em espectadores cúmplices da ação cênica. De certa forma, os espectadores eram personagens, habitantes das margens do rio, ou da estrada, que trocavam até palavras com os atores, ou com as personagens, e isso era claro e

⁹⁰. *Quarta parede* – “Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalista*), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. [...] O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, *(re)teatraliza* a cena, ou força a *participação* do público (PAVIS: 2003; 316).

extremamente importante, para o ator e para o espectador. Hoje, pergunto-me se a maioria dos espectadores tinha a plena certeza e consciência de quem se dirigia a ele, e a quem ele se dirigia: se era ao ator ou se era à personagem; na época, no espaço cênico parecia-me que a maioria sabia fazer essa distinção, embora muitos não conseguissem fazer essa dissociação, provavelmente, aqueles que sentiam o espetáculo teatral como um culto.

[...] A aproximação cena-espectador não foi só física, de quebra das fronteiras palco e plateia, fundamental para facilitar essa comunicação, mas, sobretudo, transpôs diretamente o conceito para a forma. O lugar do espectador está dentro dessa forma. Assim, o espectador passa a fazer parte da cena e da forma (D. R. CRUZ, 2002: 85).

Esse procedimento de atuação – um distanciamento⁹¹ que não era estético nem crítico –, que convidava o espectador a entrar e sair da ilusão cênica, sair da narrativa ficcional do “mito” para a realidade do “rito” e vice-versa, objetivava conscientizá-lo que ali estava sendo contada uma história, mas que, também, todos ali, atores e espectadores, viviam um ritual, um momento mágico, uma “viagem” real. Isso só se tornou possível pela *proximidade*⁹² permitida pelo espaço cênico concebido por Luiz Carlos RIPPER.

O “carrinho” que no primeiro ato passava de caminhão de mudanças (cena: “A Mudança”) para se transformar em espaços diversos da nova moradia da família em Fronteira, no segundo ato transformava-se no balcão do botequim comprado por Adélia com o dinheiro da venda das terras que ainda possuíam em Ventania.

No segundo ato, junto ao balcão, entravam cadeiras e mesas do botequim.

⁹¹. Distanciamento – Procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tornado demasiado familiar (PAVIS, 2003: 106).

⁹². Proximidade ou “A recusa da distância conduzirá os encenadores [...] a ativar a participação do público, prendendo-o emocionalmente à cena, tentando derrubar a separação entre palco e plateia e, em certos casos-limite, fazendo atores e cidadãos participarem de um mesmo culto, de uma mesma ação política, ou unindo-os numa mesma comunhão (festa, *happening*)” (PAVIS, 2003: 105).

Os objetos não estão em cena à toa. Ali, eles passam a ter um significado diferente do que tinham na realidade – uma função narrativa. O significado de cada um modifica-se durante o desenrolar da ação. Isto é um dos aspectos cinéticos da cenografia. No teatro, os objetos e os atores têm características mágicas (RIPPER, 1977 ou 1978: 2).⁹³

Completando esse dispositivo, o “altar/oratório”, formado por dez cubos de 50 x 50cm, na seguinte formação: uma base de quatro cubos, sobre estes três, depois dois e um completando o formato triangular. Esse altar era coberto por uma toalha de renda com imagens de anjos. O cubo do meio da fileira de três cubos tinha uma porta, este era o *oratório* requerido no texto da peça. À frente desse altar se realizavam algumas cenas bem poéticas do espetáculo: as três últimas do primeiro ato – “A Desistência”, “As Gaivotas” e “O Vôo – e, no segundo ato, as cenas “Elvis Presley”, “O Império Secreto”, “Davi Espera”, “A Herança” e o “Epílogo”.

[...] O cenógrafo é também coautor. É ele quem vai trabalhar os objetos, dando significado ao espaço vital do teatro. É ele quem concretiza o esquema de significados de um espetáculo (RIPPER, 1977 ou 1978: 2).⁹⁴

Voltando à epígrafe desta parte do trabalho, analisemos a definição de RIPPER para cenografia: “A cenografia é a espacialização de um totem através de uma rede de forças que, em última instância, tem suas lacunas preenchidas pelo espectador.”

Analisando por partes: “espacialização de um totem”. Totem, segundo a antropologia, é representação de um animal, de uma planta ou de um objeto considerado por um grupo social (clã ou tribo) como um ancestral ou uma divindade protetora desse grupo (HOUAISS: 2001; 2741). Parece que RIPPER buscou nos dizer que a cenografia, assim como um totem, reúne um grupo social, no caso um elenco, em torno dessa imagem, dessa representação espacial, que é a cenografia. E que nesse espaço é

⁹³. V. nota 40.

⁹⁴. V. nota 40.

realizada uma cerimônia, um ritual ou uma festa,⁹⁵ que é o espetáculo. Quanto à “rede de forças”,⁹⁶ parece-nos que seja a relação profissional, respeitosa e amistosa necessária a uma equipe que monta um espetáculo e que culmina no jogo dos atores em cena.

Quanto às “lacunas preenchidas pelo espectador”, acreditamos que RIPPER se referia ao que DUCHAMP (1887-1968) chamou de “coeficiente artístico”. Uma visão mais contemporânea da arte, do que visão modernista e literária do cenógrafo ítalo-brasileiro Gianni RATTO (1916-2005), mas parece que essas visões não se excluem, até cremos que elas se complementam.

O espectador tem uma capacidade de intuição que lhe permite ir além da visualidade proposta pelo espetáculo que está sendo apresentado. O comportamento desse espectador é equivalente ao de um leitor que, seguindo as descrições literárias de um romance ou de um conto, imagina e “vê” o que está sendo narrado como se os lugares e os espaços nos quais os “heróis” estão agindo estivessem à sua frente (RATTO, 2001: 24).

[...] Duchamp habla de un “coeficiente de arte” – notable exégesis heurística – para definir o medir una entidad-fenómeno hecha por el hombre.

Paralelamente a este planteo Duchamp rescata al hombre-receptor o espectador. Superada la pretensión doctrinaria de una estética de tradición, la obra se da como oportunidad de un diálogo natural, espontáneo entre emisor e receptor.

Y solo se define la condición de arte cuando este espectador la convalida con su aceptación-comprensión.

⁹⁵ . Hoje é Dia de Rock foi um projeto de espetáculo “que fez com que o espectador fosse submetido a um tratamento de choque emotivo, libertando-o do domínio do pensamento discursivo e lógico e levando-o a encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original” (PAVIS, 2003: 377, explicando o conceito de Antonin ARTAUD de “Teatro da Crueldade”). O processo que levou a esse resultado se encaixa nas linhas do “Teatro experimental” elencadas por PAVIS (2003: 388-390). E como resultado dramático no espaço cênico, ainda segundo Patrice PAVIS, podemos dizer que esse espetáculo foi um exemplo de “Teatro Total” (2003: 394-395): “Ultrapassar a separação palco-plateia e participar ritualmente. Uma das intenções do teatro total é reencontrar uma unidade considerada perdida que é a da festa, do rito ou do culto. A exigência de totalidade escapa ao plano estético: ela se aplica à recepção e à ação exercida sobre o público. Visa fazer com que todos os indivíduos participem” (395).

Então, pela experiência comum que RIPPER e eu vivemos, acredito que é a esse conjunto de ideias que ele se refere. E creio que ele, provavelmente concordaria com o que diz PAVIS: “No fundo, o teatro total não é outra coisa senão o teatro por excelência” (2003: 396).

⁹⁶ . No Dicionário de Teatro, nós encontramos uma definição que traduz bem essa “rede de forças”: “A cenografia é [...] o resultado de uma concepção semiológica da encenação: conciliação dos diferentes materiais cênicos, interdependência desses sistemas, em particular da imagem e do texto; busca da situação de enunciação não ‘ideal’ ou ‘fiel’, porém a mais produtiva possível para ler o texto dramático e vinculá-lo a outras práticas do teatro. ‘Cenografar’ é estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco, é estruturar cada sistema ‘em si’ mas também considerando o outro numa série de harmonizações e defasagens” (PAVIS, 2003: 45).

En definitiva el artista no goza de una dictadura, no está solo imponiendo su mirada. Porque el acto de invención requiere la aceptación del receptor-espectador... “agregando su propia interpretación y contribución al acto creador” (BREYER, 2005: 426 e 427).⁹⁷

RIPPER, na concepção do espaço cênico de Hoje é Dia de Rock utilizou-se dessa observação de DUCHAMP. Com essa concepção, RIPPER deu a Rubens CORRÊA a possibilidade de organizar e irmanar seu elenco como se este estivesse num ritual de um “clã” ou de uma tribo ampliando e re-significando a “rede de forças” do “totem espacial” de RIPPER, que se complementava na visão e na aceitação do espectador ao preencher as lacunas que existiam através do “coeficiente artístico”.

Quem teve a feliz oportunidade de assistir a essa peça teatral, jamais se esquece do seu espaço cênico, da sua linha de ação, do seu conteúdo e do envolvimento tranquilo que houve entre o palco e a plateia. Foi uma grande comunhão entre as pessoas presentes. O palco italiano deixou de existir, para os atores se misturarem ao público, numa espécie de corredor ao longo do Teatro Ipanema. Ali se apresentou a estória de uma família em busca de novos horizontes. O corredor, ora bar, ora estrada, ora rio ou interior da casa, com simplicidade e clareza, nos conduzia ao objetivo do texto. Momentos de sonho, fantasia e realidade, que ali se passaram, estão fotografados em nossa mente. *A gente diante do diálogo e das mudanças de cena, era quase estar diante do Aquidauana na certeza de existir o rio e a gente – uma coisa só* (Cristina MATO GROSSO. Jornal da Cidade. Campo Grande, MS: 02/12/1979. Coluna de Teatro) (grifo meu).

Essa “unidade” aludida por Cristina MATO GROSSO só se tornou possível pela forma espacial criada para as áreas de apresentação e de expectativa, que resultou de uma necessidade dos criadores de obterem um espaço de comunhão entre atores e espectadores. Com esse espaço cênico VICENTE, CORRÊA e RIPPER conseguiram

⁹⁷. “[...] DUCHAMP fala de um “coeficiente artístico” – notável exegese heurística – para definir ou medir uma entidade-fenômeno realizada pelo homem.

Paralelamente a essa proposição, DUCHAMP resgata o homem-receptor ou espectador. Superada a pretensão doutrinária de uma estética tradicional, a obra dá-se como oportunidade de um diálogo natural, espontâneo entre o emissor e o receptor.

A condição de arte só se define quando este espectador a confirma com sua aceitação e compreensão.

Em definitivo o artista não goza de uma ditadura, não está sozinho impondo sua maneira de ver. Porque o ato de invenção requer a aceitação do receptor-espectador... ‘agregando sua própria interpretação ao ato criador’”(tradução do A.) (Gastón BREYER, 1919-2009).

atingir através dos conteúdos de seus conceitos e de suas realizações formais dramáticas e cenográficas, o que Walter BENJAMIN (1892-1940) chamava de *gehalt*,⁹⁸ uma unidade que reúne em si os conceitos de “conteúdo” e “forma”.

II.3.B – Rápidas considerações sobre a cenografia e o espaço no teatro

A “cenografia”⁹⁹ tem como “território”¹⁰⁰ o “espaço teatral”¹⁰¹ e é a fronteira do “espaço cênico”¹⁰².

Mas ela só existe como tal, mesmo dentro desse espaço que lhe é próprio, quando há pelo menos um artista em “estado cênico”.¹⁰³ Assim, quando há um estado

⁹⁸ - Segundo Flávio R. KOTHE o conceito de *gehalt* aparece no livro de BENJAMIN, *Einbahnstrasse*, no epigrama intitulado de “Treze teses contra os esnobes”. Neste epigrama BENJAMIN diz que: “Conteúdo e forma são na obra de arte algo uno: *Gehalt*. *Gehalt* é o experimentado.” KOTHE comenta em nota de pé de página que: “Assim como existe a palavra “signo”, que engloba os conceitos de ‘significado’ e de ‘significante’, a palavra *gehalt* deve reunir, até mesmo em termos de eixo paradigmático, os conceitos de *Inhalt* (‘conteúdo’) e *Gestalt* (‘forma’)” (KOTHE, 1976: 50).

⁹⁹. Cenografia – “É o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está acontecendo num espaço quanto o próprio espaço” (Gianni RATTO: 2001; 22). “*Término multívoco: habla de una práctica profesional de diseño específico de escenario; se refiere al objeto de escenario resultante de ese diseño; remite a una concepción y/o teoría del arte escenificar; implica una demanda de mundo con características propias; habla de una grafía escénica*” (Gastón BREYER: 2005; 533). (Termo multívoco: fala de uma prática profissional de desenho específico do cenário; refere-se ao objeto de cenário resultante deste desenho; remete a uma concepção e/ou teoria da arte cênica; implica uma demanda de mundo com características próprias; fala de uma escrita cênica – tradução do A.).

¹⁰⁰. Território – “*Territorio de sentido es la escena. La escena implica una toma de sentido, de conciencia del hombre como ser existente, radicalizado en suelo existencial*” (BREYER, 2005: 541). (Território de sentido é a cena. A cena implica uma tomada de sentido, de consciência do homem como ser existente, radicalizado no solo existencial – trad. do A.).

¹⁰¹. Espaço teatral – “Termo que substitui, freqüentemente, hoje, teatro. Com a transformação das arquiteturas teatrais – em particular o recuo do palco italiano ou frontal – e o surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, praças, mercados etc. –, o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando, antes de mais nada, um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da atividade teatral” (PAVIS, 2003: 138).

