

ARTES CÊNICAS

**A COMUNIDADE (MAM-RJ 1968-1971):
DO SALDO MODERNO PARA O SALTO
EXPERIMENTAL NA CENA CARIOCA**

ARNALDO MARQUES DA CUNHA



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
NOVEMBRO DE 2019**

ARNALDO MARQUES DA CUNHA

**A COMUNIDADE (MAM-RJ, 1968-1971):
DO SALDO MODERNO PARA O SALTO EXPERIMENTAL
NA CENA CARIOCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa:
História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA)

Orientadora:
Profa. Dra. **ANGELA DE CASTRO REIS**

Rio de Janeiro, novembro de 2019.

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C972 Cunha, Arnaldo Marques da
A Comunidade (MAM-RJ,1968-1971): do saldo moderno para o salto experimental na cena carioca / Arnaldo Marques da Cunha. -- Rio de Janeiro, 2019. 163 f.

Orientadora: Angela de Castro Reis.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

1. Modernidade cênica. 2. Experimentalismo. 3. Teatro carioca. 4. Comunidade. I. Reis, Angela de Castro, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

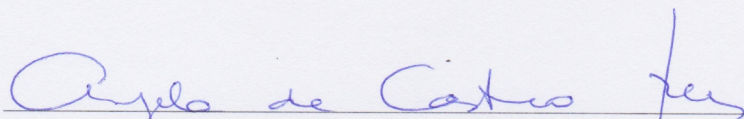
**“A COMUNIDADE (MAN-RJ, 1968-1971):
DO SALDO MODERNO PARA O SALTO EXPERIMENTAL
NA CENA CARIOCA”**

por

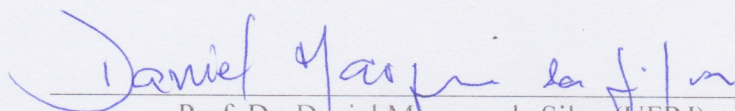
ARNALDO MARQUES DA CUNHA

Dissertação de Mestrado

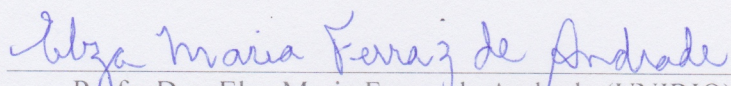
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Angela de Castro Reis - Orientadora



Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFRJ)



Prof. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: *Aprovada, com recomendação
para publicação*

Rio de Janeiro, RJ, em 04 de novembro de 2019

**A COMUNIDADE (MAM-RJ, 1968-1971):
DO SALDO MODERNO PARA O SALTO EXPERIMENTAL
NA CENA CARIOCA**

Resumo

Este estudo trata da dinâmica teatral em vigor no Rio de Janeiro durante a segunda metade da década de 1960. Nesta época, uma renovação já sedimentada na cidade, modernizadora da linguagem cênica, vai se defrontar com a adoção radical do experimentalismo, enquanto requisito estético para a criação cênica, nos processos de encenação desenvolvidos pelo grupo teatral recém-constituído **A Comunidade**.

Sediado em Salões de Exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), esta companhia cênica carioca criou, neste espaço não convencional cedido, suas montagens originais a partir de textos da dramaturgia clássica bem como brasileira contemporânea. Ali também cumpriu temporadas dos quatro espetáculos teatrais produzidos neste curto período desde a estreia, em 1968, até o começo de 1971.

Este relato pretende contribuir para um detalhamento descritivo da relevância desta companhia teatral carioca ímpar. Para tanto buscará inserir, na paisagem cultural histórica da cidade, propostas cênicas inovadoras assumidas por este coletivo de artistas. Em paralelo procurará, ainda, contextualizar o efetivo legado deixado por este trabalho precursor desenvolvido em nosso país naquela ocasião.

O caráter experimentalista inerente à encenação contemporânea se inscreve em nosso passado cênico recente de meio século atrás para cá. A elaboração acadêmica de uma narrativa historiográfica focando a trajetória cumprida por **A Comunidade**, porém, ainda se encontra em aberto e atraente como uma história à espera de ser contada.

Palavras-chave: Modernidade cênica; Experimentalismo; Teatro carioca; Comunidade.

A COMUNIDADE (MAM-RJ, 1968-1971):

FROM THE MODERN THEATRE TO EXPERIMENTALISM

IN RIO DE JANEIRO

Abstract

*This study aims to explain the theatrical context in **Rio de Janeiro**, Brazil, during the second half of the 1960s. At this time, a renewal, which modernized the theatrical language already consolidated in Rio, faces the adoption of a radical experimentalism as an aesthetic requirement for theatrical creation, in the staging processes developed by the newly-formed company **A Comunidade**.*

*This Rio-based company, located at the Exhibition Halls of The Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (**MAM-RJ**), created its original productions in this given empty space, including classical and Brazilian contemporary plays. Also at the Exhibition Halls, the company produced four plays in the short period from its foundation in 1968 to the first months of 1971.*

This narrative provides a descriptive explanation of the importance of this particular Rio-based theatre group. To this end, this study will seek to explore the innovative scenic conceptions created by this artistic company based on collective collaboration. At the same time, it will also try to assess the effective legacy left by this early work produced in Brazil at the time.

*The experimental character inherent to the contemporary staging process, established itself in Brazilian theatre history in the last half-century. The academic elaboration of a historiographical narrative focusing on the story of **A Comunidade**, however, remains an open and attractive proposition.*

Key-words: *Modern Theater; Experimentalism; Theater in Rio; A Comunidade.*

In memoriam

Minha mãe **Alice**,
née Alice de Jesus Marques da Cunha
(22 de janeiro de 1927 – 1 de setembro de 1990),
a origem de tudo no meu mundo.

Duas companheiras indispensáveis nesta vida que ainda levo:

Glória Frossard,
née Maria da Glória Frossard
(1º de março de 1953 – 15 de setembro de 1976),
minha Fada-Madrinha;
e

Caique Ferreira,
né Carlos Henrique Ferreira da Costa
(5 de setembro de 1954 – 12 de janeiro de 1994),
meu Anjo-da-Guarda.

Para ambos, reservo aquilo que porventura houver de melhor em mim.

Duende mui especial, que acaba de virar estrela iluminando
*“a longa Estrada da Vida que passa pelo Teatro
ou a longa Estrada do Teatro que passa pela Vida...”*

Ilo Krugli, *né* Elias Kruglianski
(10 de dezembro de 1930 – 7 de setembro de 2019)

Dois “bichos de palco” recentemente desaparecidos
que me deram muitas alegrias nesta vida:

Solange Badim (1964-2017)
e
Caique Botkay (1951-2018)

Agradecimentos

À minha brava orientadora Angela de Castro Reis, feliz reencontro que a vida me reservou, pela impecável sintonia e precisão cirúrgica em suas observações parceiras e fundamentais para a escrita deste trabalho.

A meu Pai Accacio (1923-) ainda por aqui, a meus Irmãos (Amauri, Adilson e Aloisio) e Irmãs (Ana Cirene e Adriana): pelo legado existencial-afetivo herdado da Família Marques da Cunha.

A Gustavo Ariani, que sempre me acompanha bem de perto de forma ininterrupta nos últimos 40 anos: um pedaço de mim que parece estar fora, mas que é parte inseparável de tudo o que prezo – aí incluída a linda Família que ajudou a formar com Sandra, minha afilhada predileta.

À Regina Celia Quarti Cruz, Carlos Augusto Jaolino (1960-1990) e Agustinho Sá Filho (1954-1998): amantes que me doaram o corpo e a alma de quem ama e é amado.

À Família escolhida de amigos insubstituíveis, que já ocuparam o lugar de duplê de Pai, Mãe, Irmão, Irmã ou Amante e, às vezes, tudo isso junto e misturado: porém, aqui, não daria para nomear sequer alguém, já que compõem uma lista quase interminável de afetos extraordinários.

À “Casa da Maestro” no Bairro Peixoto – família herdada, começando pelas irmãs Novaes Luiza e Claudia (aqui, leia-se também Fernando Jefferson e Guga Melgar), o pai Walmir (1925-2005) e a matriarca Malu (1924-2019), minha parceira-torcedora-fã do vôlei brasileiro, que acaba de nos deixar: pelos muitos momentos felizes e divertidos, outros nem tanto, que passamos tão juntos.

Às Famílias, por mim adotadas, dos meus Amigos-Irmãos Paulo Gorgulho (Vânia, Catarina, Guilherme, Francisco e Gel), Beto Campos (Su, Vini e Jana) e Suli Cuperstein (Janete e Ilan): pelo bem que sempre me fazem ao me receberem com tanto carinho de sobra.

À CAL–Casa das Artes de Laranjeiras, que me acolheu nestes últimos 25 anos de bela parceria.

A todos os meus Alunos e ex-Alunos em mais de quatro décadas de magistério, pois são eles que, de fato, me ensinam praticamente tudo aquilo que eu penso que eu acho que eu sei.

À cumplicidade recente de meus colegas mestrandos Suzana Abranches, Antonio Gilberto e Kátia Brito: por estarmos remando juntos no mesmo barco e pelo cuidado que sempre tiveram comigo.

Aos Professores-Doutores do PPGAC-Unirio, todos determinantes neste meu esforço pessoal: Adilson Florentino, Beti Rabetti, Berilo Nosella, Domingos Sávio, Elza de Andrade, Gustavo Guenzburger, José da Costa, José Dias, Jussilene Santana, Rosyenne Trotta e Tania Brandão – a esta última, ainda atribuo a sugestão – afinal por mim acatada – na escolha do objeto temático desta pesquisa.

Aos Professores-Doutores Johana Albuquerque Cavalcanti (da USP-Universidade de São Paulo), Daniel Marques e Jacyan Castilho (da UFRJ-Universidade Federal do Rio de Janeiro), pela sorte de com eles ter cruzado em minha caminhada profissional muito tempo antes ainda de aceitarem integrar, para minha alegria, as Bancas respectivamente de Qualificação e de Defesa da pesquisa, constituídas para a apreciação desta dissertação de mestrado.

Aos imensos artistas Amir Haddad, Colmar Diniz, Maria Esmeralda Forte e Rubens de Araújo: por compartilharem comigo seu baú pessoal de lembranças que remontam a meio século atrás e por sua generosidade ao me dedicarem preciosas horas de inesquecíveis conversas absolutamente deliciosas.

Finalmente, à CAPES-Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, agência de fomento à pesquisa que me garantiu, com uma bolsa de estudos, a realização integral desta pesquisa.

Por fim, *tout court*, a todos aqueles – e só eles o sabem! – que acaso deixei de mencionar aqui:

meu muitíssimo obrigado!

Muita coisa importante falta nome.

“Riobaldo” em *Grande Sertão: Veredas*,
de João **Guimarães Rosa**, escritor brasileiro, 1908-1967

A palavra é lâmina, mas não serve para nada se não soubermos afiá-la.

Antunes Filho, diretor de teatro brasileiro, 1929-2019

A tarefa da arte é tornar a realidade impossível.

Heiner Müller, dramaturgo alemão, 1929-1995

***A arte, de certa maneira, é a melhor relação
que temos com o desconhecido.***

Waltércio Caldas, artista plástico brasileiro contemporâneo, 1946-

Para onde nos leva este voo em delírio?

A Tragédia do Homem, de **Imre Madách** (1823-1864),

dramaturgo húngaro que nasceu na Eslováquia

A COMUNIDADE (MAM-RJ, 1968-1971):
DO SALDO MODERNO PARA O SALTO EXPERIMENTAL
NA CENA CARIOCA

SUMÁRIO

Introdução	Escolhas	1
	• Recortes	2
	• Ao encontro do objeto	7
	• Vamos por partes	11
Parte 1	Sobre modernidade cênica no Teatro brasileiro	18
	• Circuito teatral Rio-São Paulo-Rio	28
	• Saldo para o Salto do Teatro Oficina	37
	• Teatro sob ataque – censura e repressão	47
Parte 2	Sobre experimentalismo no Teatro	52
	• Experimentalismo na cena carioca	59
	o Programação teatral na virada das décadas de 1960 para 1970 na cidade do Rio de Janeiro	69
	• A Comunidade em construção	74
	o Antecedentes da ação coletiva	77
	o Experiências e tendências	83
	o Variadas obsessões	86
Parte 3	Tendências e obsessões em quatro atos	
	• Primeiro ato – <i>A parábola da megera indomável</i> (1968)	91
	• Segundo ato – <i>A construção</i> (1969)	103
	• Terceiro ato – <i>Agamêmnon</i> (1970)	123
	• Quarto ato – <i>Depois do corpo</i> (1970-1971)	131
	Considerações finais	144
	Referências	151
	Fichas técnicas	160

Introdução: Escolhas

Imagine um país. Um país jovem, em formação, em busca de uma identidade própria. Imagine um país lutando para ser, pela primeira vez em sua história, livre e independente. Imagine um movimento cultural febril e potente, surgindo para dar voz a esse desejo. É nessa conjuntura extraordinariamente fértil que toma corpo a nova arquitetura de Niemeyer e Lucio Costa, a bossa nova de Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes, a poesia de Drummond, e o Cinema Novo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Ruy Guerra e tantos outros realizadores. (SALLES, Walter. *O Brasil à flor da pele*. *O Globo*, 6 nov. 2016)

Para introduzir este relato, escolho a citação acima extraída de um recorte de jornal que guardei cuidadosamente por considerá-la bastante inspiradora ao tentar expressar – sinteticamente e por meio de uma espécie de orgulho pátrio – o imaginário coletivo propício para uma ambiência artística nacional assertiva de nossa potência criativa, traduzida pela emergência dos movimentos da Bossa Nova e do Cinema Novo, marcos históricos brasileiros da virada cultural dos anos de 1950 para os de 1960.

Em contraste com o festejado reconhecimento internacional de nossa cena musical ou cinematográfica premiada por sua originalidade à época, a atividade teatral – a exemplo do que ocorreu com outra pretendida guinada estética brasileira anterior, a Semana de Arte Moderna de 1922 – sequer é mencionada neste artigo, assim como o foram genialidades representantes das artes plásticas e da literatura, embora figuras de linguagem tais como “toma corpo” e “dar voz”, empregadas neste trecho transcrito, remetam metaforicamente a elementos essencialmente ligados à interpretação cênica.

Historicamente, porém, o país ainda se acostumava com sua nova capital quando a explosão tão desejada deste potencial de expressão artística de nossa nacionalidade se percebe refém de um pesadelo que de fato se instaura, a partir de 1964, com o golpe político-militar deflagrado. Os tempos ficaram ainda mais sombrios em fins de 1968. E esta noite horrenda irá permanecer por mais de duas décadas obscurecendo a Nação.

Neste período tão conturbado de nossa história nacional, os nervos brasileiros à flor da pele foram capazes de transformar esta sensibilidade exacerbada em uma produção artística surpreendentemente original, respondendo às imposições do regime de arbítrio com intensa atividade cultural em diferentes áreas de criação. Quanto ao teatro, este movimento intensivo de resistência criativa, sobretudo na segunda metade da década de 1960, propiciou experimentações pioneiras em cenas inéditas, bem como a

invenção de outras possibilidades e de novos padrões estéticos que configuraram influências que ainda se manifestam em nossa pulsação cênica atual.

- **Recortes**

O impulso de empreender este recuo de pouco mais de meio século rumo à década que mudou o mundo, tal como ficou conhecida, coincide com um desejo pessoal de retomar esta poética de um Brasil completamente exposto, à flor da pele, ainda à procura de si próprio em suas possibilidades de expressão artística como nação. Com o país virado ao avesso pela ditadura militar que se impôs, almejo averiguar o esforço empreendido por parte de artistas e intelectuais para resistir à pressão autoritária mediante a manifestação de um surpreendente potencial criativo.

Retornar ao Rio de Janeiro em sua condição de capital do Estado da Guanabara corresponde, também, à intenção de atualizar uma investigação que possa refletir o que estava de fato em andamento na cidade, em termos da dinâmica vigente de produção teatral, com a introdução de outros parâmetros referenciais mediante a experimentação de novas posturas observadas na atividade teatral. Significa ainda, com a distância adquirida após algumas décadas de atividade profissional, elaborar uma aproximação dos procedimentos postos em jogo na criação cênica, naquele período de transição imediatamente anterior à minha própria formação inicial de ator e adesão às práticas deste ofício acumuladas desde então.

Neste caminho, pretendo dimensionar a atuação de um coletivo de artistas – **A Comunidade** – que se posiciona na contramão do mercado profissional existente na época procurando reinventar a construção da própria cena, uma proposta estética pioneira cuja relevância demanda maior reconhecimento por ainda não contar, mesmo que parcialmente, com alguma narrativa que possa dar conta do trabalho desenvolvido.

Além disso, este recorte temporal e geográfico coincide, também, com outro ritual de iniciação que eu próprio estava vivenciando naquele momento específico – o de espectador de teatro adulto. Isto me aconteceu de forma um tanto ou quanto precoce já que, na ocasião, ainda era um jovem apenas concluindo o ensino fundamental.

Em meio a tantos questionamentos típicos desta faixa etária, característicos da descoberta de um mundo praticamente desconhecido, ainda tive a chance de poder acompanhar alguns espetáculos que, mais tarde, se tornariam referências marcantes por conter transformações em andamento nas práticas da atividade teatral profissional na cidade. O próprio reconhecimento legal da profissão de Artista/Ator no Brasil, aliás, só viria a se concretizar, por meio de decreto federal, uma década depois, em 1978.

No meu caso, por exemplo, obtive o meu registro profissional junto à Delegacia Regional do Trabalho (DRT) do Ministério do Trabalho como uma espécie de direito adquirido, por já me encontrar filiado ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado do Rio de Janeiro (SATED-RJ) – na época, a instituição que representava a proteção dos interesses profissionais da categoria, até então ainda não oficial e devidamente regulamentados.