¹⁰². Espaço cênico – “Termo de uso contemporâneo para palco ou área de atuação. Considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas relações palco-plateia, espaço cênico vem a ser um termo cômodo, porque neutro, para descrever os dispositivos polimorfos da área de atuação” (PAVIS, 2003: 133).

¹⁰³. Estado cênico – É “o momento específico em que o ator se encontra na ação de atuação juntamente com o público e com todos os elementos que compõem a cena” (FERRACINI, 2006: 31).

cênico, a cenografia é o território, o solo, o ar, o céu e a terra de um “corpo nômade”¹⁰⁴ em “ação poética”.¹⁰⁵

A cenografia é a fronteira entre a ação poética e ação técnico-profissional para o artista, e entre o participar da poética e o cotidiano para o público.

Na ausência de algum estado cênico a cenografia, mesmo ainda dentro do território do espaço teatral se torna um território de potência poética, uma pré-instalação dentro do espaço cênico, que é um “sítio específico”,¹⁰⁶ mas a cenografia para se efetivar como instalação,¹⁰⁷ só com a presença de um público partícipe.

¹⁰⁴. Corpo nômade – Conceito estabelecido por Renato FERRACINI em seu livro *Café com queijo: corpos em criação*, a partir da teoria sobre o nomadismo de DELEUSE e GUATTARI: “[...] um corpo nômade seria aquele que se agarra a seu próprio espaço criado, sua própria linha de fuga. Lança-se em desterritorialização para construir um território ‘sobre’ essa desterritorialização gerada por ele mesmo. Nesse sentido, um corpo-em-arte é um corpo nômade por excelência” (FERRACINI, 2006: 36/37).

¹⁰⁵. Ação poética – Ação criada pelo ator e “recriada a cada instante no momento em que atua, age em cena. Ele não se coloca no lugar de, mas cria um espaço único, uma ação única, que gera um acontecimento também único” (FERRACINI, 2006: 31).

¹⁰⁶. Sítio específico – “*Noción fundante que implica la toma de conciencia del hombre de que hay de ocupar necesariamente e imprescindible y gravemente un ‘punto’ en la tierra superando la anomia de los lugares. El escenario es el legítimo – y no como la mera especulación del cómico-gracioso que abusa de la escena y de la paciencia o docilidad del espectador – emplazamiento de la conciencia que responsablemente y existencialmente exige una puntuación mundanal y exige un sitio, que cada hombre este en su sitio*” (BREYER, 2005: 540). (Noção fundante que implica na tomada de consciência do homem de que é preciso ocupar necessária e imprescindivelmente um “ponto” na terra superando a anomia dos lugares. O cenário é a legítima – e não como a mera especulação do cômico-gracioso que abusa da cena e da paciência ou docilidade do espectador – convocatória da consciência que responsávelmente e existencialmente exige uma pontuação mundana e exige um sítio, que cada homem esteja no seu sítio – trad. do A.).

¹⁰⁷. Instalações artísticas (*krafts*) – “A instalação, por ser uma expressão artística contemporânea que mistura pintura, escultura e objetos industrializados em ambientes preparados para estimular as percepções sensoriais, que podem ser apropriadas no meio, tanto na natureza quanto de objetos industrializados, ressignificados e da mídia (som, tevê, vídeo, computador). Nessa manifestação artística, geralmente, o artista tem como objetivo provocar o espectador a se aventurar, a perceber, a ter uma postura mais participativa, extrapolando muito os limites do deleite com o belo, a crítica e a refletir sobre a própria vida e o mais que o cerca. Os artistas estão cada vez mais interessados em explorar a percepção e a ação imaginática do espectador, propondo muitas possibilidades de leitura de seus atos e de suas produções” (FONSECA, Maria da Penha, 2007, p. 35).

“Ultimamente parece que as instalações estão tomando conta das galerias de costa a costa. [...] Sem que isso constitua uma preparação para criar um movimento, artistas estão desenvolvendo uma linhagem particular obsessiva, acumulativa e esparramada de *installation art*. [...] É o tipo de arte que aspira o tamanho e a escala da arquitetura, no espírito da *Merzbau* de Kurt SCHWITTERS (FINKEL, Jori. ARTnews. Trad. Juliana Monachesi. Canal Contemporâneo, 2006).

Quando a cenografia perde sua função de território de ação poética, deixando, assim, o contexto teatral e sendo recolhida a um depósito, a uma contrarregra, ela, desterritorializada, perde sua “aura”,¹⁰⁸ se reduz a um amontoado de coisas, objetos sem sentido e valor. Mas se reterritorializada em outro espaço cênico, ou recontextualizada em um espaço plástico visual, ela adquire, nesse novo território, uma nova aura.

II.4 – “INOVAÇÃO NO PROCESSO DE TRABALHO”

O processo de inovação na preparação de um espetáculo e do sistema de trabalho de ensaios começou a ser empregado no Teatro IPANEMA durante a montagem de Jardim das Cerejeiras, se aprofundou em O Arquiteto e o Imperador da Assíria e se efetivou na montagem de Hoje é Dia de Rock.

Rubens CORRÊA, Klauss VIANNA e Cecília CONDE, trabalhando juntos desde O Arquiteto..., tiveram em Hoje é Dia de Rock a possibilidade de aprofundar suas pesquisas sobre encenação, atuação, expressão corporal e expressão vocal, criando assim o estilo ou a linguagem teatral do Teatro IPANEMA. Essa possibilidade se deu por dois fatores: primeiro, pelo longo tempo – três meses – dedicado a aulas, laboratórios e improvisações; segundo, pela mistura de atores experientes com atores iniciantes.

A primeira instalação artística da história foi o *Merzbau*, ou Casa *Merz*, pelo artista plástico Kurt SCHWITTERS em sua própria casa. Obra que foi contruída de 1923 a 1937, na cidade alemã de *Hannover*, quando ele a abandona, indo para a Noruega, fugindo do nazismo.

¹⁰⁸. Aura – Conceito definido por Walter BENJAMIN como: “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja”, nós, simplesmente, fizemos a transposição para as categorias do espaço e do tempo da fórmula que designa o valor do culto da obra de arte. Longínquo opõe-se a próximo. O que está essencialmente longe é inatingível. De fato, a qualidade principal de uma imagem que serve para o culto é de ser inatingível. Devido à sua própria natureza, ela está sempre ‘longínqua, por mais próxima que possa estar’. Pode-se aproximar de sua realidade material mas sem se alcançar o caráter longínquo que ela conserva, a partir de quando aparece.” Seguindo sua própria definição, BENJAMIN diz que a perda da aura de uma obra de arte se dá “quando, na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística”. Como pensamos o teatro como um ritual, a cenografia é para nós portadora de uma “aura”, sua função é dar o espaço cênico para que o ritual ali se realize (W. BENJAMIN, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, in GRÜNEWALD, José Lino, 1969: 55–95).

Como preparador corporal e ator em *Hoje é Dia de Rock* [...] Klauss consolidaria sua teoria de que movimento se associa à emoção [...] Mas foi em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* [...] que Klauss Vianna conseguiu atingir a depuração dessa corporalidade no teatro. [...] O gesto dispõe de força própria, retirada da ação dramática (MACKSEN apud TAVARES, 2010: 165).

A história do Ipanema [...] constitui-se numa sucessão de momentos clímax, de pulsação extrema que, por uma ou por outra causa, respondiam pronta e profundamente às interrogações daquilo que se vivia, de uma ideia, de um ideal que se espalhava. Essa plenitude do trabalho criou uma tradição: ao Ipanema atribui-se uma expressão particular, cuja característica principal é a sua vitalidade. Nele, o ator parece mais um intérprete do mundo, e não apenas desse ou daquele autor que se resolveu encenar (FERNANDES, 1988: 16).

[...] Uma das principais teses do teatro experimental contemporâneo é a rejeição da noção de estilo, que tende a ser visto como limitação da liberdade criadora. *Hoje é Dia de Rock* é, sob todos os aspectos, uma encenação renovadora, livre e aberta. [...] a grande chave do seu fascínio é a sensação de que todos os seus criadores – autor, diretor, cenógrafo, compositora, intérpretes – estão tocando a mesma nota humana e formal [...]. Será isto outra coisa do que unidade de estilo, levada às mais altas e espontâneas consequências? (MICHALSKI, in PEIXOTO, 2004: 181).

Como o processo de trabalho dentro do sistema do Teatro IPANEMA começava pelo corpo, como vimos no primeiro capítulo, o criador, não o mais importante, porque, sem dúvida, esse foi o Rubens CORRÊA, mas o criador mais influente no processo de trabalho creio que foi Klauss VIANNA.

Jean-Pierre RYNGAERT, citando Ezra POUND (1885-1972): “O modo de expressão no teatro consiste em pessoas que se movem em cena empregando palavras” (RYNGAERT, 1995: 105), busca simplificar a questão da expressão no teatro. Assim, parece que ela é efetivada através do movimento dos corpos em cena e pelos sons emitidos por esses corpos, mas isso é apenas uma potência de efetividade. No GRUPO IPANEMA a comunicação desejada tinha de obter sua efetividade junto ao público. E essa efetividade só foi alcançada através de um longo e dedicado treinamento do corpo, dos movimentos e da voz. Foi uma pesquisa incessante, não para encontrar fórmulas ou formas, mas sim para fazer o corpo ser capaz de transmitir os pensamentos e as

emoções solicitadas pela dramaturgia cênica, e isso não foi fácil nem simples, pois não foi só treinar, o grupo teve de buscar em suas vivências, e através de críticas sérias e profundas do mundo e de suas próprias vidas, uma vocação criativa. ARTAUD resumiu muito bem em uma frase todo esse trabalho do ator: “O ator é como um atleta do coração” (1999: 151).

Como qualquer outro processo de trabalho, não adianta saber que o corpo age dessa ou daquela maneira. É preciso educar e tornar fluente a naturalidade do gesto, até o momento em que o aprendizado se converte num hábito, como parte da dinâmica corporal que assimila e, ao mesmo tempo transcende os limites do próprio aprendizado.

Resumindo em compressão e expansão, o movimento humano tanto é reflexo do interior quanto tradução do mundo exterior. Tudo o que acontece no Universo acontece comigo e com cada célula do meu corpo. A espiral crescente, o Universo, tem um ponto de partida em cada um de nós e é do nosso interior, da nossa concepção de tempo e espaço, que estabelecemos uma troca com o exterior, uma relação com a vida (VIANNA, 1990: 85).

O trabalho com os atores, e o trabalho deles, se realizou através de pesquisas cênicas efetivadas em laboratórios e improvisações. Era um processo seguindo a linha de Rubens do “eu procuro e eu acho”, e que era a mesma linha de Klaus também. Era uma busca individual e coletiva. Primeiro, através dos exercícios e jogos do *sensitivity-training*, para descobrir a si e ao grupo. No meio havia as pesquisas de corpo e de voz, para no fim descobrirem qual a forma cênica mais adequada ao conteúdo do texto, ou seja, o ponto de partida era a própria experiência de vida deles, de acordo com a maturidade de cada um.

Era a partir da relação com o mundo que os rodeava desde a infância que começava a pesquisa. Municiam-se de conhecimentos sobre o próprio corpo através dos trabalhos de expressão corporal com Klaus VIANNA e de expressão vocal com Cecília CONDE, para que quando em contato com o texto, já tivessem material suficiente para descobrir o *ritmo geral da cena*, o espaço que ela ocupava no *espaço cênico*. Para descobrirem como cada ator, com a sua personagem ou sem ela, se

encaixava no quadro geral da cena, ou seja, qual seria o *campo de atuação* dele. Para descobrir qual era o *motivo ou os motivos da cena*. Para descobrirem quais os *motivos de cada ator* em cena e os *motivos de cada personagem*, cada ator traçando, assim, seu *roteiro de ações*, mas sempre atento e crítico para evitar qualquer possibilidade de estratificação de marcas e movimentos.

Foi um trabalho para desenvolver a criatividade, quer dizer, o Klauss e eu procurávamos tirar as possibilidades do corpo, não havia o “não”, você podia fazer, tinha que acreditar, tinha que dar alguma coisa para fazer as pessoas acreditarem. [...] enquanto ele trabalhava o corpo mais profundamente, eu aproveitava e usava alguns exercícios dele, e ele começou a perceber que quando você fazia o som, você conseguia dar maior dimensão também aos gestos, à expressão, e você percebe também o cansaço que a pessoa emite (Cecília CONDE em entrevista a J. TAVARES, 10/01/2002: 7).

Esse trabalho conjunto do preparador físico com a preparadora vocal, com o foco voltado mais para o processo do que para o resultado, buscava fazer com que cada ator acreditasse que podia ir além, que podia dar mais, que podia crescer mais ainda, técnica, artística e humanamente. cremos que isso foi inovador, porque a preocupação dos criadores ia além do projeto artístico, saía do território da arte e invadia a vida do artista. Com essa fronteira explodida, a troca de informações se dava, inclusive, no interior do próprio artista, e o crescimento artístico se dava junto a um amadurecimento do indivíduo.

Eu aprendi tudo de corpo com o Klauss. Porque eu não tinha noção, não juntava corpo com o teatro. Eu fazia ginástica, fazia aula de dança, e tudo, mas não tinha capacidade de fazer essa ligação entre uma coisa e outra. E o Klauss me ensinou que a personagem é uma mente, uma fala, mas é um corpo também (L. RIBEIRO em entrevista a J. TAVARES, 13/01/2005: 7).

Como podemos perceber por todas as citações de Klauss VIANNA, e dos atores que trabalharam com ele, sua pesquisa partia da ideia de que tudo tinha a mesma importância dentro do mundo que nos rodeia.

O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com os seus corpos. Por isso não faço qualquer proposta de movimentos que não tenham aplicação na vida diária. Quero que o trabalho seja simples e natural (VIANNA, 1990: 131).