Na realidade, eu já havia participado do elenco de algumas produções teatrais cariocas antes de haver concluído o curso de Formação de Ator na Escola de Teatro da Praia do Flamengo, o único de acesso público na cidade além da pioneira Escola de Teatro Martins Pena, cuja fundação remonta ao começo do século passado (1908). Deste modo, nesta época aqui posta em questão (1968 a 1971), ainda não fazia a mais pálida ideia do que iria assistir quando, bastante atraído pela oportunidade que surgiu casualmente, embarquei na aventura proposta por meu irmão mais velho de aproveitar, no lugar dele por não poder comparecer, um convite para ver uma peça na matinê de quinta-feira, às cinco da tarde, tradicional sessão ainda existente naquela época.

Meu irmão conhecia um integrante do grupo paulista Oficina, cuja função era administrar a temporada carioca. Já que não poderia ir, ele me repassou o convite recebido, como cortesia, para ver a montagem de *Galileu Galilei*, naquela segunda passagem da peça pela cidade, novamente em temporada no Teatro Maison de France.

Conforme só confirmei recentemente, por meio da Cronologia montada por Staal (1998: 331) na compilação de textos organizada na obra *Primeiro ato*, esta temporada na verdade foi ainda mais concorrida e se tornou um grande sucesso de público: “em dois meses, a peça leva quarenta mil espectadores ao Teatro Maison de France; em quinze dias, a bilheteria do [Teatro] João Caetano [para onde esta montagem se transferiu em seguida] vende mais de vinte mil ingressos.”

Vale observar que estas cifras ainda hoje permanecem como patamares invejáveis na oferta de programação cultural contemporânea na cidade e só demonstram a vitalidade da atividade cênica, enriquecida por esta visita do grupo paulista, naquele período tão obscuro de nossa história recente e particularmente hostil à livre expressão de pensamento e da manifestação artística, sobretudo a teatral.

Assim, não fica difícil imaginar o fascínio causado em mim por esta experiência magicamente inesquecível: aquele espetáculo, como um todo, causou enorme impacto em minha percepção de espectador iniciante, aliás bastante “desavisado” e praticamente um neófito neste início de vida cultural visando, a princípio, ao lazer e ao entretenimento: a começar pelo interesse despertado pelo próprio texto de Bertold Brecht (1898-1956) sobre *A vida de Galileu*, escrito nos anos 1940.

Sobretudo, porém, pela maneira inventiva e pela forma original ali encontrada para contar esta história sobre o racionalismo científico em confronto com a opressão reinante em tempos de Inquisição, ainda no século XVII. E sem falar no desempenho sedutor de Claudio Corrêa e Castro (1928-2005), em seu tipo físico ideal para o papel-título: um Galileu glutão e bem-humorado, ironicamente transgressor e subversivo da ordem estabelecida pelos dogmas criacionistas da Igreja Católica Apostólica Romana, seu maior mecenas e quase, por pouco, também seu algoz, tal como Brecht nos expõe.

O elenco numeroso (22 atores) no revezamento de tantos personagens (64), cada ator interpretando três ou quatro papéis sóbrios, até mesmo contidos em pormenores significativos. Os cenários e figurinos de Joel de Carvalho (1930-1974), que vim a identificar bem depois como sendo de sua autoria, compostos por elementos tão sugestivos e sempre estilizados. A ambientação criada pela luz e a trilha sonora utilizada, para mim duas das maiores novidades testemunhadas na ocasião – todos os recursos, evidentemente, em consonância com a concepção do conjunto do espetáculo.

Ainda a presença dinâmica da participação de um Coro jovem pontuando as cenas que se sucediam – e, em final surpreendentemente inusitado para minha percepção ainda virgem como espectador de teatro adulto profissional –, cantando uma balada roqueira bem popular ao escalar as mesmas grades que se abriram, no início, e que desciam no proscênio para finalizar a peça, contendo o avanço do elenco e separando fisicamente a plateia do palco. E, assim, aprisionando tanto os atores quanto o público presente... Sensação gratificante de estar ali presente, participando do evento.

Em minha primeira experiência como espectador do teatro adulto profissional carioca de então, por sua vez, também já havia me impressionado fortemente: acompanhado de uma colega de turma da quarta série ginásial à época – atualmente, corresponderia ao nono ano letivo de um total de nove que compõem o ciclo completo do ensino fundamental – fomos juntos a um teatro, localizado no Centro da cidade, para assistir à peça *Ralé* dirigida por Gianni Ratto (1916-2005) em cartaz no Teatro Novo (o antigo Teatro República)¹, situado na rua Gomes Freire onde, atualmente, se encontram os estúdios da Rede Brasil de TV (naquela época, chamada de TV Educativa), emissora estatal de teledifusão pública.

Aquele texto denso de Máximo Gorki (1868-1936), em montagem realista no mesmo nível de formulação dramática igualmente densa – sob a batuta do “regente” Gianni Ratto em seu novo propósito de constituição de uma nova companhia (Teatro de Arte) em torno de si, após a profícua experiência anterior do Teatro dos Sete – ainda contava com produção caprichada e elenco jovem bem numeroso para dar conta de uma dúzia de personagens que, na parede da minha memória, compõem um quadro-vivo em que todos aparecem cobertos por panos e trapos destinados a enfrentar, sem aquecimento, um frio russo que os obrigava a se amontoarem num cortiço miserável em tempos duros e pré-revolucionários russos ainda czaristas.

Já cursando o ensino médio, retornei a este mesmo teatro, desta feita em grupo adolescente bastante animado em poder conferir algo radicalmente diferente: a produção também oriunda de São Paulo do musical *Hair*, então em cartaz no Rio. Naturalmente, já bem mais à vontade na condição de espectador de teatro adulto, retornei mais duas vezes para assistir esta mesma peça, empolgado tanto com a atualidade das questões ali abordadas quanto com a liberdade comportamental que aquela encenação exalava.

¹ Ratto convocou o carnavalesco Fernando Pamplona (1926-2013), já diretor do setor de cenografia do Municipal. Deram voltas pela cidade em busca de uma sala para locação; desistiram da zona sul por causa dos valores inflados; por fim, acharam um teatro à venda na Lapa, com lotação de mil lugares entre plateia, balcões, frisas, saguões e dependências e “quase completamente abandonado e sujo” (RATTO, 1996, p. 125). Sob o letreiro de “Teatro República”, a casa vinha sobrevivendo com “bailes de carnavais e magras apresentações de revista” (Ibid.) em rua mal afamada não distante da Praça Tiradentes, que durante um século e meio havia capitalizado as plateias das revistas e dos cabarés. Os novos gestores prometeram sua reinauguração para meados de 1968, com letreiro “Teatro Novo”. O prédio foi adquirido pelo Ministério da Educação (MEC) e hospedou a TV Educativa.

Não poderia deixar de mencionar outro impacto superlativo, então já cooptado como espectador teatral mais assíduo, em mais uma produção espetacular proveniente de São Paulo neste mesmo ano de 1970: a histórica visita à cidade da peça *Cemitério de automóveis*, na ousada versão de Victor Garcia (1934-1982) para as obras condensadas de Fernando Arrabal (1932-), em temporada no Teatro Tereza Rachel – considero um testemunho privilegiado daquela montagem experimental e formalmente revolucionária.

Enfim, na condição de espectador ainda desavisado diante de tantas e variadas possibilidades de encenação dentre as opções de peças em cartaz oferecidas pela programação teatral do Rio de Janeiro, então disponíveis na cidade neste momento final da década, sequer tomei conhecimento na ocasião do trabalho desenvolvido paralelamente, neste mesmo período, pelo grupo **A Comunidade**, no Museu de Arte Moderna situado no Aterro do Flamengo.

Descontando o encantamento propiciado tanto pela novidade do contato direto com o potencial expressivo da arte cênica quanto pela descoberta do seu poder de comunicação – e, atualmente, já na condição de espectador mais especializado e comprometido, já contando com um desejável distanciamento analítico – volto-me para esta época a fim de refletir sobre o que estaria ligando criações tão distintas entre si.

Ou, por outra, como reconhecer algo que poderia estar aparentemente oculto, embora até mesmo servindo como elo comum à manifestação de propostas tão diversificadas de encenação? Até hoje, consigo identificar internamente aquele fascínio experimentado nestes primeiros contatos imediatos de primeiríssimo grau com a dinâmica teatral carioca enquanto ainda em plena etapa final de minha adolescência – talvez um tanto ou quanto bem-comportada segundo padrões mais atuais embora rebelde, inconformada, inquieta, contestadora, animada e potencialmente juvenil – ou seja, em intensa atividade subjetiva na busca por se manifestar e por se auto-expressar.

Perpassando esta atividade cênica localizada no tempo e no espaço, portanto, emerge uma prática modernizadora da linguagem teatral sendo absorvida, capaz de estimular iniciativas assim tão diferentes tais como: um episódio histórico, como o de Galileu Galilei, narrado de modo tão inesperado e envolvente em espetáculo igualmente tenso; um denso drama realista russo sobre desigualdade e opressão; um musical norte-americano sedutor em sua estética *hippie* libertária e contestatória, contracultural, com números de canto e dança misturando entorpecentes ilícitos com cenas de nudez; e

aquela peça formalmente radical, impressionante em sua estética de experimentações cênicas na desconstrução dos conteúdos presentes na moderna dramaturgia de Arrabal.

Nesta pequena amostragem, também pelo ponto de vista de um novo público mobilizado, a cena carioca já revela procedimentos renovadores diferentes daqueles utilizados na década anterior, trazendo elencos coesos pela harmonia das interpretações, com o protagonismo integrado às menores intervenções dos demais personagens; bem como o surgimento dos coletivos narrativos convergindo consensualmente para uma concepção de encenação nunca antes experimentada, com novos recursos sendo acionados para, concretamente, traduzir uma proposta prévia sendo reforçada pelo conjunto de atuações combinadas em suas respectivas funções cênicas criativas.

Importante considerar neste levantamento, também, o perfil e a contribuição deste novo público recém-conquistado, uma nova geração levada a frequentar a produção teatral da cidade naquele momento sombrio – evidentemente, eu aí incluído. Efetuo este recorte cronológico e geográfico, portanto, com o intuito de abordar aspectos dessa renovação modernizadora instalada em nossa atividade teatral – um processo que, de fato – (o que, evidentemente, só vim a descobrir muito tempo depois) – iria se estender por algumas décadas. E que, neste ponto aqui considerado, parece se afirmar em etapas de sedimentação e consolidação das mudanças efetivadas e já em pleno movimento de buscas cênicas por outras teatralidades sendo postas em jogo.

Meu intuito aqui, então, será o de narrar este momento que propiciou a formação do grupo **A Comunidade**: reconstituir suas práticas pioneiras no panorama teatral carioca com a descrição de suas iniciativas de produção. A valoração reconhecida na fortuna crítica da época por mim acessada coloca esta produtiva atuação coletiva em sintonia com os experimentos de uma linguagem cênica sendo desenvolvida, simultaneamente, fora da cidade do Rio – e, claro, por extensão, do nosso próprio país.

- **Ao encontro do objeto**

Em 1973, ingressei na formação técnica de ator da Escola de Teatro da FEFIEG. Com a fusão política dos estados do Rio e da Guanabara, em 1975, passou a ser denominada FEFIERJ – Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de

Janeiro, o antigo Conservatório Nacional de Teatro que acabou ocupando o histórico prédio da UNE (União Nacional dos Estudantes) situado na Praia do Flamengo, 132.

Este local havia se tornado um foco da militância estudantil e foi incendiado, por iniciativa do comando militar na ocasião dos eventos deflagrados pelo golpe político de Estado, em 1964. O prédio, de estilo neoclássico, acabou sendo demolido bem mais tarde, em 1980, como um prenúncio do “começo do fim” do regime de arbítrio numa tentativa de apagar de vez – da História oficial, sempre reconstituída pelo ponto de vista dos “vencedores” – a sua incômoda memória de intenso ativismo político-ideológico.

Não à toa, o recorte temporal que adotei em minha proposta de estudo foi escolhido em função de vasculhar o panorama existente na cidade no período imediatamente anterior a esta minha formação inicial e básica como Ator. Enfim, o que realmente me trouxe a este Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio foi, de fato, o desejo há tempos cultivado bem como o interesse cada vez mais inadiável em complementar a prática adquirida ao longo da minha lida profissional, contando já mais de quatro décadas, com uma reflexão abrangente sobre o contexto envolvendo o ponto de partida deste caminho por mim já percorrido até aqui, às vésperas da entrada na terceira década do segundo milênio “cristão” uma vez que, para o povo judeu, por exemplo, já estaríamos nos aproximando de seu sexto milênio de histórias pregressas.

Então passei a me deparar inapelável e inevitavelmente com a construção de novas narrativas historiográficas em andamento a respeito do Teatro Brasileiro mais recente, contemporâneo mesmo. Por conseguinte, confrontado com a descoberta desta necessidade inegável – que, no decorrer dos dois últimos anos, ainda se impôs como urgente – de querer contribuir, de alguma forma factível, para ajudar a elaborá-las.

Como a realidade exterior sempre atravessa o caminho do desejo no fluxo de qualquer percurso ao longo da existência humana, esta evidência acabou por exigir alteração de rotas preestabelecidas ou, ao menos, oportuna correção de rumos no meu projeto de pesquisa, antes sequer previsíveis. Na realidade, minha inexperiência acadêmica nem de longe vislumbrava o tamanho desta problematização em torno de uma historicidade precocemente aceita e, na prática acadêmica, já oficializada entre nós. E, evidentemente, tampouco dimensionava as eventuais questões dela decorrentes.

Dáí, seguindo na contramão de tudo isso, minha ambição inicial até ensaiou estender este estudo de tal forma abrangente, que pudesse cobrir a produção brasileira de atuação profissional nesta área cênica, como um todo, ao longo desta década que vai de meados da de 1960 até meados da de 1970, justamente o período em que aderi a esta atividade teatral – a princípio, como público e, logo em seguida, já como artista cênico.

Esta pretensão preliminar, entretanto, foi sendo substituída pelo esforço de tentar fechar ainda mais o foco da minha proposta de pesquisa em torno de algum objeto mais sensível de análise, bem específico neste intervalo de tempo e na cidade de minha atuação. Assim, redefinido, poderia me permitir um aprofundamento reflexivo desejado no tempo habilitado para desenvolver uma compreensão da cena carioca neste período.

Em busca de um enfoque mais preciso, acabou se impondo um direcionamento definido no sentido de investigar e confrontar, de aplicar estes conceitos estéticos das cenas vistas ora como “ainda” modernas e ora como “já” experimentais, requisitos inerentes à orientação recebida de forma consistente por parte da professora Angela Reis, historiadora por formação e pesquisadora carioca atuante em cujo curso por ela ministrado, e por mim acompanhado, havia descoberto as novas narrativas da inserção do teatro amador no processo de modernização da cena brasileira e, preferencialmente, carioca para, assim, poder me aproximar ainda mais desta provocação pretextual.

Na sequência, seguindo o que se desenrolou ao comparecer às disciplinas de apoio da grade curricular oferecida aos mestrandos, os conteúdos propostos pelo curso de “História do Teatro brasileiro: invenção e pensamento”, afinal, propiciaram estas possibilidades de reflexão e análise aqui sendo relatadas com a concordância da própria professora que orientou a investigação conceitual proposta para este curso – desta feitas, ministrado por Tania Brandão, também historiadora por formação e pesquisadora do Teatro Brasileiro, com presença acadêmica reconhecida por recentes obras de sua autoria publicadas a respeito e incentivando a revisão conceitual de marcos consensuais até então consagrados que, a partir de suas avaliações ensaísticas e pronunciamentos por escrito, foram novamente postos em questão quanto à sua razoabilidade e pertinência.

Com este alcance geográfico proposto, para análise, como restrito à área de influência da cidade do Rio de Janeiro, o foco temático se concentrou na adoção do experimentalismo pela cena carioca exatamente neste período selecionado, que corresponde à virada das décadas de 60 para a de 70 do século passado.

No levantamento prévio providenciado da cena carioca, destaca-se a grande novidade que representou o trabalho desenvolvido pelo grupo **A Comunidade** em sua produtiva trajetória na ocasião. Lamentavelmente, não testemunhei nenhum espetáculo por eles criado, embora estivessem atuando na cidade justamente na mesma época em que passei a me interessar pela programação teatral em cartaz no Rio – ou seja, quando conheci e passei a gostar de frequentar os teatros do Rio, “carioca da gema” que sou pelo fato de que descendo tanto de pai quanto de mãe, primeira geração de filhos de imigrantes portugueses, ambos também aqui nascidos no ex-Distrito Federal: fato que, confesso, aguçou ainda mais a minha curiosidade e interesse pessoal nesta averiguação.

Esta simples menção foi muito bem recebida pela professora Tania Brandão, e logo endossada pela orientação, já em andamento, por parte da professora Angela Reis. Comecei a buscar informações sobre o percurso deste grupo carioca e me deparei com a dificuldade de reunir referências um pouco mais consistentes do que apenas algumas pistas referidas em poucas citações, uns poucos parágrafos sobre a existência do grupo e sobre o seu trajeto ímpar cumprido sob a tônica experimental por cerca de três anos.

Até que, de repente, comecei a vislumbrar detalhes insuspeitos e nem tão secundários assim tais como, por exemplo, esta providencial cessão de uso – concedida pela Diretoria do Museu à época, após intermediação conduzida por Anna Letycia e Carlos Vergara, representantes da Associação Internacional de Artistas Plásticos – de um amplo salão destinado, originalmente, a exposições de artes plásticas contemporâneas na ambiência do Museu de Arte Moderna² – o que, de fato, se tornou absolutamente determinante em termos práticos imediatos para que se viabilizassem os longos processos de criação ali desenvolvidos mediante esta perspectiva cenicamente investigativa de busca, sob a égide experimentalista, por novos postulados espaciais.