Meu trabalho, [...] *busca dar espaço para a manifestação do corpo como um todo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva* (VIANNA, 1990: 134/135) (grifo meu).¹⁰⁹

Longe de acreditar em métodos a serem aplicados e em certezas a serem transmitidas, Klauss preferia “apresentar informações e estimular as contribuições individuais”, fazendo com que os artistas cênicos despertassem em si “o desejo permanente de investigação perante [...] a arte” que, para ele, se confundia com a vida. Ele considerava o processo criativo como “inesgotável”, pois seria “semelhante às infinitas descobertas que a vida nos proporciona” (VIANNA, 1990: 09). Para tanto é preciso que se esteja com os sentidos sempre em alerta: observando, vendo, ouvindo, tocando, sendo tocado, degustando os sabores e sentindo os odores, pois todas essas informações externas, sendo realmente sentidas, refletirão no corpo e nos gestos.

A relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo se dá por meio dos sentidos, ou seja, as relações e comunicações se dão direta ou indiretamente a partir de estímulos aos órgãos dos sentidos. Atua-se em um campo sensorial, que é o espaço circundante,¹¹⁰ e se percebe as diferenças de um indivíduo para o outro. A partir da maior ou menor capacidade de estar atento ao meio ambiente, e de estar atento a si mesmo, de melhor perceber o próprio corpo, poder-se-á desenvolver a percepção.

¹⁰⁹. “[...] A psicanálise – sendo muitas vezes convocada no exato momento em que a medicina se depara com seus limites – mostra que o ser humano não se restringe ao corpo biológico, afirmando o inconsciente e a linguagem como constituintes fundamentais. Nesse sentido podemos considerar que qualquer abordagem, seja médica, farmacológica, corporal etc., que aborda o sujeito como puro organismo, desconsiderando o campo do inconsciente e do desejo, faz uma leitura parcial do ser humano” (Michele CUKIERT e Leia PRISZKULNIK, 2002: 149).

¹¹⁰. “O espaço é uma coisa limitada e, paradoxalmente, sem limites. Como tudo na vida. Ao dançar não podemos perder de vista essa noção: somos o centro do espaço que nos cerca e nele existimos como indivíduos, como pessoas, como seres humanos, estabelecendo nossa relação com o mundo” (VIANNA, 1990: 64).

A observação e o questionamento são importantes em todo lugar, em toda vida – inclusive em uma sala de aula de dança. É preciso observar a pessoa que está do seu lado na sala, descobrir porque ela é simpática ou antipática e notar quais as musculaturas que reagem diante dessa simpatia ou antipatia. Por isso, peço sempre que os alunos trabalhem cada dia perto de uma pessoa diferente, para sentir que existe essa coisa que não sabemos exatamente o que é e que vagamente chamamos *energia* (VIANNA, 1990: 57) (grifo meu).

Como podemos ver, o trabalho de ator requer do ser humano que escolheu essa profissão um aprimoramento de sua percepção, pois será por intermédio dela que ele poderá perceber o mais profundamente possível o mundo em que vive. Será através da capacidade de percepção do seu próprio corpo, de suas sensações, que ele, em eterna pesquisa, irá encontrando os conhecimentos necessários, seus limites e suas possibilidades, para se desenvolver como artista. É através de sua percepção que ele, no pleno exercício de sua função, sentirá como está se dando sua relação com a personagem, com os colegas de trabalho e com o público. E mais, se a sua capacidade de comunicar-se com o público realmente se efetiva e se está no tom, no clima e na energia adequada à cena e requerida pela dramaturgia.

O *Hoje é Dia de Rock*, quando cheguei, o grupo já estava reunido, porque o germinar durou bastante tempo, até se concretizar a equipe certa. Tinha que ser um elenco absolutamente adequado, com predisposição física e caráter. Pessoas com uma personalidade muito avançada, digamos, sem nenhuma vaidade particular e que enxergassem mais longe, dispostas a experimentar. [...] Eu só conheço uma pessoa no Brasil, além do Klauss, que me ajudou na construção psicológica de um personagem através do corpo, essa pessoa chama-se Eva Schul e mora no Rio Grande do Sul. O Klauss mexia com os reflexos do ator. Por exemplo, se você precisa caminhar um tempo apertando só o calcanhar no chão, que movimento interior e que expressão psicológica isso vai ter produzido em você. Qual é o reflexo que isso vai repercutir na construção do seu personagem, pois isso pode mudar tudo. É inacreditável, mas é verdade. [...] Se você trabalhar as sensações vai mudar sua forma de dizer o texto” (Ivone HOFFMANN em entrevista a Joana TAVARES em 15/11/2001).

Tudo indica que o processo foi riquíssimo para todos os envolvidos. Quanto ao resultado do processo de trabalho, foi o que a história do nosso teatro constata: um espetáculo que acontecia como um ritual de iluminação, que emanava e espraiaava energia, luz, cor, som, sentimentos e encantamento para a plateia.

Certamente, havia uma aura em torno desse espetáculo. Eu, que nunca vi uma aura face a face, uso a palavra para exprimir o inenarrável. *E assim todas as pessoas que testemunharam esse trabalho partilham dessa incompetência para transpô-lo para outra linguagem. Quem partilhou da cerimônia teatral de Hoje é Dia de Rock do Teatro Ipanema pode não ser capaz de explicitar a natureza desse espetáculo. Mas pode discorrer longamente sobre as suas experiências pessoais durante o desenrolar do espetáculo* (ALVES DE LIMA, 1979/1980: 52) (grifo meu).

II.4.A – Além das “fronteiras normais da comunicação teatral”

Hoje é Dia de Rock foi um ritual artístico que fez uma carreira de 12 meses e estabeleceu uma forte relação de empatia com a maioria dos espectadores, porém, aqui, preferimos transcrever um texto de Yan MICHALSKI, que acreditamos servirá plenamente para encaminharmo-nos em direção a algumas conclusões:

[...] o caso de *Hoje é Dia de Rock* ultrapassou as fronteiras normais da comunicação teatral, para transformar-se num fenômeno de eufórica psicose coletiva. A peça de José Vicente, literalmente, conquistou Ipanema, virou moda, virou mito, virou hino, virou estilo de vida, virou, sobretudo, panaceia para sofrimentos e inseguranças de muita gente solitária e carente de afeto. O Teatro Ipanema tornou-se refúgio de muitos jovens e alguns velhos precisados de um olhar amigo, de uma palavra de esperança. Não se tratava mais do relacionamento convencional entre público e atores: os assíduos de Rock passaram a ver nos intérpretes – ou nas personagens, pouco importa – amigos pessoais, e sentiram necessidade de prolongar o contato com eles além das duas horas e meia de espetáculo, além do espaço do palco-estrada que Luiz Carlos RIPPER construiu no Teatro Ipanema (Jornal do Brasil – Caderno B, 10/10/1972: 4) (grifo meu).

Essa relação, que “ultrapassou as fronteiras normais da comunicação teatral”, não ficou só no contato direto dos espectadores com os atores. Rubens CORRÊA

recebeu “dezenas de cartas – quase todas dirigidas ao elenco inteiro” (MICHALSKI. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10/10/1972: 4) – que justificam o texto de Yan MICHALSKI.

Hoje é Dia de Rock mexeu comigo, com os meus sentimentos. E eu chorei... e eu (pela primeira vez) me senti gente, me senti querida, amada, e isso bastou para me fazer chorar. Penso constantemente em vocês, no carinho, no amor, no sorriso, na flor que sem saber, sem sentir, vocês me deram e eu tive medo de perder, de deixar escapar, posto que foi tão rápido, tão inesperado, tão necessitado. [...] Gente, o meu amor é grande demais e vocês são grandes para mim. Vocês são um só dentro de mim, me ajudando, me apoiando, e eu amo vocês de uma forma infinita, sincera, clara. Vocês me deram muito e eu só posso dar o meu amor. Ele é todo de vocês (trecho de uma carta de uma espectadora ao elenco reproduzida por MICHALSKI. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10/10/1972: 4).

Mas o espetáculo não “mexeu” só com “gente solitária e carente de afeto”. Todos os atores tinham e têm (os que ainda vivos estão) histórias de mudanças de conhecidos, ou de pessoas que eles conheceram durante a temporada que tiveram suas vidas transformadas depois de assistir ao espetáculo.

Pode-se fazer uma lista de jovens que tomaram a decisão de seguir a carreira teatral depois de assistir ao espetáculo *Hoje é Dia de Rock*, um deles é o do ator e diretor Marcus ALVISI:

Estamos em pleno verão de 1971. O espetáculo chama-se *Hoje é Dia de Rock*, [...] O primeiro impacto: foi abolido o palco italiano! Nunca tinha visto um espaço distribuído desta maneira num teatro. Uma passarela no meio do público, onde os atores caminham olhando dentro de nossos olhos, durante todo o espetáculo. O desconforto, imenso, fulminado por esses olhares desconcertantes que parecem compreender alguma coisa definitiva dentro de nós, meros espectadores. [...] Somos chacoalhados emocionalmente, como se tivéssemos dentro de um liquidificador gigante, girando em sua velocidade máxima. [...]

A eletricidade, a vibração, a energia do trabalho dos atores atingem a plateia e vão me tocar no fundo da alma. [...] A atmosfera de união emana de dentro do teatro. Experimentamos uma espécie de amor universal que se espalha pela plateia através dos atores. [...] Apaixono-me perdidamente pelo teatro através de Rubens e sua trupe! E *Hoje é Dia de Rock*, de alguma maneira, se torna o mais importante espetáculo da minha vida. [...] O que vi nesta noite foi algo tão especial que estava além das palavras. Saí do teatro convicto que era isso que faria o resto da vida (Marcus ALVISI em depoimento a Sergio FONTE, 2010: 353-355).

“De onde vem este estranho poder de mexer a fundo com as vidas das pessoas?” perguntou MICHALSKI a Rubens CORRÊA (Jornal do Brasil, Caderno B, 10/10/1972: 4), e Rubens respondeu assim:

Acho que essa intimidade que se estabeleceu entre o público e a gente tem muito a ver com o comportamento humano do artista. Muita coisa partiu dos nossos meses de ensaios, e que foram meses de provocação intensa, de *sensitivity training*, de sessões em que sentimos necessidade de nos contar. Isso criou um estado de espírito comum no elenco, a vontade de dividir com os outros a maneira como a peça e o processo de criação estavam mexendo com a gente, o impulso de falar olho a olho com o espectador, a sensação de que não era mais possível ignorar a sua presença física na nossa frente. Isso fez com que a nossa proposta atendesse a uma necessidade afetiva dos espectadores; eles sentiam que o espetáculo era *transado* diretamente com eles (Jornal do Brasil, Caderno B, 10/10/1972: 4).

Acreditamos que essa “relação comunitária com plateia” (Ricardo KOSOVSKI: 2009; 5) deve ter sido muito gratificante, mas será que não ficaram preocupados ao tomarem consciência de que estavam contribuindo para diversas pessoas mudarem os rumos de suas vidas? Teoricamente, a arte ser um instrumento de ação cultural e social e de transformação pessoal é um credo e um objetivo, mas quando, na prática, ela realmente acontece, assim, à nossa frente, isso deve ser assustador. É uma carga muito grande de responsabilidade! E, somando-se a isso, a presença constante dos “assíduos” com suas cobranças, as mais variadas, e algumas com claras demonstrações de avarias psicológicas, deve tê-los assustado mais ainda.

As pessoas vinham assistir vinte, trinta vezes. Ficamos um ano em cartaz com lotação esgotada em todas as sessões e poderíamos ter feito talvez mais um ano. Só que ficamos preocupados com a dimensão que as coisas estavam tomando. O Teatro Ipanema não era mais só um teatro, mas pode-se dizer que quase uma igreja, que reunia fiéis em busca de uma esperança, de um ideal comum. Recebíamos presentes, éramos idolatrados, principalmente pelos jovens, mas também por outras faixas etárias. Ficamos preocupados e decidimos parar (L. RIBEIRO em entrevista a MELHEM em 10/11/1997, 1998: 104).

E – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que fazemos arte? Para atravessar as nossas fronteiras, para superar os limites, preencher nosso vazio – realizamo-nos. [...] – o teatro [...] é capaz de desafiar a si mesmo e aos seus espectadores violando os estereótipos aceitos de visão, sentimento e juízo [...]. Esse desafio ao tabu, essa transgressão, causa o choque que arranca a máscara, permitindo oferecermo-nos desnudados a algo que é impossível definir, mas que contém Eros¹¹¹ e Charitas¹¹² (GROTOWSKI, 2007: 109/110).

O GRUPO IPANEMA conseguiu em Hoje é Dia de Rock arrojando um espetáculo que traduziu antropofagicamente alguns sonhos de ARTAUD, alguns métodos de GROTOWSKY, criando um espetáculo dentro do proposto por José VICENTE, de uma “liturgia selvagem”. Produziu o GRUPO IPANEMA um espetáculo lírico, poético, ritualístico, que seguindo “o desejo de Eros” (ARTAUD, 1999, 120) pôde passar por cima de algumas “contingências”, mas não de todas: o comportamento carente de muitos espectadores indo “além das fronteiras normais da comunicação teatral” surpreendeu o elenco, que não estava preparado para arrostar tal fenômeno. E, por fim, a proposta seminal da formação do que aqui chamei¹¹³ de GRUPO IPANEMA ficou na contingência.