Sem falar das quatro produções por eles levantadas que, mesmo naquela época, já eram consideradas como de cunho experimental, postas em exibição regular neste mesmo local não convencional cedido e aproveitado enquanto raro espaço disponível em temporadas cumpridas com a tônica experimental – em termos de uma formulação espacial cênica já vista e considerada como algo bem além do que se tinha convencionado nomear como “modernidade cênica” – ao longo dos dois últimos anos

² Bela edificação situada no Aterro do Flamengo, de frente para a entrada da baía de Guanabara e com vista panorâmica deslumbrante, exemplar de exuberância inegável como produto da funcional arquitetura modernista do renomado autor do projeto, Affonso Eduardo Reidy (1909-1964).

da década de 1960, com a última temporada realizada vazando para o início da década seguinte – a dos anos de 1970.

Esta sugestão, afinal por mim acatada com entusiasmo, ainda se viu reforçada pelo fato depois constatado de que, muito provavelmente, não haveria ainda nenhuma abordagem historiográfica anterior disponível e da qual se tivesse pleno conhecimento, descrevendo esta trajetória ímpar cumprida por este grupo carioca sem dúvida pioneiro – e que ainda permanece, depois de passado exato meio século, como uma história recente de nossa atividade teatral criativa e desbravadora ainda à espera de ser contada.

- **Vamos por partes**

Após esta breve introdução, envolvendo algumas justificativas pessoais para as escolhas adotadas, a preocupação principal deste relato se volta imediatamente para a necessidade de fundamentar alguns conceitos que aqui serão operados e aplicados. Porém, em vez de especular sobre os sentidos dados aos três substantivos que compõem o significado que se quer conferir ao subtítulo adotado – a saber: o Saldo, o Salto, a Cena –, ao longo dos próximos apontamentos proponho discorrer sobre as respectivas adjetivações que acompanham cada um deles na designação dos recortes deste tema.

Neste sentido, concentrando-me na relevância das qualificações a eles atribuídas, tentarei transformá-las semanticamente em potenciais substantivos sem alterar a mesma ordem em que se sucedem, ou seja: o Moderno, o Experimental, o Carioca.

Na primeira parte deste relato busco a princípio contextualizar, certamente de forma sumária se consideramos a História do Teatro ocidental de que somos herdeiros (de seu legado) e caudatários (de sua propagação), ai incluindo todos os beneplácitos e as aquiescências desta emergência avassaladora da “Era da Modernidade”, operada na atividade teatral de tradição e matriz europeias bem na virada do XIX para o século XX.

A partir daí, procuro redimensionar como se estabeleceu este processo de renovação modernizadora daquela linguagem cênica então praticada em nosso país, sua dinâmica mais generalizante em seu uso, aplicações e desdobramentos, além de sua localização regionalizada, embora envolvendo algumas questões que, até hoje, permanecem sem consenso por parte dos historiadores e pesquisadores em ação ou que,

ao menos, se mostram imprecisas em relação aos marcos delimitadores, do ponto de vista de uma efetiva amplitude estética verificada ou abrangência nacional comprovada.

Inevitavelmente, esta problematização emerge ao se confrontarem narrativas pioneiras, isoladas, que ainda compõem uma historiografia que se pretende oficial de nosso passado cênico – embora, atualmente, vista de forma crítica como “cristalizada” prematuramente de um modo, digamos, ainda precoce – com o esforço acadêmico que vem sendo dispendido mais recentemente em posturas epistêmicas fundamentadas e firmes ao visitar estas mesmas narrativas “precipitadas” e ao tentar reelaborá-las, preenchendo lacunas que impedem maior encadeamento entre profundas transformações na cena brasileira ou, mesmo, em função de meras elipses ou omissões, reconstituindo diferentes proposições analíticas em narrativas alternativas ainda em desenvolvimento.

Em seguida, proponho o trânsito de ida e volta por esta modernização renovadora no eixo hegemônico de produção e de circulação cultural estabelecido entre as duas maiores cidades do país – Rio de Janeiro e São Paulo – ressaltando características que lhes são próprias assim como o bem-vindo intercâmbio de montagens produzidas em cada uma delas que, de forma mútua, exerceram influência direta sobre ambas.

Chamo a atenção, ainda, para a defasagem temporal que se verifica neste processo de renovação da cena vivenciado de maneira diversa em cada uma dessas duas cidades – um tanto ou quanto tardiamente, no presente caso do Rio – ao incorporarem cânones já identificados como “modernos” na dinâmica de sua criação cênica original.

Na sequência, retornando ao Rio de Janeiro, o foco se fecha sobre a excursão do grupo do Teatro Oficina, referindo-me detalhadamente a cada uma das montagens incluídas em sua histórica retrospectiva *Saldo para o Salto*, então em visita à cidade do Rio e que, no final das contas, constituiu, senão o mote, ao menos o ponto de partida que inspirou a analogia que se pretende efetuar aqui entre estes dois momentos cênicos assemelhados em sua característica transicional – quero dizer, enfim, que seria este “saldo para o salto” cênico paulista dado paralelamente ao “saldo para o salto” cênico carioca efetuado por **A Comunidade** aquilo que, bem resumidamente, sintetizaria o tema que orienta tanto a pesquisa desenvolvida quanto as proposições deste estudo.

Advogo esta junção do trabalho continuado do grupo paulista como algo preparatório para certa mudança de rumo em direção à determinada guinada em seus postulados cênicos que, então, passariam a se vincular cada vez mais a transgressões criadoras e ousadas experimentais, cujo exemplo mais bem acabado teria sido o espetáculo *Gracias, Señor* que acabou integralmente interdito no mesmo ano em que estreou – o de 1972.

Ao passo que, a esta mesma altura dos acontecimentos, o grupo carioca **A Comunidade** já havia concluído a sua trajetória de três anos quando sobreveio sua dissolução ainda no primeiro semestre de 1971, apenas um pouco antes do Teatro Oficina desembarcar na cidade com sua retrospectiva *Saldo para o Salto* reunindo três produções anteriores, ainda dos anos de 1960, que se revezavam quinzenalmente em cartaz no Teatro João Caetano, no Centro carioca – aliás, local seminal de surgimento do próprio Teatro Brasileiro no início do século XIX, após a chegada da Família Real e a oportunista elevação do Brasil à condição de Reino Unido ao de Portugal e Algarves.

Neste ponto sensível, então, de algo ainda sem formatação definida já que em estágio de plena gestação de alguma coisa ainda “por vir”, é que procedo a uma aproximação com esta trupe carioca que já surge se posicionando firmemente na contramão e na frente de batalha contra a corrente das práticas cênicas contemporâneas prevaescentes na atividade teatral da cidade, desafinando o coro dos contentes e o próprio *status quo* – na época, sendo referido como “O Sistema”, uma designação que ressuscitaria no século XXI como “O Mecanismo”, nesta mesma acepção de algo poderoso e bem maior do que o simples cidadão comum, e que o manipula ostensivamente tanto quanto a própria sociedade local em que se insere, trama roteirizada em ambas as adaptações bem-sucedidas de produções cinematográficas recentes³.

Ademais, ainda enxergo que este aspecto independeria de alguma sincronicidade porventura inexistente entre ambas as propostas de trabalho teatral coletivo e, neste sentido, proponho certo paralelismo com a ideia de que certa guinada estética marca esta transição da modernidade indubitavelmente renovadora de uma linguagem cênica

³ Os filmes *Tropa de elite I* (2006) e *Tropa de elite II* (2010), ambos dirigidos por José Padilha e inspirados no relato de não ficção *Elite da tropa*, escrito por ex-policiais integrantes do BOPE (Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro) André Batista e Rodrigo Pimentel em parceria, ainda, com o antropólogo, professor, escritor e ex-secretário Estadual de Segurança Luiz Eduardo Soares.

até então ainda em uso, já que ainda presente na produção carioca, e o impulso dado pela adoção do experimentalismo rumo a outras teatralidades emergentes, plurais, ecléticas, desafiadoras e, afinal, concretizadas com a introdução de posturas cênicas preconizadas pela emergente tônica “experimental” intrínseca à onda contracultural que assola a produção artística e logo se propaga, invadindo a dinâmica teatral então vigente entre nós.

A seguir, ainda abro espaço para abordar o registro daquele momento nacional politicamente conturbado que atravessávamos com a imposição de um regime militar “de exceção”, e a consequente repressão censória quanto à livre expressão de pensamento e de manifestação artística por meio de qualquer mídia ou suporte.

Já a segunda parte deste trabalho se ocupará em fundamentar as “tendências e obsessões” que orientaram este mesmo caráter experimental da criação teatral, que será logo adicionado às conquistas efetuadas com a modernização de uma linguagem cênica por si só já transformada e em pleno andamento de incorporação de eventuais desdobramentos, trazendo novas variáveis criadoras embutidas – por exemplo, mediante a adoção de procedimentos experimentalistas como motor propulsor dos processos coletivizados de criação cênica além de, concomitantemente, serem estimulados por este mesmo processo de renovação ainda no curso de sua etapa, em suma, concludente.

Outro ponto importante a ser aqui considerado se refere ao deslocamento verificado do saldo deixado pelo estatuto do “amadorismo” – talvez seja mais apropriado até chamá-lo aqui de “amadorístico” devido à carga pejorativa de menosprezo e desqualificação, ambas acumuladas no interior mesmo desta identificação de quem, tão simplesmente, “ama fazer teatro”: o artista amador – para acessar o exigente e seletivo estatuto de um “profissionalismo” a princípio elitizado, para atender os anseios de uma burguesia industrial nascente e de uma nova juventude estudantil, até esbarrar no teto ultraprofissional construído com bases sólidas, culturais e econômicas, que emanaram do antropofágico modernismo paulista, quiçá paulistano e cosmopolita.

Já o movimento no sentido contrário, portanto na contramão desta aclamada “evolução” da cena brasileira já modernizada, a meu ver será iniciado mediante esta atitude deflagrada de recusa radical de uma eventual profissionalização, já que esta “atitude cênica” constituiria quase que uma premissa adotada a fim de garantir a desejada independência criativa, por parte daqueles coletivos de artistas ainda em

formação, das demais imposições mercadológicas sendo trazidas pelos resultados obtidos de bilheteria em busca do sucesso comercial – algo demonizado e por eles visto como ainda mais impeditivo de se abrir ou permitir espaço para formulações cênicas experimentais, imprevisíveis e, portanto, parte significativa do imponderável da Arte.

Ainda uma terceira parte se faz necessária, nesta aproximação, para individualizar cada uma das quatro produções levantadas pelo grupo **A Comunidade** ao longo do itinerário de seu percurso de trabalho continuado: como se deu a escolha do repertório afinal definido, condições de produção enfrentadas, especificidades de cada proposta de encenação, duração das temporadas, afluência do público e, sobretudo, verificação da fortuna crítica gerada por ampla imprensa diária veiculada na cidade, na ocasião dos fatos narrados, abrindo novos espaços jornalísticos para cobrir a atividade teatral da capital, sobretudo aquela mais comprometida com voos artísticos mais altos.

Nas considerações finais, após identificar como se processaria a dissolução interna da proposta empreendedora trazida por **A Comunidade**, aponto os dilemas profissionais vividos por alguns de seus componentes e eventuais desdobramentos percebidos como legado deixado ao ambiente teatral carioca. Por fim, tento articular algumas observações conclusivas, depois de efetuado o devido levantamento das atividades desenvolvidas por este grupo no mínimo inovador – certamente inquieto em sua prática teatral verdadeiramente instigante – para a inserção, talvez já tardia, de seu experimentalismo radical introduzido na cena carioca desta virada de década convulsa – justamente o recorte temporal aqui considerado para efeito de uma reflexão acadêmica.

As fontes a serem utilizadas assumirão o verdadeiro rumo, quiçá o leme na elaboração deste trabalho: portanto, além de fundamentadas referências bibliográficas, de eventuais consultas virtuais e do cruzamento das matérias jornalísticas e críticas da época, assume posição de suma importância, nesta pesquisa, o registro em áudio de depoimentos prestados pelos artistas participantes desta experiência artística única na cidade – um quarteto ainda hoje ativo e produtivo – para estabelecer uma memória o mais aproximada possível deste processo que levou **A Comunidade** rumo à inserção da tônica experimental na ambiência cênica carioca desta época aqui em foco iniciando, assim, uma desbravadora estética teatral que veio para ficar na veia artística da cidade.

É sempre bom lembrar que toda e qualquer pesquisa acadêmica sintetiza alguma indagação gerada por interesse direto ou por determinada curiosidade pessoal e

intransferível. Além disso, convém sublinhar, ainda, que toda escrita também só se constitui por poder contar com grandes doses de subjetividade – e do cruzamento mesmo destes pressupostos é que pretendo retirar a descrição da trajetória pioneira que **A Comunidade** cumpriu, na cidade do Rio de Janeiro, desenvolvendo o seu trabalho artístico ainda inédito entre nós naquele período.

Mediante a criativa adoção de um experimentalismo cênico permeando suas propostas de encenação ao longo de sua presença, digamos – (e não vejo aqui como poderia não recorrer novamente a este mesmo termo já empregado anteriormente) – “contracultural”, ou melhor, em postura de busca por esta atitude diferencial contestatória e mobilizadora de novas mentalidades artísticas, adepta inquestionável de opções alternativas improvisadas quanto a procedimentos cênicos para, somente assim, conseguir funcionar criativamente e a contento em sua contemporânea contribuição à “arena” teatral carioca.

Conceitualmente passo a tratar, de maneira mais aprofundada, das premissas das quais me sirvo para estabelecer esta transição – aqui e agora sugerida – de que houve um impulso renovador dado à produção estética da cena, operado de uma maneira completamente diferente daquela até então conhecida e sempre recorrente em terras cariocas, senão mesmo uma brusca ruptura e em choque frontal com o padrão vigente, visto que em posição contrária àquela configuração que regia qualquer estrutura narrativa adotada por uma “antiga” forma de se fazer teatro no Rio de Janeiro até então.

Justamente esta modernização renovadora, paulatina e finalmente absorvida, permanece aqui igualada a uma espécie de “saldo artístico” em vias de se consolidar na produção cênica carioca então em andamento, fato que ainda emerge encarado como sendo a mola propulsora para a adoção de outros conteúdos, mesmo ainda imprevisíveis – sejam plásticos, arquitetônicos, corporais, sonoros, musicais, verbais, não verbais, espaciais etc. – que afinal resultassem em outra determinada teatralidade, de acordo com o viés reflexivo por mim adotado, em prol de um estudo mais problematizado do caso carioca na produção teatral brasileira neste conturbado período aqui posto em foco.

A Comunidade, portanto, já surge impregnada com esta firme modernização da linguagem cênica, cuja latência revolucionária se apoia na própria contracultura que nos vem de fora e que atravessa nossa produção cultural perpassando todas as expressões

artísticas, já que operada em escala mundial por esta modernidade recém-incorporada ao que se desejava experimentar esteticamente neste já renovado palco contemporâneo.

Partindo daí, deste ponto a que se chegou após décadas de procura por uma espécie de “brasilidade” na cena teatral, este grupo carioca determinado segue obcecadamente o seu caminho artístico, insistindo tendenciosamente na exploração e na descoberta de novas teatralidades e possibilidades dramatúrgicas por intermédio de um verdadeiro manancial experimental da cena, inventado e improvisado no seio do próprio potencial expressivo e comunicativo da atividade teatral brasileira – que, assim, acaba sendo contaminada por eles e até ainda mais humanizada pelo fato de haver ocorrido, originalmente, na cidade do Rio de Janeiro com este propósito explícito – o de finalmente transformar a cena teatral-autoral-coletiva na mais nova “cidadã carioca”.

Parte 1 Sobre modernidade cênica no Teatro brasileiro

Para chegarmos às questões que envolvem diretamente a absorção, pelas práticas cênicas nacionais, dos pressupostos de uma modernidade teatral, há que se reportar a um longo processo cuja duração se estendeu pelas décadas que compõem o miolo do século passado. Aliás, este parece ser o único dado generalizante que atenderia tanto aos cânones de uma história oficial consagrada quanto às reivindicações das recentes narrativas sendo elaboradas em prol de uma nova visão referente ao nosso passado cênico.

Esta reconstrução historiográfica em andamento procura desmontar preconceitos referentes, por exemplo, às contribuições efetuadas, sem distinção ou juízo de valor, pela produção teatral dita amadora, vista como inconsequente embora sempre ativa, e a atividade cênica tida como mais séria e, mesmo irregular, considerada profissional. Além disso, atualmente, ainda não existe consenso a respeito tampouco dos marcos divisórios que delimitariam este percurso de renovação da nossa linguagem cênica, que consigam dar conta da diversidade regional característica do país bem como das discontinuidades típicas de qualquer processo para, somente assim, chegar a cobrir a totalidade do território brasileiro.

Convém, portanto, partir de algo bem mais concreto para o equacionamento desta ideia de modernidade no teatro: a noção de espacialidade física na criação cênica, algo bastante caro também às prerrogativas que serão consideradas na introdução do caráter tido como experimental, a ser adicionado mais adiante a esta modernização renovadora da atividade teatral.

Neste sentido, o autor Jean-Jacques Roubine (1998) em sua obra *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*, já considerada como referência nesta área de conhecimento ao cobrir a dinâmica de um século de atividades do teatro ocidental, período coincidente com o aparecimento da figura do encenador, assim se manifesta:

Uma das grandes interrogações do teatro moderno refere-se – e voltaremos mais tarde ao assunto – ao espaço da representação. Queremos dizer com isso que se instala uma dupla reflexão relativa, por um lado à arquitetura do teatro e à relação que essa arquitetura determina entre o público e o espetáculo; e,

por outro, à cenografia propriamente dita, ou seja, à utilização pelo encenador do espaço reservado à representação. (ROUBINE, 1998: 27)

Esta reflexão trazida por Roubine expressa, de modo contundente, a questão da espacialidade física e sua utilização concreta pelo encenador como o eixo em torno do qual irão girar todos os cálculos estéticos, colocados em jogo pelo teatro dito moderno, envolvendo a especificidade da representação cênica em sua relação com o público. Ainda segundo ele, a partir das duas últimas décadas do século XIX, a introdução da luz elétrica na narrativa teatral é que constituiria, indubitavelmente, um dos marcos fundadores da entrada do Teatro nesta era da modernidade.