Se, como fora proposto na fundação do GRUPO IPANEMA, tivéssemos continuado com o trabalho de pesquisa teatral, montando peças, formando um grupo de teatro com repertório, vendo e revendo nossas descobertas, escrevendo e refletindo sobre elas e fazendo os ajustamentos necessários à nossa linguagem teatral, e, assim, crescendo como artistas e como seres humanos, com certeza, nós não chegaríamos ao

¹¹¹ . Eros pode significar paixão, desejo ardente. Psicanaliticamente, significa o conjunto das *pulsões de vida*, em oposição a Tânetos, pulsão de morte (Houaiss, 2001: 1189). Mitologicamente, Eros (Cupido) era filho de Afrodite (Vênus), deusa do amor, da beleza e dos prazeres carnavais, e de Ares (Marte), deus da guerra, ou seja, sua ascendência traz em si uma contradição de funções. Por esse perfil duplo, Eros era representado sob a figura de um pré-adolescente nu, belo e sorridente, sempre com um arco e flechas, mas as suas asas, às vezes, aparecem em alvas plumas, outras em penas negras como as de um abutre, símbolo da crueldade (Tassilo Orpheu SPALDING, 1974: 88-91).

¹¹² . Charitas, que é uma virtude que conduz ao amor a Deus e ao nosso semelhante (HOUAISS, 2001: 627)

¹¹³ . Ver nota 8.

fim de uma temporada na qual Rubens CORRÊA, ou Ivan de ALBUQUERQUE, tivesse de fazer uma declaração como esta à imprensa:

No início todos sentimos uma surpresa maravilhosa diante desse amor incrível que eles nos traziam. Mas com o correr do tempo o elenco começou a ficar às vezes cansado dessa obrigação de cada um ter de assumir diariamente uma espécie de cadeira de analista; e alguns atores comentam que estão com a sensação de que o plasma deles tem sido sugado durante estes 12 meses de solicitação (Rubens CORRÊA em entrevista a Yan MICHALSKI, Jornal do Brasil, Caderno B, 10/10/1972: 4).

De certa forma, o que aconteceu na relação ator/espectador na temporada de Hoje é Dia de Rock foi o vivenciar do perfil dicotômico de Eros, em que o amor pode ser também o seu contrário, uma crueldade, o que nos remete a ARTAUD e a uma conversa que tive com Rubens CORRÊA, na qual ele me disse: “Que a gente pode ser cruel só dando amor.”

Demos amor, prometemos que “um novo tempo *ia* começar”, mas não dissemos que tempo seria esse, quando ele viria, e encerramos o espetáculo. Encontraram “um novo tempo”? Ou não? Não sabemos. Sei apenas que fomos cruéis, conscientemente, cruéis (ARTAUD, 1999:120), mas não fomos só cruéis com alguns espectadores, fomos cruéis, principalmente e irresponsavelmente cruéis, com nós mesmos.

Por tudo que foi exposto no decorrer desta dissertação constatamos que aos fatores estéticos somou-se a “relação comunitária com a plateia” – que muito continha de *charitas* –, mais a promessa de esperança do *slogan* “Um novo tempo vai começar!”, resultando em um conjunto de forte apelo emocional, que com a angústia causada pelas restrições sociopolíticas ditadas pelo governo militar resultou em uma espécie de catarse.

Para alguns espectadores, os “assíduos”, o “novo tempo” era aquele presente, que eles desejavam que não acabasse, como quem não quer acordar de um sonho bom. Estes transformaram o espetáculo em culto e o teatro, em templo, mas os limites da

comunicação teatral foram ultrapassados não só por esse fenômeno. Foram, principalmente, porque a realidade virtual do teatro ajudou algumas pessoas a efetivarem seus sonhos na realidade cotidiana. Um novo tempo realmente começou, pois muitos deram um novo rumo às suas vidas, não só no âmbito profissional, como no afetivo, moral e ético. Como acreditávamos que a revolução sociocultural se faria, primeiramente, no indivíduo, creio que cumprimos em grande parte nosso objetivo.

Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere, através de todos os tipos de situações objetivas, a idéia furtiva da passagem e da transmutação das ideias em coisas, muito mais que a da transformação e do choque dos sentimentos nas palavras.

Parece ainda, e é de uma vontade assim que surgiu o teatro, que ele só deve fazer o homem e seus apetites intervirem na medida e sob o ângulo em que ele se encontra com o seu destino. Não para submeter-se a esse destino, mas para enfrentá-lo (ARTAUD, 1999: 128) (grifo meu).

F - BIBLIOGRAFIA

METODOLOGIA CIENTÍFICA

BRANDÃO, Tânia. “Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica”, in *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Organização: André Carreira, Biange Cabral, Luiz Fernando Ramos e Sérgio Coelho Farias. Memória ABRACE IX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SANTOS, Antonio Raimundo dos. *Metodologia científica: a construção do conhecimento*. Rio de Janeiro: DPSA Editora, 1999.

SEMIOLOGIA

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969.

SEMIOLOGIA DO TEATRO

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões Almeida Junior. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARTES VISUAIS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Ed. Schwarcz, Cia. das Letras, 1993.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Trad. Rubén Masera. Buenos Aires: EUDEBA S. E. M. 1977.

BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre troca: diálogos entre ciência e arte*. Trad. Paulo César da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

DUCHAMP, Marcel. “O ato criador” in *A nova arte*. Gregory Battcock. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FIGUEIREDO, Ariane. “Cronologia. Exposições (1986-2006)”. in Braga, Paula, org. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Rio Arte, 2001.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

DICIONÁRIOS

Cambridge Learner's Dictionary. The Edinburgh Building, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

Dicionário da Pintura Moderna. Diversos autores. Trad. Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981.

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, ALVES DE LIMA, Mariângela. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUAISS, Antônio e CARDIM, Ismael. *Novo Webster's - Dicionário Universitário: Inglês/Português, Português/Inglês*, Rio de Janeiro: Record, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Deuses e heróis da antiguidade clássica: dicionário de antropônimos e teônimos vergilianos*. São Paulo: Cultrix; Brasília INL, 1974.

FILOSOFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmam. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Org.: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, in *A ideia do cinema*. Sel., trad. e prefácio de José Lino GRÜNEWALD. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1969.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CARRIÈRE, Jean-Claude; DELUMEAU, Jean; ECO, Umberto e JAY GOULD, Stephen. *Entrevistas sobre o fim dos tempos*. Entrevistas realizadas por Catherine David, Frédéric Lenoir e Jean-Philippe de Tonnac. Trad. José Laurenio de Melo, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu – Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUSE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Portugal: Vega Passagens, 1992;

HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”, in *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e outros. Petrópolis: Vozes, 2002.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”, in *Merleau-Ponty*; seleção de textos e tradução de Marilena Chauí. Col. Os Pensadores; São Paulo, Abril Cultural, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAZ, Otávio. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Otávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pint. São Paulo: Editora Pensamento, 1996.

PSICANÁLISE

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

CULTURA E SOCIOLOGIA

BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre troca: diálogos entre ciência e arte*. Trad. Paulo César da Costa Gomes, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2005.

JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. e trad. de Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

LAMBERT, Alexandre. “Trajetórias urbanas: redes de corpos e palcos”. In *Anais – IV Seminário do Laboratório estudos do espaço teatral e memória urbana*. Org. Evelyn Furquim Werneck LIMA. PPGAC. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2009.

MACIEL, Luis Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural – 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANTOS, Milton. “O lugar e o cotidiano”, in *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.

WATTS, Alan. *Cultura da contracultura: os transcritos editados*. Trad. Maria Beatriz Penna Vogel. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

HISTÓRIA DO BRASIL

COSTA, Maria Cristina Castilho. Org. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HISTÓRIA DO TEATRO

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski e outros. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL

ARRABAL, José; ALVES DE LIMA, Mariângela e PACHECO, Tânia. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

FONTA, Sergio. *Rubens Corrêa: um salto para dentro da luz*. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LAMBERT, Alexandre. “O que fazer com o legado de Klauss Vianna, o homem que deu voz ao corpo do ator brasileiro” in www.etnocologia.org/vicoloquio. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

LAMBERT, Alexandre. “Dar voz ao corpo: o legado de Klauss Vianna para a dramaturgia cênica contemporânea”. in Anais do II Colóquio de Dramaturgia. Modalidades da Dramaturgia na Contemporaneidade. UEL. Londrina: 2009.

LIMA E SILVA, Luis Sergio. *Isabel Ribeiro iluminada*. Col. Aplauso - Perfil. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Tudo é História, nº 85, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume; Brasília, DF: CAPES, 2010.

HISTÓRIA DA CENOGRAFIA

ARONSON, Arnold. “Cenografia Pós-Moderna”. Trad. Fabiana Honorato – *Theatre Journal*, 43. Dep. de Letras da PUC. Rio de Janeiro, 1991.

RATTO, Gianni e RANGEL, Flávio. “Cenografia”. *Enciclopédia Mirador*.

HISTÓRIA DA DANÇA

CALDEIRA, Solange. “O espaço e a cidade na produção coreográfica de Pina Bausch: uma cartografia do imaginário”, in *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Org. Evelyn Furquin Werneck Lima. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

HISTÓRIA DA DANÇA NO BRASIL

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

NAVAS, Cássia e DIAS, Lineu. *Dança moderna*. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 165-93.

NEVES, Neide. “A técnica Klauss Vianna vista como sistema”, in *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003, pp. 123-34.

RIBEIRO, Joana Tavares. “Os exercícios de Klauss Vianna (1928-1992)”. In *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003, pp. 135-48.

HISTÓRIA DA MÚSICA

HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

TÉCNICA / INTERPRETAÇÃO TEATRAL

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografia de la voz em el teatro contemporâneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires, Argentina: Bernal, 2007.

FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo, Aderaldo & Rothschild Ed.: FAPESP, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959–1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Pontedera Teatro, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EXPRESSÃO CORPORAL

BOSSU, Henri e CHALAGUIER Claude. *A expressão corporal. Método e prática*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Entrelivros Cultural, s.d.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

TEIXEIRA, Leticia Pereira. “Consciência do corpo”. Comunicação sobre sua dissertação de mestrado para PPGAC do CLA da UNIRIO, sob a orientação da Dra. Nara KEISERMAN: s.d. www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/173/146

PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR

ASLAN, Odete. *O ator no século XX: a evolução da técnica, problema da ética*. Trad. Rachel Araujo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TÉCNICA DA MÚSICA

ROTH, Arlen. *How to play Blues Guitar*. Nova York: Acorn Music Press, 1976.

TEORIA/ TEORIA DO TEATRO

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia*. Trad. Cecília Prenz. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo. Cosac Naify, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TEORIA DA CENOGRAFIA

BREYER, Gastón. *La escena presente: teoría e metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito, 2005.

JACOB, Elizabeth Motta. “Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de *Hamlet-Machine*”, in Evelyn Furquim Werneck Lima.Org. *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia; variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

DRAMATURGIA BRASILEIRA

VICENTE, José. *O Assalto*. Rio de Janeiro: Banco de Peças – Biblioteca UNIRIO, 1969.

VICENTE, José. *Hoje é Dia de Rock*. Lia Editor. Rio de Janeiro, 1972.

VICENTE, José. *Ensaio Selvagem*. Rio de Janeiro: Banco de Peças – Biblioteca UNIRIO, 1973.

VICENTE, José. *A Chave das Minas*. Rio de Janeiro: Banco de Peças – Biblioteca UNIRIO, 1977.

CRÍTICAS E ARTIGOS DE JORNAIS, DE REVISTAS E PROGRAMAS

ALMADA, Izaías. “A força dos palcos”. *Revista Teoria e Debate*. Ed. Especial. Fundação Perseu Abramo: São Paulo – Ano 21, maio de 2008.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Ano I, nº I, maio de 1928.

AQUINO, Dulce. “Klauss Vianna, conexão da dança brasileira com a modernidade”. *Revista de Arte e Cultura*. Piracema, nº 01. Rio de Janeiro: FUNARTE/IBAC, 1993, pp.: 110-18.

ARRABAL, José. “Hoje (não) é dia de rock”. *O Jornal*. Guanabara, 14/11/1971.

CÂNDIDO, Antônio. “O romantismo, nosso contemporâneo”. *Caderno Ideias*, O Globo, Rio de Janeiro, 19 de março de 1988.

CONDE, Ronaldo. “Um grande José Vicente: foi pena acabar”. *Revista do INACEM*, out. 1971.

CORRÊA, Rubens, “Cálice, cavalos, fogo e menino”. *Cadernos de Teatro*, nº 100, Teatro Tablado, Rio de Janeiro, 1984.

CORRÊA, Rubens, MICHALSKI, Yan. “Um debate em 82. *Cadernos de Teatro*, nº 141, Teatro Tablado, Rio de Janeiro, 1995.