A iluminação do espaço teatral, portanto, estabeleceria a emergência da inédita figura do encenador e do próprio conceito de encenação como instâncias criativas que passam a dividir, com a dramaturgia do texto, a preponderância na formulação do discurso cênico. Roubine também confere à utilização da luz este poder de redimensionar a ocupação e o aproveitamento dos espaços físicos de representação, interiores ou exteriores, para a cena dita ocidental.

Além do uso da luz elétrica, há que considerar outros recursos potencialmente poderosos na elaboração de novos caminhos a serem percorridos a fim de tornar visível o invisível contido na literatura dramática – tais como a ambientação sonora e, ainda, a criação de um espaço cenográfico determinante para a construção narrativa.

Seriam estes, portanto, os elementos que passam a orientar as investigações cênicas segundo critérios pioneiros de visualidade e visibilidade propiciando experimentações formais, sejam simbólicas ou mesmo naturalistas, que agora subiriam ao palco para acrescentar novas variáveis artisticamente consistentes com o estabelecimento de uma teatralidade sintonizada com a modernidade teatral.

Neste sentido, em sua narrativa, este mesmo autor ainda nos aponta que as iniciativas originais empreendidas tanto pelo suíço Adolphe Appia (1862-1928) quanto pelo inglês Gordon Craig (1872-1966) se tornaram verdadeiras plataformas de lançamento deste novo redimensionamento do espaço cenográfico de matriz europeia, sustentáculos de uma nova concepção narrativa da atividade cênica ocidental.

Claro que, a partir deles, o caráter experimental da criação teatral passa a se inserir de forma definitiva nas demandas desta modernidade artística, e o legado por

eles deixado produziu tantos desdobramentos a ponto de não mais poderem ser ignorados enquanto interesse geral compartilhado em prol de um desenvolvimento da linguagem teatral como obra de arte viva.

De um modo geral, o que se verifica nas artes cênicas a partir do século XX – marco de entrada do universo teatral neste século da experimentação – é uma crescente autonomia da linguagem cênica, uma espécie de “re-teatralização”, quando a cena passa a refletir suas próprias possibilidades expressivas, independente de um texto pronto para ser encenado – mediante o abandono do antigo primado do “textocentrismo” –, e passa a se concentrar sobre a sua própria realidade teatral em detrimento de qualquer representação literal do mundo real propriamente dito.

Este movimento de crescente autonomia seria ainda impulsionado pelo nascimento e desenvolvimento de uma nova narrativa emergente no raiar do novo século, propiciada pela invenção do cinema, quando a representação ao vivo de ações por parte dos seres humanos no palco é ultrapassada pelo recurso à imagem-movimento.

Sem dúvida, esta nova possibilidade narrativa consegue reproduzir a realidade com eficácia bem maior do que o teatro sequer poderia tentar, evidentemente devido à própria especificidade de cada uma dessas linguagens artísticas, tanto a cinematográfica quanto a teatral. A partir de então é que a noção de teatralidade, derivada do próprio conceito recém-adquirido de encenação, começa a ser trabalhada, ainda que timidamente, como dimensão artística independente do texto dramático.

Isto, afinal, acabaria por detonar um processo de autonomia cada vez mais amplo, que irá desembocar no surgimento plural de novas teatralidades e de outras dramaturgias da cena, em ciclos intermitentes que se sobrepõem e que irão se estender para além do final do século passado.

Especificamente em relação à chegada dessa noção de modernidade ao Teatro Brasileiro, Tania Brandão (1990) nos traz reflexões valiosas a este respeito e que complementam a observação anteriormente citada, da parte de Roubine, ao afirmar:

O estudo da encenação moderna no Brasil é, portanto, de importância fundamental para que se compreenda o teatro atual do país. Significa rastrear o processo de passagem do palco das divas, do século passado [XIX], para o palco do encenador, em seus diferentes momentos. (...) Falar em teatro moderno é falar em um conjunto de transformações da cena que começou a acontecer no final do século passado, às margens do mercado teatral, e que determinou o aparecimento do conceito de encenação. (BRANDÃO, 1990: 3)

Brandão reforça, assim, a importância da figura do encenador como pilar do conceito de encenação e ainda aproveita outros aspectos, também levantados por Roubine, para aplicá-los à nossa realidade acerca dessas questões em pauta:

Segundo J.-J. Roubine, a transformação do espetáculo a partir dos últimos anos do século XIX, foi favorecida devido “à coexistência de um desejo de ruptura e de uma possibilidade de mudança” (p. 22). A primeira, “o instrumento intelectual”, era a recusa do teatro existente; a segunda, “a ferramenta técnica”, foi a descoberta dos recursos da energia elétrica. O pano de fundo é a constituição do mercado cultural, a emergência do jogo capitalista ao redor da questão da arte, que a um só tempo permitiu e determinou, nas diversas áreas de produção, o enfrentamento da especificidade mesma da arte, das imagens artísticas. O processo significou o advento do encenador, o diretor; da noção de encenação enquanto todo articulado ao redor de um cálculo estético. (BRANDÃO, 1990: 4)

Em sua introdução à obra *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*, o autor Da Costa (2009) já deixa transparecer, de forma bem sucinta, este mesmo entendimento em relação à primeira metade do século passado. Ademais, também parece confirmar esta espécie de transição que teria ocorrido na dinâmica da criação cênica em funcionamento na atuação do teatro dito profissional. Para corroborar esta abordagem, convém transcrever integralmente o parágrafo abaixo:

O modernismo teatral ou a *era da encenação*, em seu percurso do início do século XX até a década de 1960, não chegou a colocar em questão a linearidade sequencial da criação teatral. Até então, o que acontecia de modo geral no teatro profissional era o seguinte: o autor é que fornecia, por meio de sua obra, as primeiras diretrizes, a partir das quais e de uma leitura pessoal do texto, o encenador unificava e orientava as demais criações. É possível fazer tais afirmações caracterizadoras do teatro profissional moderno, apesar dos questionamentos teatralistas de autores e encenadores como Gordon Craig, Adolphe Appia, Meyerhold e Antonin Artaud nas primeiras décadas do século XX, reivindicando um grau tão elevado de autonomia da criação cênica que colocava em questão o esquema da primazia do texto literário fornecido pelo escritor e a hierarquia entre texto e criação cênica no processo teatral. Foi, de fato, a partir do experimentalismo dos anos 1960, como, por exemplo, nas criações coletivas, que o sequenciamento hierárquico das etapas do processo teatral foi mais intensamente questionado no teatro profissional. (DA COSTA, 2009: 28, grifos do autor)

Esta passagem conceitual, aqui reivindicada, de um saldo acumulado para um salto desejável pretende investigar ainda outras ocorrências, além das denominadas criações coletivas citadas, ao requerer – neste acima aludido sequenciamento hierárquico de componentes do processo teatral – uma espécie de contabilidade estética que possa prestar conta das inovações, dentre as tentativas expressivas verificadas neste período de tempo focado no contexto teatral carioca, discernindo quais teriam

avançado mais na direção deste mencionado “experimentalismo dos anos 1960” aqui posto em jogo.

Quando surgem, alguns ensaios pioneiros publicados por estudiosos isolados – tais como *O teatro no Brasil*, de Múcio da Paixão (1936); *História do teatro brasileiro*, de Lafaiete Silva (1938); *O teatro no Brasil*, de José Galante de Souza (1960); *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi (1962); e *Moderno teatro brasileiro*, de Gustavo Dória (1975) – já começam por estabelecer determinadas possibilidades narrativas, logo cristalizadas, nas abordagens voltadas para o passado cênico brasileiro.

Abrindo espaço para a história oficial consagrada – e, que fique claro aqui, apenas como apoio crítico em relação ao nosso passado cênico – vale a pena confrontar duas visões narrativas bem distintas entre si, ambas produzidas no mesmo ano de 1975.

Tomemos como exemplo a última obra acima citada – *Moderno teatro brasileiro* – em que Gustavo Dória relata a situação do teatro brasileiro a partir de 1927, quando Eugênia (1898-1948) e Álvaro Moreyra (1888-1964) propuseram realizar um teatro amador para a elite intelectual carioca, que não somente conseguisse provocar o riso como também levasse o espectador à reflexão. Em função disso, teriam criado o seu Teatro de Brinquedo.

Tal época marcaria, para este autor, o início de uma fase de mudanças no Teatro Brasileiro, que acabaria por delimitar determinadas fronteiras entre o teatro tido como “amador” e o considerado “profissional”: a preocupação com a estética das apresentações, o rompimento com “a velha forma de se fazer teatro” e a busca por um teatro “de melhor qualidade” são características tais que, ainda segundo Dória, separariam o teatro amador do profissional desta referida época, embora sempre faça questão de vincular o esforço amador ao próprio processo de modernização em curso.