- FEITOSA, Charles. “Pós-moderno, o pensamento”. UNIRIO. CLA. PPGAC. *Paper* de 2009.
- FONSECA, Rodrigo. “Buscando uma tal liberdade”. *Jornal do Brasil*, Caderno B. p. B3, 11/08/2004.
- GONÇALVES, Martim. “Hoje é dia de rock”. *O Globo*, Segundo Caderno, p. 6, 12/10/1971.
- JORNAL DE IPANEMA. “Hoje é dia de rock – o tempo na boca da flor”. Rio de Janeiro, p. 5, outubro de 1971.
- LOPES, Antônio Herculano. “Performance e história”. *O Percevejo*, no. 12. PPGT. UNIRIO, 2003.
- MACKSEN LUIZ em entrevista a Ricardo KOSOVSKI para *Cadernos de Teatro*. Entrevista pública que fez parte da dissertação de mestrado de Ricardo Kosovski, intitulada “Teatro e Comunicação: Aspectos da Cena”. ECO-UFRJ, 1995.
- MATO GROSSO, Cristina. “Ripper: só crescemos quando descobrimos nossa fisionomia”. *Jornal da Cidade*. Campo Grande, MS, 02/12/1979.
- MICHALSKI, Yan. “Hoje é dia de rock”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, capa, 12/10/1971.
- MICHALSKI, Yan. “Primeiras críticas – Hoje é Dia de Rock”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 7: 13/10/1971.
- MICHALSKI, Yan. “Moto-contínuo com paz e amor (III)”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28/10/1971.
- MICHALSKI, Yan. “‘Rock’ sairá em noite branca”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, final de setembro ou início de outubro de 1972.
- MICHALSKI, Yan. “‘Hoje É Dia de Rock’ um ano de comunhão”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 4, 10/10/1972.
- MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Org. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- MOTTA LIMA, Tatiana. 2005 – “Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski”, in *Sala Preta – revista de artes cênicas*, n.º 5, São Paulo: USP.
- OLIVEIRA, Roberta. “Ainda é dia de rock”. *O Globo*, Segundo Caderno, Capa, 11/08/2004.
- OSCAR, Henrique. “Hoje é dia de rock (I)”. *Diário de Notícias*, Guanabara, 03/11/1971.
- RIPPER, Luiz Carlos em entrevista a Antonio Hchffeldt. “É preciso dinamizar nosso teatro ou ele se afastará cada vez mais”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, RS, 23/9/1977.
- RIPPER, Luiz Carlos. Entrevista a um jornal de Vitória (ES), durante o ministrar de um curso de cenografia patrocinado pela Fundação Cultural, pelo Serviço Nacional de Teatro, pela FUNARTE/MEC.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. “Hoje é Dia de Rock”: Teatro Ipanema e contracultura, Rio de Janeiro, 1971/72” in CAVALO LOUCO. Revista de Teatro. TRIBO DE ATUADORES OI NÓIS AQUI TRAVEIZ. Porto Alegre, RS, Ano 4, nº 6, julho de 2009: 29.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?” Trad. Dandara. O Percevejo, nº 12. PPGT. UNIRIO, 2003.

SERRA, Richard. Palestra publicada pelo Centro de Arte Hélio Oiticica no programa da exposição do artista naquele Centro. Rio de Janeiro: nov. de 1997.

TAYLOR, Diana. “Hacia una definición de performance”. O Percevejo, nº 12. PPGT. UNIRIO, 2003.

VIANNA, Klauss, por LUIZ, Macksen, in “A revalorização do corpo”, Programa em Revista, nº 20, Rio de Janeiro, 15/10 a 15/11/1971.

VICENTE, José. “Ipanema reabre com ‘Hoje é dia de rock’”. O Jornal. Guanabara, 29/9/1971.

VICENTE, José. “Teatro representação litúrgica”. Programa de O Assalto, direção de Fauzi Arap. Teatro Bela Vista, São Paulo: 1968, in Arte em Revista, Ano 3, nº 6. Ed. Kairós: São Paulo, out. de 1981.

ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E COLÓQUIOS

CONDE, Cecília. Entrevista a Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 2002.

HOFFMANN, Ivone. Entrevista a Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 2001.

HOFFMANN, Ivone, LAMBERT, Alexandre, PARENTE, Nildo. Colóquio no PPGAC/CLA/ UNIRIO em novembro de 2009, com a mediação de Lídia e Ricardo KOSOVSKI.

PARENTE, Nildo. Entrevista a Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2001.

RIBEIRO, Leyla. Entrevista a Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 2005.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. “Dança moderna e educação da sensibilidade. Belo Horizonte (1959–1975).” Dissertação de Mestrado. PPGE–UFMG. Orientadora: Maria Cristina Soares de Gouveia. Belo Horizonte, 2002.

CRUZ, Dóris Rollemberg. “O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico.” Dissertação de Mestrado. PPGT–UNIRIO. Orientador: José Dias. Defesa: maio de 2002.

FONSECA, Maria da Penha. “Arte contemporânea: instalações artísticas e suas contribuições para um processo educativo em arte.” Dissertação de Mestrado. PPGE-UFES. Orientadora: Moema Martins Rebouças. Vitória, 2007.

KOSOVSKI, Lídia. “Comunicação e espaço cênico: do cubo teatral a cidade escavada”. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. UFRJ, 2001.

LAMBERT, Alexandre. “O desenvolvimento dos sentidos e o treinamento da sensibilidade para a função do ator: um legado de Klauss Vianna ao ator brasileiro”. Monografia de curso. Curso: Os Vianna. Professoras: Enamar Bento e Joana Tavares Ribeiro. PPGAC. UNIRIO. Rio de Janeiro, 1º Semestre de 2009.

MILLER, Jussara Corrêa. “A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica de Klauss Vianna.” Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.

RUIZ, Giselle. “Grupo Coringa: a dança contemporânea carioca dos anos de 1970/80.” Dissertação de Mestrado. PPGT–UNIRIO. Orientadora: Ana Teresa Jardim Reynaud. Defesa em fev. de 2005.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. “Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor movimento. Historiografia da preparação corporal no teatro brasileiro”. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007. Tese de Doutorado.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. “Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: uma reinvenção da coreografia pelo Teatro Moderno Brasileiro.” Rio de Janeiro: Escola e Faculdade Angel Vianna, s/d.

VIANNA, Klauss. “Expressão corporal.” Rio de Janeiro. Centro de Treinamento de Professores do estado do Rio de Janeiro. Diretoria de Treinamento e Aperfeiçoamento de Professores. 1ª Semana de Educação Artística. 1974.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES SOBRE O TEATRO IPANEMA

BRAGA, Reinaldo Cotia. “Cerejas, assaltos, assassinos e selvagens – quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema.” Dissertação de Mestrado. Orientadora: Maria Helena Werneck; Coorientador: José Dias. PPGT–UNIRIO. Defesa em outubro de 1996.

LAMBERT, Alexandre. “A reforma do Teatro Ipanema pelo cenógrafo José Dias.” Monografia final da Graduação em Artes Cênicas – Cenografia. Orientador: José Dias. Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes. UNIRIO. Rio de Janeiro: 1º semestre 2007.

MELHEM, Samir Murad. “A influência de Antonin Artaud sobre o trabalho de ator e diretor Rubens Corrêa”. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, PPGT, julho de 1998, nº 22.

VIDEOTEIPES – DVDS

“Registro – 30 anos de Teatro Ipanema”. CEZAR, Marcus Vinicius (dir.) Multishow/Globosat. Rio de Janeiro, s.d.

SITES

CASA NOVA, Vera, PEREIRA, Elvira Maria Caetano (UFMG) “Contribuição para uma nova leitura do texto teatral”. <http://www.lettras.ufmg.br/poslist>.

CUKIERT, Michele, PRISZKULNIK, Leia. “Considerações sobre eu e o corpo em Lacan”. Estudos de Psicologia, enero, año/vol.7, número 001. UFRN. Natal. redalyc.uaemex.mx/pdf/261/26170114.pdf

<http://www.itaucultural.com.br>

- A Comunidade
- Hoje é Dia de Rock
- Ivan de Albuquerque
- José Vicente
- Klauss Vianna
- Rubens Corrêa
- Teatro Ipanema

FERRACINI, Renato. “Os pais-mestres do ato-criador”. Revista do Lume. primeirosinal.com.br/files/publication/12/90_210.pdf - [Similares](#)

FINKEL, Jori. ARTnews. “Salões de Recusados”. Trad. Juliana Monachesi. Canal Contemporâneo, 26/03/2006. <http://www.canalcontemporaneo/.../000672>.html

FONSECA, M. da Penha. www.ppge.ufes.br/.../2007. MARIA%20PENHA%20FONSECA.pdf

GEBRAN, Philomena. “A construção: retrato da histeria religiosa”. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 09/07/1969, in [Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro](#).

<http://www.continents.com/Art58.htm>, ativo em 26 de maio de 2010 (*sensitivit-training*)

LEÃO, Raimundo Matos de. “O verbo encarnado no intérprete: a poética do corpo em ‘A casa de Bernarda Alba’”. Mimus, Revista on-line de mímica e teatro físico. Salvador (BA). Padua/Faculdade Social, Ano 1, n.º 2, julho de 2009.

www.mimus.com.br ou www.mimus.com.br/5bernarda_alba2010.pdf

PENONI, Isabel (PPGAS/MN/UFRJ) “Dos dramas sociais de Victor Turner à complexidade fictício-ritual de Carlo Severi ou mais um ‘ir-e-vir’ entre o teatro e a antropologia”. www.ram2009.unsam.edu.ar/.../GT34%20-%20Poinencia%20%5BRibeiro%5D.pdf

SCHEFFLER, Ismael. Univ. Est. de Ponta Grossa (PR). “O ator santo e a cosmogonia corporal”. www.eca.usp.br/tfc/geral20051/00/ischeffler.htm

RÜGER, Alexandre Cintra Leite – Faculdade de Música Carlos Gomes, LIMA, Sonia Regina Albano de. “O ensino musical para desenvolvimento da expressividade e coordenação corporal dos atores”. www.musicahodie.mus.br/7_2/index.php

www.dopropriobolso.com.br/indez.php?...almandrade-tropicalia... (Tropicália)

www.klaussvianna.art.br/acervo

ANEXO I
Figuras, fotos, planta baixa e cortes

ANEXO II
Programa do espetáculo

Anexo III
Cópias dos originais das cenas escritas por José VICENTE durante
os ensaios e cenas cortadas a primeira semana de espetáculo

ANEXO IV

**Colóquio no PPGAC – CLA - UNIRIO com atores da montagem original,
novembro de 2009, mediação de Lúdia e Ricardo KOSOVSKI**

Encontro com IVONE HOFFMANN e NILDO PARENTE no PPGAC/CLA/UNIRIO

Novembro de 2009

Início - burburinho. Várias pessoas falando...

RICARDO - Bom... Gente, bom dia a todos! Vamos começar! É... Bom, inicialmente queria... É um momento de agradecimento, e, mas, é assim... É um prazer, eu não vou nem agradecer. Eu vou falar sobre o prazer de estar com vocês aqui. Estar com a Ivone...

IVONE - Você não quer sentar aqui?

Um burburinho sobre aonde alguém vai sentar e Ricardo continua

RICARDO- A Ivone que é... Que provou que é uma pessoa tenaz... (TODOS - risos)

HELÔ - Corajosa!

RICARDO - Corajosa!

ALUNA - Não ficou tão traumatizada assim.

RICARDO - Não ficou tão traumatizada assim... o percurso...

Burburinho, várias pessoas falam

RICARDO – Tanto. Passou pelo mesmo ponto que falei para o Nildo assim: “Foi aqui!” (TODOS - risos) “Foi aqui!” Mas, enfim, agradecer assim o prazer de estar com vocês aqui nesse... nessa pequena... nessa pequena conspiração, não é? A universidade proporciona essas coisas... Esses pequenos encontros... São pequenas... pequenas conspirações, sobre... sobre nada, não é? Ah? Talvez assim... Pequenos encontros assim...

IVONE - Pequenos encontros sobre grandes coisas!

RICARDO - Sobre grandes coisas!

IVONE - Não é sobre nada, é sobre grandes assuntos

RICARDO - Sobre grandes assuntos, não é? E... Só colocar que nós estamos na realidade assim... Esse curso... Só dando uma breve... uma breve... Rapidamente, o que está acontecendo é um curso que está sendo dado por mim e pela Lídia e pelo José Dias, que não pôde estar hoje aqui, ele já tinha avisado antes, e nós estamos assim pegando como referência... como marco, assim, os anos 1970 particularmente. O Teatro Ipanema, que é a nossa referência urbana aqui no Rio de Janeiro, e, particularmente, a montagem do Hoje é Dia de Rock, como foco principal, mas sem nenhuma preocupação histórica, ou uma preocupação de tentar uma compreensão naquele tempo-espaço e sim como um pretexto para a gente estar discutindo aquele tempo e vendo o percurso? A história de como teatro caminhou ao longo desse tempo, para pensar a questão contemporânea mesmo, e temos tido uns encontros bastante produtivos, bastante interessantes algumas

coisas estão aparecendo, e dentro dessa perspectiva do curso está previsto de... O Lambert está ajudando muito a gente aqui, ele está fazendo o curso, e está ministrando praticamente junto com a gente aqui. E, então, nós, assim, de um modo muito, muito afetuoso agradecemos a vocês a vinda. Estamos dando espaço para vocês falarem da experiência de vocês, dessa época, enfim. Falar livremente o que vier à tona aqui, um bate-papo, uma conversa, e, antes de mais nada: muito obrigado! Pela presença [*inaudível*] a vir conversar aqui conosco.

IVONE - Eu... para nós... Para mim, pelo menos é sempre um grande prazer conversar sobre essa fase do teatro brasileiro, e tenho sido muito procurada ultimamente porque eu acho que há um *revival*. Um renascimento, não é? E uma ansiedade por parte dos artistas de lembrar e saber como foi... Guardar essa memória dos acontecimentos. Como é que se deu aquele processo. Quase de uma renovação de linguagem no estilo de representação dos atores. No estilo de atuação de representação, não, melhor, de atuação dos atores. E foi uma fase que durou uns bons anos. Não foi só no Hoje é Dia de Rock. Hoje é Dia de Rock foi uma consequência do que começou nos anos... digamos 1964, 1965. Nesses anos começou essa renovação da expressão, de como o ator devia se expressar em cena e aí, conseqüentemente, veio a dramaturgia, veio toda a linguagem e todas as experiências que caminharam muito junto com isso... E as experiências foram interessantíssimas. Às vezes, eu vou assistir alguns espetáculos... atualmente... e para mim fica uma coisa que eu já vi, que eu já fiz há “muuuuuito” tempo atrás e, então, fica desinteressante, até, porque talvez não seja o momento, ou, talvez as pessoas que estejam fazendo isso não tenham a informação daquela época, então, elas não trazem a decodificação daquilo, elas não transformam aquilo que elas viram, mesmo que tenham visto aquilo numa progressão dessa linguagem, então, ficam querendo uma coisa que já foi feita... mas talvez essa seja uma forma. Às vezes, eu me pergunto também se essa não é uma forma de você alcançar outro produto, outro resultado. Fazer como alguns espetáculos fazem agora suas experiências teatrais, por exemplo, um espetáculo do Moacir Chaves... que foi todo mundo achou uma “maravilha”. Qual o nome desse espetáculo, que era com o Orã?

TODOS – BUGIARIA!

IVONE – Bugiaria! E eu achei absolutamente desinteressante por que disse: “Meu deus! È o nosso exercício... é o ‘cisco no olho’ de Hoje é Dia de Rock!” Era apenas um exercício... o do cisco no olho, entendeu? E eu digo mais! Que coisa! As pessoas amaram! Esse espetáculo marcou época! Bugiaria... Então, é uma coisa que não está muito longe da gente, daquela linguagem, não é? Agora... eu acho que tinha que ter um avanço aí, que eu não sei qual é.

RICARDO - Agora, pegando esse mote que você levantou...

IVONE - Sem querer eu comecei a falar disso!

Burburinho

RICARDO - É sem querer mesmo que essas coisas acontecem, mas é isso mesmo. Mas pegando esse mote assim... quando você fala da questão do Bugiaria, você lançou um olhar crítico, olhou para aquilo: “Nossa, mas eu já vi isso.” Mas você acha que isso é um demérito? No sentido, assim, que o fato do Hoje é Dia de Rock, e a gente sabe que

inaugurou, realmente, um novo modo de relação palco platéia, um novo modo de processo de trabalho, e esse reflexo apareceu ao longo da década, do tempo, quer dizer... eu entendo o que você falou, mas eu acho que não seja um demérito. Que isso tenha se fracionado ao longo do tempo, e isso aparece com rigor (*inaudível*) pipocam ao longo do tempo.

IVONE – Não! Não vejo como um demérito, não! Só que para mim fica assim *déjà-vu*, entendeu? Para mim não é novidade.

RICARDO - Entendi.

IVONE - Agora, por isso talvez esse resgate dos artistas com relação a essa linguagem. Porque é uma linguagem que não se pratica mais. O fato de alguns diretores resgatarem isso e buscar lá no passado esse tipo de linguagem, ao contrário, eles mostram que existe outra forma de se fazer teatro. Que não é aquela, o teatro acadêmico, tudo o que a gente vê está acadêmico, não é? A dramaturgia também está muito linear... a nossa dramaturgia brasileira... contando uma historinha com começo meio e fim... é tudo muito linear, muito acadêmico. Então, eu acho que para mim isso foi um *déjà-vu* mas isso não é demérito, porque os jovens amaram, não é? Como, por exemplo, um espetáculo polêmico agora... polêmico no sentido de que há pessoas que gostam, que amam o espetáculo e pessoas que odeiam, que é o espetáculo, um texto que a Fernanda Torres escreveu. Este me parece que tem uma linguagem diferente, na escritura do texto. Que eu pretendo ver, ainda não vi.

RICARDO - Eu também não, ainda não, mas parece que... ela se remete a uma certa homenagem ao teatro... (*inaudível*) a uma formação dela.

(Várias pessoas falam juntas sobre o ano que a Fernanda Torres nasceu, quando se formou, quando estreou anos 70, 80)

LAMBERT- A estreia profissional dela foi em Pequenos Burgueses, no Teatro Gláucio Gil, com direção de Jonas Bloch, em 1981, eu acho...

(Várias pessoas comentam.)

HELOÍSA - Ivone deixa só eu te perguntar uma coisa, o que era o exercício do “cisco no olho” do Rock?

IVONE – É... mas... é difícil de explicar... não é Nildo? (*Risos.*)

IVONE - Como é que era o “cisco no olho”, vocês lembram?

NILDO - Eu não lembro...

IVONE - Não, era assim? Você iniciava uma ação e... em grupo, é claro!

NILDO - Começava... Porque começava com (*inaudível*) toda a coisa do olho... do cisco!

IVONE - É, qual era a reação do companheiro, não é? Do companheiro com relação ao seu olhar, e aí o seu companheiro reagia e improvisava em cima disso, não é? E ele ia passando a bola para outros atores, não?

NILDO - É, aí, daquilo (*inaudível*) E aí de uma coisa... passava para outra... esse cisco do olho já virava uma bola, sabe como é que é? Ou outra coisa... Um brinquedo qualquer, e aquilo ia...

IVONE - Ia se transformando!

NILDO - Em cima daquilo ia se transformando aquilo.

RICARDO - Deixa-me, perguntar uma coisa: esse cisco saiu do olho?

NILDO - Se chamou cisco no olho porque começava no olho. O cisco no olho!

RICARDO - O cisco saiu do olho de vocês?

IVONE - Não! Esses exercícios eram dados é, tinha uma moça... uma moça americana...

LAMBERT- Mossa Ossa.

NILDO - Exato é... A Mossa Ossa... Exato é...

IVONE - Fala mais... (*inaudível*)

NILDO - Que ela foi fazer umas aulas com a gente, lá. A gente já estava com uma peça em cartaz, o Hoje é Dia de Rock, né? E o Ivan e o Rubens tinham uma intenção de fazer mais alguma coisa mais tarde. Outra coisa... e começamos a abrir umas coisas, uns cursos. O Hamilton fez também. O Hamilton Vaz Pereira. Entendeu? Fez lá com a gente...

IVONE - O Evandro Mesquita...

NILDO - Ele entrou no grupo...

IVONE - É porque nós havíamos montado... (*inaudível*)

NILDO - Essa americana veio... Ela chegou até a fazer um espetáculo depois no Teatro Ipanema... Oh! Não! No Teatro João Caetano. Não lembro o nome do espetáculo, mas ela tentou fazer uma coisa que não saiu muito boa não. Mas ela tinha umas idéias legais, uns exercícios de improvisação para atores... de interpretação. E ela veio com esse exercício, que ficou famoso. Que era o “cisco no olho”, entende? (*Risos.*)

LIDIA - Pois é! Ivone, você já pensou que as pessoas não resgatam, elas se sentem inventando? Elas não conhecem o “cisco no olho”.

IVONE - Sim, pois é! É... elas se sentem inventando uma coisa.

LIDIA – Talvez porque estão realmente inventando em cima de alguma coisa que ficou em alguma célula, em alguma memória. Então, até a perspectiva do resgate, eu acho... que é uma coisa que talvez não tenha esse sentido para quem está produzindo. Quem está produzindo está sempre pesquisando, sempre inventando... e sempre fazendo uma criação inédita, digamos assim. E como é que essa coincidência se dá? E como é que é: é repetição? Acaba que você diz: “Não, mas é... uma repetição!” Então, esse fenômeno é que é curioso, não é?

IVONE - Mas teatro é uma repetição!

(*Risos*)

LIDIA - É exatamente! É exatamente... É...

RICARDO - (*Inaudível*) Mas assim, só tentando pensar assim, acho que tem uma importância tão grande esse movimento da década de 70, sobretudo o Hoje é Dia de Rock, aonde eu acho que tinham alguns fatores... Eu queria ouvir um pouquinho de vocês sobre isso. A gente pode falar que ele inaugurou talvez uma nova modalidade de processo de trabalho?

LAMBERT - Acabamos de falar sobre isso!

RICARDO - Eu acho que sim! Teve inovação na relação de processo de trabalho; na relação entre dramaturgia e encenação. O modo como a encenação... como Rubens trabalhou o texto do Zé Vicente...

NILDO - Mas isso sempre teve com o Rubens e com o Ivan no Teatro Ipanema.

RICARDO - No Ipanema... Mas há um quarto ingrediente que eu acho fundamental. Eu acho que houve inovação na relação de processo de trabalho, dramaturgia/encenação, quer dizer, o diretor frente o texto, mas uma quarta coisa... é que me parece que é a coisa... o que foi absolutamente inesperado, que foi a relação comunitária com a plateia.

NILDO - Ah! sim.

RICARDO - O modo de o ator se relacionar com a plateia. Então, frente a esses quatro vieses, como é que vocês pensam? Vocês que atravessaram esse período trabalhando imensamente, em que momento essas coisas se associaram entre si de modo separado ou se divorciaram entre si? Como é que vocês pensam isso? Essas quatro vertentes, que, eu acho, que o Hoje é Dia de Rock, realmente, inaugurou e trabalhou. E trabalhou de modo bastante diferenciado, não é? Processo de trabalho, dramaturgia, encenação e relação palco-plateia...

NILDO - Ó! Eu não sei como é que é com a Ivone e com o Alexandre, mas... eu acho que foi uma evolução. E eu pelo menos fui me entregando ao tipo de trabalho que o Ivan e o Rubens faziam lá no Teatro de Ipanema, porque eu já conhecia os dois, ainda da época da Escola de Teatro da Academia da Fundação Brasileira de Teatro. Eu conheci o Ivan e o Rubens em 1956, quando eu entrei lá na escola da Dulcina, eu fazia o curso de ator, e eles eram atores do Tablado...

ALUNO – Tablado?

NILDO - Já, atores, já conhecidos e faziam o Curso de Direção. E trabalhavam muito com a gente, com os atores, nos exercícios, nas provas deles...

ALUNO - O Ivan fazia direção?

NILDO - O Ivan e o Rubens, os dois faziam Direção, junto com o Yan Michalski, o Cláudio Corrêa e Castro.

RICARDO - É... Tudo isso do Tablado!

NILDO - Tudo do Tablado! E eles eram alunos lá do Curso de Direção. E quando terminou o curso, em 1958, o Ivan e o Rubens resolveram formar a companhia deles, que era o Grupo do Rio, que foi lá para o Catete. Onde é o Teatro Cacilda Becker, hoje. Chamava-se Teatro São Jorge, era administrado pelo Jece Valadão, e aí, eles pegaram o teatro por sete anos, uma concessão de um IAPs... Um INSS daqueles que tinham na época, pegaram o teatro, tiraram o nome São Jorge e botaram Teatro do Rio, que era o nome da companhia deles. Isso em 1959. Em 1960 eu fui trabalhar com eles. Eles me chamaram pra fazer “O prodígio do mundo ocidental”, uma peça linda do Synge.

RICARDO - Você chegou ao Rio em que época? Em que ano?

NILDO - Eu? 1952!

RICARDO - Você chegou em 1952!?

NILDO - É! E aí, em 1956, eu já fui lá e entrei na Escola de Teatro da Dulcina, e aí em 1959, 1960, eu fui trabalhar lá com o Ivan e o Rubens, já como profissional, mas a minha estréia foi quando estreou aqui no Rio o Auto da Compadecida, em 1958, com Agildo Ribeiro, o Vanderlei, o Haroldo lá no Teatro Dulcina. Foi em dezembro de 1958. Então, eu fiz agora 50 anos de teatro profissional.

(Risos e aplausos)

NILDO - E aí... foi com o Auto da Compadecida, lá no Teatro Dulcina. Então... E depois daí eu *(inaudível)* em 1959, Ivan e o Rubens fundaram a companhia, já me conheciam também, em 1960 me chamaram pra trabalhar com eles. E eu fui... Fiquei trabalhando, fiz vários espetáculos lá. Fiz A escada, do Jorge Andrade, uma remontagem de A Ratoeira. Porque A Ratoeira era assim... um cavalo de batalha, quer dizer, o segundo espetáculo que eles fizeram foi A Ratoeira, da Agatha Christie. Já estreou, aquele sucesso enorme, e toda vez que uma peça que não ia muito bem, remontavam A Ratoeira e salvavam-se... *(Algumas pessoas comentam)* Botavam A Ratoeira em cena e enchia. Entendeu? E numa dessas voltas e viagens eu fiz A Ratoeira. Também fiz vários espetáculos até a estréia do Teatro Ipanema, porque eles ficaram lá até... nesse Teatro do Rio, até 65, 66. Foi quando o Rubens teve a ideia de... ali onde é o Teatro Ipanema, era a casa do Rubens com a mãe dele, né? Ali era uma casa de Ipanema, um sobrado, que aí eles entregaram para uma construtora, uma empresa, e construíram o Teatro Ipanema, eles ficaram com o teatro e com uma cobertura, e o Rubens foi morar num outro lugar, na Prudente de Moraes, em outra quadra.

Duas pessoas perguntam algo relativo à localização da casa ou da nova moradia na Prudente de Moraes.

NILDO - Não, não era do lado.

IVONE - Era prédio!

NILDO - Depois da Joana Angélica num prédio, entendeu? Depois é que ele passou lá para a Praça Antero de Quental. Mas isso foi em 68. O Teatro Ipanema foi inaugurado com O Jardim das Cerejeiras, lindo! Um espetáculo maravilhoso! A Ivone fez também!

IVONE - Foi o que me prendeu no Rio de Janeiro.

NILDO - Mas aí já era uma coisa de um trabalho diferente do que a gente fazia na época no teatro, porque a gente ensaiou muito aquela peça. A gente pesquisava muito, lia muito, tinha aulas disso, aulas daquilo, Revolução Russa...

IVONE - A gente ia fazer um tipo russo de teatro...

NILDO - É... E o Ivan... Um negócio maravilhoso que ele fez para cada personagem. Você tinha que escrever todo o teu histórico daquele dia até a hora de você entrar em cena, entendeu? O que é que você estava fazendo, porque é que você vinha etc. A peça começava de madrugada, umas 4 ou 5 horas da manhã, horas esperando a Liuba (*personagem do Jardim...*) chegar de Paris com a filha e o empregado dela... o mordomo e não sei quem... E eram aqueles preparativos, então você tinha todo um processo que quando a gente começava a ensaiar você já estava com uma carga pronta.

RICARDO - Mas ele trabalhava basicamente com o quê? Com improvisação de trabalho? Ele trabalhava com improvisação?

NILDO - Trabalhava!

IVONE - Trabalhava!

NILDO - Trabalhava muito!

RICARDO - Não ia direto? Ele fazia improvisação?

NILDO e IVONE - Não!

IVONE - Improvisação...

RICARDO - Improvisação, improvisação, improvisação e depois caía na dramaturgia.

NILDO – Aí, quando veio o Hoje é Dia de Rock, com essa coisa da improvisação, eu já estava muito familiarizado, e a gente gostava muito. Porque a gente passou meses no Hoje é Dia de Rock, improvisando, a gente improvisava em cima do... do... do Apocalipse e não sei o que do São João Batista, como é que se chama aquilo?

LAMBERT - Não do Baptista. Apocalipse de João... De outro São João.

NILDO - É... E em cima do...

LAMBERT - Cem anos de Solidão

NILDO - Do Cem anos de Solidão. Entendeu? O Rubens lia. A gente lia um capítulo, um pedaço, e improvisava em cima daquilo. E antes de entrar na peça o Zé Vicente apavorado coitadinho, ele chegou de São Paulo e ficava sentado lá no clube, lá no clube... no Leblon pra assistir um ensaio, e não tinha nada da peça.

(Risos)

NILDO – Então, meu Deus! a gente fazia coisas... Fazia improvisação em cima do Cem anos de Solidão é... E nada, e nada. Até o Rubens chegar... Bom! Se passou todo um processo, porque o Ivan largou a peça, era ele que ia dirigir... O Ivan pirou! Largou, não quis mais dirigir, não quis mais fazer o papel, e aí, reparamos que não tinha ninguém para fazer, nem pra dirigir, foi quando o Rubens resolveu: “Não! Vamos fazer de qualquer maneira! Eu vou dirigir a peça!” O Rubens entrou depois... A gente já tinha até começado a ensaiar. Tinha Paulo Villaça, Maria Gladys. Tinha todo um outro elenco, depois é que entrou o Renato Coutinho...

IVONE - Eu, eu vim depois!

NILDO - Você veio depois também.

ALUNA - Uma coisa que eu observo que nessa época – é obvio que a gente ainda tem alguns movimentos hoje – como esse estudo, essa pesquisa eram realizados no fazer? O tempo inteiro? Eu fico curiosa quando você fala assim: “Uma escola... O Tablado tinha um Curso de Direção?” Eu não tinha essa informação. Um Curso de Direção Teatral?

LAMBERT - Esse foi outro.

NILDO - Não, não, era na Fundação Brasileira de Teatro, eles eram atores do Tablado e faziam Direção lá...

(Várias pessoas falando ao mesmo tempo)

RICARDO - Era um grupo em torno da Maria Clara etc. Que, aliás, foi um grupo muito importante, nesse sentido, porque exerceu um pouco o papel, entre aspas, um pouco o papel que o TBC teve em São Paulo, de importar os grandes clássicos. O Tablado tinha esse compromisso: trouxe os russos pra gente. Então, teve uma importância histórica fundamental, assim de difusão digamos: de uma dramaturgia moderna, de um teatro moderno, mas, na realidade, era um grupo amador, de e entre os estudantes da PUC.

NILDO - Feito profissionalmente!

RICARDO - Feito profissionalmente! Amador no sentido de não pagava os atores, o que estava nos estatutos...

NILDO - Lindo! É...

RICARDO - Até um determinado momento que o curso, que o grupo ganhou uma notoriedade muito grande pelo próprio fazer, a crítica botava lá em cima, e aí houve uma grande... uma grande reunião com uma proposta de profissionalização... e aí houve um racha, nesse racha parte do grupo evadiu... parte Ivan...

NILDO - Uma outra parte foi pro teatro da praça.

RICARDO - O Padilha...

NILDO - O Cláudio Corrêa e Castro...

RICARDO - O Cláudio Corrêa e Castro!

NILDO - E eventualmente o Ivan e o Rubens dirigiam também lá no Tablado.

RICARDO - É exatamente.

NILDO - Dirigiam uma peça. Às vezes, faziam peça em dois ou três atos, do Tchekov, vamos dizer. O Rubens e o Ivan dirigiam um deles e o Rubens, o outro. E ao mesmo tempo eles queriam também, já tinham uma ideia de formar a companhia deles profissionalmente. E resolveram fazer esse curso lá no Dulcina, por quê? No Dulcina, na Fundação Brasileira de Teatro, na época, em 1956, 1957, era a melhor escola de teatro daqui. Então eles iam ter... Os professores deles eram Ziembinski e Adolfo Celi, sabe?

Nós tínhamos aula com a Dulcina, com Madame Morineau, com Maria Clara Machado, os melhores... E a Dulcina era uma mulher tão à frente, tão maluca, que em 1956... eu nunca tinha ouvido falar... eu ia fazer curso de teatro e de repente eu tinha aula de yoga, que a gente nem sabia o quê que era isso... a Dona Elza Longoni... apareceu e nos apresentou essa professora suíça, que veio aqui dar aula de yoga. Ah! Tinha esgrima! Um capitão da...

RICARDO - Esgrima?

NILDO - Esgrima, tá entendendo? Tinha tragédia grega e não sei o quê da história... Então... Ela dava de tudo. E era com os melhores professores. E o Ivan e o Rubens estavam lá. E foi lá que a gente se conheceu e quando acabei o curso fomos trabalhar juntos. Então, essa coisa de pesquisa sempre, esse tipo de ensaio sempre...

ALUNA - Um processo de viver... (*inaudível*)

NILDO - E no Hoje é Dia de Rock, por exemplo, a gente demorou tanto para entrar na peça, que a peça foi se reescrevendo, ela chamava-se antigamente O Botequim. Não era nem Hoje é Dia de Rock, era O Botequim que era onde no segundo ato a família vai fazer tudo. Quando o Ivan, a Leyla e o Rubens chegaram da Europa, eles disseram – até a gente se encontrou e tal – “Lemos uma peça do Zé Vicente, ótima! Lá em Paris. Chama-se O Botequim, aliás, temos um papel para você Nildo, Davi, um seminarista, um dos filhos, já pensamos em você para fazer.” Aí, ficou aquilo para fazer. Aí, de repente, o Zé Vicente veio, a gente começou a fazer improvisações e começou a reescrever a peça. E resolvemos ir para Parati: eu, o Ivan e o Zé Vicente fomos a Parati. Eu fui junto com eles. E lá, em Parati, aconteceram coisas incríveis... mágicas... que

foram colocadas na peça. A cena que tem... a cena das gaivotas. Lembram? Eu estava com o Zé Vicente e o Ivan num barquinho, a gente tomou um ácido, porque naquela época se viajava muito de ácido, fumava-se maconha...

RICARDO - Não era nem no barquinho. O barquinho era um detalhe. (*Risos.*)

NILDO - O barquinho era um detalhe... Aí fomos para uma ilhazinha lá. Fomos para uma ilha. A ilha... Sapeca, era o nome da ilha, e no percurso a gente viu assim umas gaivotas acompanhando a gente. Uma depois da outra, e se juntavam. Tinha assim umas cinco ou seis, e vieram, vieram, vieram, e com a luz, o sol e o mar e o reflexo aquilo ia mudando de cor, entendeu? E aí virou cena... Zé escreveu a cena... (*Várias pessoas falam ao mesmo tempo*) E tudo saiu de lá, eu estava presente nessa hora e depois ele colocou essa cena. A gente estava num hotel assim, no primeiro andar do hotel... tinha um riozinho na frente. Passou um menino e deu adeus pro Zé Vicente de um barquinho, ele colocou depois em uma cena, uma fala: “Um garoto passou e me chamou para encontrar com ele atrás da igreja” e não sei o quê. Aí, e tudo, tudo que foi acontecendo nessa viagemzinha ia sendo colocado na peça e a peça foi mudando, foi mudando...

RICARDO - É exatamente essa nova modalidade de escritura. Vem incorporar uma relação vida e criação...

NILDO - É. Não tinha essa coisa... pá e texto, em cima daquilo, não! É... exato!

RICARDO - Vida e obra, vida e ficção... Enfim, vida e obra, um princípio completamente artaudiano no sentido de não distinguir onde está a vida, onde está a obra, os trabalhos se misturam... Pois é!

IVONE - Mas Stanislavski também já fazia isso, não é? Stanislavski fazia isso e o Tchecov ali do lado, não é?

RICARDO - Puto da vida, não? “Porra!”, puto da vida! É verdade, mas, mas, mas... É verdade. Agora tudo isso que inclusive estava... que você levantou esse momento (*inaudível*), mas que o Nildo estava descrevendo, como processo de trabalho, de escrever o percurso, é completamente stanislavskiano, não é? Stanislavski, ele estava chegando... (*Ivone e Ricardo falam ao mesmo tempo*)

IVONE - É, foi lá a Gênese.

RICARDO - Foi lá na Gênese, mas o trabalho (*inaudível*). Agora, deixa eu colocar, perguntar uma coisinha dentro daquelas quatro ordens lá, das quatro camadas que eu coloquei: processo de trabalho, dramaturgia, encenação e a questão com o público. E a questão do público, essa questão de relação palco-plateia, quer dizer, o modo como o público reagia ao espetáculo, é algo que não é imaginado, ou seja, é posterior à criação que vocês fizeram, não é? Como é que foi isso? A mágica que se deu ali entre os atores e os espectadores? Quer dizer... como é que era conspirado dentro do processo de trabalho? Vocês imaginavam? “Bom... Então, essa hora...”, tinham umas áreas explícitas de contato que era a divisão do palco, enfim... que era chegada ao público, mas o fenômeno que aconteceu ali foi um fenômeno imprevisto, não? Fala um pouquinho.

NILDO - Mas isso tudo começou porque eles...

RICARDO - Mas a gente não pode se esquecer da presença de uma pessoa durante esse trabalho todo... importantíssimo. O Klauss... Klauss Vianna foi importantíssimo, não? Ele propunha muita coisa, muita coisa. Ele acompanhou o trabalho todo, não é? Você fez a gênese do Hoje é Dia de Rock, não?

NILDO - É...

IVONE - Coisa que eu não conhecia porque eu cheguei depois. Quando eu cheguei, já tinha Klauss Vianna, já tinha tudo. Porque eu estava na época fazendo Hair, aí não, eu digo vou, o Rubens me chamou para fazer essa peça aí eu disse: “Ahn?”

NILDO - Já tínhamos feito O Jardim das Cerejeiras e você conhecia a gente...

IVONE – Ah! Já tinha. Já tinha feito O Jardim das Cerejeiras...

RICARDO - O Jardim... Tem uma história aí, não tem?

IVONE - Tem. (*Todos riem*) Mas esse processo, ele vem lá do Teatro de Arena, com Arena conta Zumbi, que já teve essa pesquisa toda. De linguagem de trabalho, eu sei, porque eu substitui a Dinah Sfat num espetáculo, porque ela saiu para fazer Arena conta Zumbi, logo que eu cheguei a São Paulo. E aí, depois... eu já vinha do Marat-Sade que também foi assim: oito meses de ensaio... só laboratório, laboratório, laboratório, exercício, laboratório, exercício e trabalhei com o Rubens Corrêa e daí a minha ligação com ele. Mas o Klauss voltando no Hoje é Dia de Rock, o Klauss Vianna foi fundamental, fundamental nesse trabalho.

NILDO - Agora essa coisa que você falou da plateia... Quando o Ivan chegou, em 1971, da Europa, ele havia passado por Nova York com a Leyla, e voltou impressionadíssimo porque ele viu muito teatro experimental lá. Ele assistiu a um espetáculo *off Broadway* em que as pessoas recebiam uma caixinha com giz coloridos e que você... que o ator dizia assim: você pode escrever, fazer, onde você quiser, no chão ou na parede e não sei o quê, com os atores recebendo o público. Aí, ele achou aquilo tão incrível, que ele disse: “Eu queria fazer aqui assim... que a gente... fizesse assim...” Que recebesse o público, a idéia era essa mesmo: copiar. Dar até uma coisa também, um negócio de giz, o que depois mudou, mas essa coisa de dar amor, de não tratar... porque o Zé Celso vinha com aquela coisa de...

RICARDO – Violenta.

NILDO - De porrada, violentar a plateia... tipo “Gracias, Señor!”. Não sei o quê! E ele disse: “Não! Eu quero outra coisa, eu queria uma coisa mais de carinho... De receber bem as pessoas e de colocá-las até sentadinhas no lugar, onde vocês puderem a gente leva lá a pessoa.” Então, essa coisa com a gênese começou aí, claro, que a coisa do giz saiu, mas a gente entrava com aquelas coisinhas que assoprava... fuuuu... bolinha de sabão. E o teatro do Ripper era genial! Ele botou o Teatro Ipanema todo cor-de-rosa... todo pintadinho cor-de-rosa. Um plano só.

IVONE - Duas passarelas.

NILDO - Botou a plateia com...

IVONE - Uma longa estrada!

NILDO - A plateia e coisa...

RICARDO - E corredor, corredor.

NILDO - Corredor, então enorme, né? Um linóleo lindo também assim tipo cor-de-rosa, um vermelho, uma coisa no chão, era muito bonito.

LAMBERT - Era a plateia aqui em cima no palco, aí tinha uma descida que vinha pra plateia, depois subia na própria inclinação do teatro, então, eram três planos. Entendeu?

IVONE - Até a rua, né?

NILDO - E as pessoas iam às arquibancadas.

RICARDO - Até a rua!?

IVONE - E era tudo de linóleo vermelho e dourado, então, era muito lindo.

NILDO - Então essa coisa que tem de comunicação com a plateia, eu digo, começou aí com essa ideia, que foi evoluindo, e depois a gente estava sentado com eles, você era público e eu era o ator, e estávamos sentados ao lado... Acabava minha cena e vinha sentar aqui do lado, ficava assistindo tudo...

IVONE - E contava para eles.

NILDO - Não saía de cena assim! Não! Ficava do lado.

RICARDO - Agora, dentro do processo de trabalho, vocês trabalharam alguma inserção de procurar simular essa situação com o público? Ou isso foi uma coisa que teve na estreia? Digamos pequenos, pequenos, aonde se tinha a presença do público ou se experimentava algumas dessas, alguns desses contatos?

NILDO - Bom, os amigos iam assistir.

RICARDO - Os amigos mesmo?

IVONE - Não, mas... eu acho que... Eu pessoalmente não me lembro disso.

LAMBERT - É... eu também não me lembro. (*Inaudível. Pessoas falando juntas.*) De nenhum ensaio que...

NILDO - Pessoas que iam assistir o que a gente fazia. Para isso não, mas...

RICARDO - É porque o que aconteceu foi um fenômeno... a comunhão, não é? A comunhão é que foi inesperada.

IVONE - Foi um fenômeno. Porque a gente não sabia, porque o Hoje é Dia de Rock, logo que estreou, ele não foi bem de público, não. Ele ia sair de cartaz, entendeu?

NILDO - E era enorme. Eles cortaram 20 minutos de espetáculo. O Rubens, depois de dois dias, ele disse: “Não a gente tem que fazer alguma coisa aqui, uma operação nesse negócio, tirar... porque está muito grande...”

LAMBERT - 45 minutos foram tirados. Estava com três horas e depois passou para duas horas e quinze, não foi isso?

NILDO – Não! Que é isso? Quarenta e cinco? Não! Há! Há!... Uns vinte minutos... (*Inaudível. Pessoas falando ao mesmo tempo.*) Pena! Saíram cenas lindíssimas, uma por uma... Cortando o que estava grande, realmente aí já não estava...

LAMBERT - Mas ficou duas horas e quinze.

NILDO - Precisava enxugar aquilo, aí ficou perfeito, mas depois é que foi pegando, foi pegando, porque não era... No início não...

LAMBERT – Não, mas em março a gente estava a seis meses em cartaz e a gente estava achando que ia terminar... que ia acabar a temporada.

IVONE - Ia acabar a temporada... A Isabel Ribeiro saiu do espetáculo, porque ela tava com um bebê pequeno, não podia ficar desempregada, foi para um outro espetáculo, não é? E aí... um dia eu cheguei ao teatro e para minha surpresa tinha havido uma reunião lá, não sei como é que foi a história. Eu era uma viajante! Na verdade eu era uma viajante...

RICARDO - Estava de passagem!

IVONE - Estava de passagem. Eu era uma viajante, fiquei uma viajante retardada... (*Risos.*) até os 1980. (*TODOS – risos.*) Um dia eu cheguei ao teatro e me disseram que a peça ia ter que sair de cartaz. E, assim assado, e não sei o quê, e a gente... A única forma de a gente continuar... A gente não pode chamar uma pessoa de fora para fazer a personagem dela, então a gente pensou em você passar para a personagem dela. Aí eu disse: “De jeito nenhum! Não faço, não faço, não faço! Essa mulher está concorrendo a todos os prêmios, não sei mais o quê, depois vão ver ‘credo, que coisa horrível a Ivone fazendo o papel da Isabel!’” E eu loiríssima, a Isabel com aquela cara de índia. (*TODOS – risos.*) Aí eu disse: “Mas como é que pode, gente? Não pode, eu sou uma colona, uma colona alemã do interior do Rio Grande do Sul, como é que eu vou fazer essa mulher?” Porque a Isabel fazia uma coisa bem mística, e eu não tinha essa coisa dentro de mim. Eu sou muito terra...

LAMBERT - E fez maravilhosamente.

IVONE – Ele: “Não tem que ser você... Bom! Então, a gente vai acabar o espetáculo!” E eu disse: “É. Então, vai acabar o espetáculo!” (*TODOS – risos.*) E fui para casa! Aí no dia seguinte... Aí pensei, pensei, pensei, pensei, devo ter conversado com algumas pessoas que não eram ligadas ao trabalho, acho que falei até com o Ademar Guerra que era o meu grande amigo, e eu vinha de vários trabalhos com ele, aí eu disse: “Não! Então eu vou... Não posso! Como é que a gente vai tirar... Faço um mês mais, o espetáculo vai

sair logo de cartaz e coisa e tal, não é? (TODOS – *risos.*) Não me custa fazer isso! Eu vou topar fazer, sim! Porque todo mundo...” Porque também era uma lástima, não é? Aquela coisa que todo mundo acreditava tanto, um trabalho tão grande e simplesmente...

NILDO - Porque aí, nessa peça, nessa época, a peça já estava encarreirada...

IVONE - Já...

NILDO - Foi um grande sucesso.

LAMBERT – É, e teve uma coisa de umas férias de fevereiro, não foi? (*Inaudível. Nildo fala ao mesmo tempo.*)

NILDO - A Isabel saiu, ela foi fazer um espetáculo horrórico, chamado Independência ou Morte... Uma coisa! Lá no João Caetano.

IVONE - Mas também era por isso. Porque ela não podia...

NILDO - Mas lá ela tinha um salário, não é?

IVONE - É, pois é!

NILDO - E lá a gente não tinha, a gente ganhava tudo igual, vamos dizer assim... mil reais... todo mundo, entendeu? Na época...

RICARDO - Mas depois mudou, não é?

NILDO - Hein?

IVONE - Não, nunca mudou!

NILDO - Não!

LAMBERT - Mudou sim!

IVONE - Naquela época, dava para se viver muito bem. Pagar aluguel, comer, fazer tudo.

(*Nesse momento existem conversas paralelas. Inaudível*)

NILDO - É... De terça a domingo, né?

RICARDO - Agora uma coisinha assim, o Hoje é Dia de Rock, ele foi muito cobrado, digamos... ideologicamente, no sentido que diferentemente do pessoal do Opinião e do Oficina, e do próprio Arena, que você citou, que tinham uma postura frente a...

IVONE - Ideológica!

RICARDO - Ideológica, frente à política que estava... enfim, frente à ditadura. E como é que você... O que vocês pensam disso? Enfim, como é que vocês absorviam essas

críticas de serem chamados de... eram taxados, devido ao espetáculo, de alienados e tudo mais, porque não se colocavam politicamente...

NILDO - Eu acho o contrário, é politicamente... Era política de comportamento. O comportamento é uma coisa política.

IVONE - É transformadora.

NILDO - Era um outro tipo de política, mas era, entendeu? Não podia dizer: “Ah! Porque aquela peça que falava coisas de amor, de Jesus e de Cristo.” Mas era uma coisa de política cultural. Eu, nos ensaios... eu já achava, antes de estrear a peça eu... até numa entrevista que a gente deu lá para um jornal... eu falei com alguém sobre isso, porque eu sentia que essa peça, as palavras da peça davam uma coisa, uma energia muito boa, muito bonita, a gente... eu na época... ainda sou muito, mas era muito espiritualizado, essa coisa com Jesus e viajando de ácido, e não sei o quê. Eu sentia essa coisa, que essa peça...

LAMBERT - De Jesus...

NILDO - E dos anjos do céu, e falava não sei o quê. Tudo era... não tinha um palavrão! Não tinha, sabe? Era tudo...

LAMBERT – Delicadíssimo!

NILDO - Era tudo muito legal, essa coisa vai sair... Vai dar uma energia boa aqui dentro desta sala, entendeu? E não deu outra! E acho que aquilo foi... um... acho que o espetáculo foi... O espetáculo em si tinha esse lado, de política de comportamento.

RICARDO - É! De proporcionar uma viagem interna...

IVONE - De confraternização!

RICARDO - Eu acho que nesse sentido... Mas, certamente, ele foi duramente criticado...

NILDO - E hoje em dia...

RICARDO - Numa certa postura ideológica...

NILDO - Foi muito eu sei, foi muito!

IVONE - Foi muito, muito, muito, eu sei, digo isso de coração...

RICARDO - Tem uma...

IVONE - Tem pessoas importantes.

RICARDO - Tem uma crítica do Arrabal... que é uma crítica... que hoje fica patética, não é? Quer dizer o modo... A gente leu essa... Chega a ser patética porque é como você criticar... dizer que o Picasso não sabe desenhar, não é? (TODOS – *risos.*)

NILDO – Como? A crítica do Arrabal? Foi? Sobre a peça?

RICARDO - É, é do Zé Arrabal.

LAMBERT - Um crítico da imprensa.

NILDO - A do cara... Eu pensei do autor Arrabal... (TODOS *falam ao mesmo tempo. Inaudível.*)

RICARDO – A crítica... O título da crítica dizia “Hoje Não é Dia de Rock”.

IVONE – Ah! Lembro-me dessa crítica.

RICARDO - Lembra dessa crítica?

LAMBERT - Eu não tenho essa crítica!

RICARDO - E na verdade essa crítica é uma radicalização, ela é caricata. É uma caricatura, mas que no fundo prova... O próprio Yan escreveu! Botava... Era um crítico importante na época, não era? E fez não uma crítica, ele fez na realidade uma crítica partida em três... em quatro partes. Além de todos os estudos que foram feitos etc. Mas o próprio Yan colocava isso como um “senão”, ele dizia: “Puxa, a peça é perfeita, o processo de trabalho é perfeito, os atores estão perfeitos, os laços de trabalho (*inaudível*) encenação, inaugura uma coisa nova, o que acontece ali é um dos fenômenos dos mais importantes, porém”, ele fazia essa ressalva, “a minha crítica vai ao aspecto ideológico. Você não pode propor, na atual realidade brasileira, que as pessoas simplesmente se alimentem de palavras e de poesia”, dessa energia que você está falando. O que eu acho um equívoco, eu acho que essa peça inclusive inaugura uma... O que o Oficina tinha explicitamente de violento na sua forma, no seu contato formal direto, seu contato físico, a proposta que o Hoje é Dia de Rock fazia era uma proposta absolutamente revolucionária, quase digamos dentro de um perfil dos orientalistas, vocês se voltavam para o mundo interior...

IVONE - E físico também...

RICARDO - E físico também, sem dúvida... uma viagem interna e o espectador saía de lá modificado. E, tão modificado que ali o Ipanema virou uma espécie de templo, não é? De uma igreja à qual as pessoas voltavam, não é?

IVONE - Uma experiência incrível!

RICARDO - Voltavam!

(*Alguns trechos as pessoas falam ao mesmo tempo. Inaudível*)

NILDO - As pessoas realmente ficavam chapadas. Iam chegando... davam colares e tudo pra gente e, sabe, era uma coisa... Mo-di-fi-ca-va! Uma vez eu... a gente tinha um pedaço do espetáculo que tinha um intervalo, aí, depois do intervalo, começava a tocar uma música que a Melanie cantava: “Beautiful People”, e nós entrávamos, todo mundo... Os atores distribuídos dum lado e do outro, entravam com um ramo de flores,

de uma floricultura que mandava flores todo o dia lá para o teatro, e a gente pegava aquelas flores e distribuía, dávamos aquelas flores para o público, e íamos cantando até acabar... Acabava tudo e começava o segundo ato, aí entrava “Lucille”, do Little Richard. Eu soube depois, o Rubens me contou que um amigo dele falou que a filha dele foi ver o espetáculo, uma menina complicadíssima que – caladíssima não falava com ninguém e não sei o quê – era um problema. A garota foi ver a peça, e chegou esse momento de distribuição de flores e tudo, e as pessoas – a gente andava pela platéia toda: subia as arquibancadas, dava flores – e ela vendo que estava todo mundo recebendo flores e ela não recebia e a música quase acabando e as flores terminando... Ah?

RICARDO - Ia acabando as flores!

NILDO - As flores... E quando ela olha para o lado, ela vê, eu chegando na direção dela, com a última flor das que estavam na minha mão, e dei para ela, ofereci. Aí... ela ficou... ela ficou encantada ... ela já saiu do teatro mudada... já saiu... disse que já não estava nem pisando no chão. O pai disse que no dia seguinte ela já estava diferente, já estava até falando com o analista dela, contando coisas que ela nunca tinha falado. (TODOS – *risos*.) Entendeu? Tinha mudado completamente, a menina voltou para ver o espetáculo outras vezes. Ele disse: “Mas como ela mudou! Foi ver esse espetáculo e mudou.” E a gente fazer essas coisas no teatro, é tão legal! É tão bonito, que você não tem noção! Eu não sabia que aquela menina tava com esse problema. Por que é que eu fui na direção dela com essa minha última flor e entreguei? Não sei!

RICARDO - Mudou uma vida!

NILDO - Mudei uma vida, entendeu? Assim fui chamado, não é? Foi assim com aquela...

RICARDO – Agora, engraçado... isso que você está falando...

LIDIA - Agora, me deixa fazer uma pergunta? Deixa-me falar rapidinho (Não tenho certeza se é essa a frase...)

RICARDO - Só a reboque disso... Não só a reboque disso... Porque, desculpa, só porque é uma coisa a reboque... tinham... vocês tinham consciência...

ANEXO V
Matérias jornalísticas e críticas