Já para Mariângela Alves de Lima⁴ em seu artigo *Teatro brasileiro moderno – uma reflexão*, transcrito de uma aula pública enunciada em julho de 1975 na Fundação

⁴ Considerada como uma das mais importantes críticas teatrais do país, a ensaísta e pesquisadora nasceu em São Paulo em 1947. Formada pela ECA/USP, inicia-se na crítica jornalística no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1971, onde atuou até 2011. Entre 1973 e 1977, ministrou aulas de História do Teatro na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Integrou a equipe de pesquisa em Artes Cênicas do Idart, hoje fundido ao Centro Cultural São Paulo (CCSP), entre 1978 e 1987. Dentre seus muitos livros publicados, ressalta-se em 1985 o livro *Imagens do Teatro Paulista*, reunião de fotos de marcantes realizações na cidade, desde 1900 até 1985. Trata-se de um panorama que resgata do esquecimento imagens que retratam a estética e modo de produção de cada período.

de Artes de São Caetano do Sul (SP) e publicado (1979) na revista *Dionysos* editada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), este mesmo período é assim por ela analisado:

Até 1938, ano em que surge o grupo Os Comediantes, o teatro brasileiro perseguia a sua raiz nacional através da comunicação direta entre o ator e a plateia. A linguagem do espetáculo era codificada sobre as respostas emocionais que o ator conseguia extrair do seu público. As companhias se aglutinavam em torno de um ator principal cuja virtude cênica maior era a sua habilidade de repentista. O humor era certamente uma parte importante dessa familiaridade amistosa entre o palco e a plateia. Esse teatro individualista, improvisado, mais engajado na comunicação do que na "qualidade artística", ajudou não só a formar um público como a alargar o campo de conhecimento das características do espectador brasileiro. (...) O ator que centralizava o interesse do público desenvolvia uma habilidade especial para captar as reações da plateia, mesmo que para isso tivesse que mutilar um texto e alterar o ritmo e a duração de um espetáculo. O encanto da representação se apoiava exatamente sobre esse contato imediato. Enquanto esse teatro predominava no Brasil, o teatro europeu atravessava uma fase de características bem diversas, atribuindo a responsabilidade maior do espetáculo ao dramaturgo e ao encenador. (LIMA, 1979: 22-23)

Para Dória, por volta de 1938, o diplomata Pascoal Carlos Magno⁵ (1906-1980), grande incentivador do desenvolvimento do teatro amador estudantil, criaria o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) visando à disseminação da arte cênica e à valorização do estudo do texto teatral. Já em 1940, ainda segundo o mesmo autor, o grupo amador carioca Os Comediantes teria deslocado o interesse dramático da história para a maneira de se montar um espetáculo acreditando que o ator amador não poderia ficar apenas preso à representação do mesmo tipo de personagem, ou melhor, deveria estar apto a desempenhar qualquer papel que lhe fosse designado.

Ao passo que Lima, no mesmo artigo já citado, descreve com outra perspectiva analítica o mesmo período por Dória acima assinalado:

A partir de 1938, o teatro brasileiro entra em outro processo, bem menos espontaneista, deslocando o centro da representação do ator para a totalidade do espetáculo. O objetivo é atualizar a estética do espetáculo não só em relação à história do teatro universal, como em relação à demanda de outro tipo de público, mais sofisticado e mais bem informado. Com o Teatro do Estudante o teatro brasileiro procura racionalizar a criação teatral, filosofia herdada possivelmente de uma tentativa de racionalizar todo processo de produção. Admite-se que os efeitos teatrais podem ser conseguidos através de uma técnica, de uma elaboração consciente do espetáculo. Essas técnicas podem aumentar ou diminuir a eficiência da comunicação. Em linhas bem gerais pode-se denominar essa proposta de um teatro de comunicação

⁵ Grande incentivador do desenvolvimento do teatro amador estudantil, figura axial e introdutora de uma nova mentalidade artístico-teatral no Brasil. Dentre seus grandes feitos que influenciaram diretamente o desenvolvimento da Arte cênica no país, está a Aldeia de Arcozelo, situada no município de Paty do Alferes (RJ), local emblemático para o Teatro Amador como sede dos Festivais Nacionais por ele lá promovidos durante a década de 1940, reorganizando e centralizando esta atividade entre nós.

intelectual, enquanto a fase anterior caracterizava-se pela comunicação sensível. Nenhuma das duas formas exclui, obviamente, a inteligência e a sensibilidade. A denominação identifica apenas as tendências predominantes. (LIMA, 1979: 23)

Ainda na visão não só de Dória, mas de boa parte da comunidade epistêmica composta somente de historiadores que implantaram o referencial modernista “paulistocêntrico” na avaliação de nossa atividade cênica, o centro teatral brasileiro teria se deslocado, em 1948, do Rio de Janeiro em direção a São Paulo. Empresários da indústria então por lá nascente, como Franco Zampari (1898-1966), passaram a investir na atividade teatral, fazendo surgir então um novo tipo de profissionalismo em busca de um teatro calcado diretamente nos moldes europeus e americanos, considerados “de melhor qualidade”.

Na percepção manifestada por Lima, esta questão recebe outros contornos que justificam esta ênfase que passa a ser dada à cidade de São Paulo, tanto no contexto do teatro brasileiro quanto dos acontecimentos que então se desenrolavam na Europa:

Dez anos depois da estreia de Os Comediantes, São Paulo abriga outra experiência teatral importante para a formação da nossa linguagem cênica. Nesse caso é evidente a sintonia entre as transformações do nosso teatro e a história mundial. A depressão que se instala na Europa depois da Segunda Grande Guerra provoca o transplante ou o exílio voluntário de intelectuais dispostos a começar a vida sobre novas bases. O desemprego que para os italianos gerou a temática de neorrealismo, para nós criou um novo grupo, o Teatro Brasileiro de Comédia [TBC]. Fundado pelo empresário italiano Franco Zampari, o TBC foi o primeiro grupo a basear sua programação em pesquisas não apenas no campo cultural, mas também na área do consumo. Constatou que São Paulo oferecia um campo extenso para a atividade artística, procurando, entre outras coisas, considerar o teatro como uma mercadoria para o público consumidor. Essa mercadoria deveria ser de bom nível, uma vez que a proposta ideal era atrair as classes onde o poder aquisitivo proporcionava acesso à informação. O divertimento deveria conter um apelo elegante à inteligência e ao espírito do espectador. Uma programação desse tipo supõe um controle mais vigilante das variáveis do consumo teatral. Nesse sentido o TBC chegou quase a criar uma fórmula para evitar o imprevisível: o conforto da casa de espetáculo, um elenco estável (uniformidade de treinamento e objetivo), modernização dos equipamentos de cena e finalmente a contribuição competente de encenadores que já haviam realizado bons trabalhos no teatro europeu. (LIMA, 1979: 24)

A presença do diretor, substituindo o tradicional ensaiador, foi importantíssima. Cabia ao ensaiador apenas marcar a entrada dos atores e dispor os objetos do cenário no palco; muito mais que isso, o diretor escolhia e combinava os elementos cênicos, dando um sentido à peça. Era ele o responsável pela montagem das encenações.

Ainda conforme Dória, tanto as companhias cariocas Teatro de Brinquedo, Teatro do Estudante ou Os Comediantes quanto a paulistana Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), cada uma a seu modo, empreenderiam uma árdua luta por um teatro diferente do que até então vinha acontecendo no Brasil. Portanto, o maior objetivo perseguido por todos estes grupos pioneiros teria sido, justamente, o de trabalhar por um teatro “mais apurado, de maior qualidade” – o que quer que signifique este aspecto subjetivo e impreciso, por vezes mesmo preconceituoso, apontado por Dória.

Lima consegue estabelecer outra explicação para o vínculo que, de fato, ligava estes grupos de teatro pioneiros que trabalhavam no eixo Rio-São Paulo nesta ocasião:

Há, portanto, uma série de condições comuns presidindo a formação de diversos Grupos: Os Comediantes, o Grupo de Teatro Experimental, o Grupo Universitário de Teatro e o Teatro do Estudante. Esses grupos têm sua origem no meio universitário e começam a trabalhar dentro de uma organização amadora. Estão preocupados em alterar a forma da representação teatral e a maneira de ver do público. Não pensam ainda em modificar o recrutamento de público atingindo outras camadas sociais. Fazem teatro para o mesmo público que é atingido pelo círculo universitário. (LIMA, 1979: 24)

Enfim, bem diferente da visão preconizada por Dória a respeito de nossa tradição cênica, em que os espetáculos não podiam continuar acontecendo de forma tão improvisada e intuitiva em função da habilidade do ator principal, para Lima essas mudanças que forjaram um teatro nacional elaborado em outras bases se devem, fundamentalmente, não só às demandas mais exigentes para a formação de um novo público mais informado como também à própria origem amadora e universitária dos novos aspirantes à atividade cênica:

O primeiro contingente saído da universidade começou a atuar no panorama cultural em 1936. A formação desses jovens era, em grande parte, influenciada pelos professores europeus que o Estado contratara para consolidar a universidade. Através dessa influência europeia penetrou também uma mentalidade liberal que permitia aos jovens burgueses o compromisso com alguns encargos culturais até agora reservados aos membros da classe média e do proletariado. Como, por exemplo, fazer teatro. (LIMA, 1979: 23)

Temos, enfim, uma abordagem que não deixa de considerar o ponto de vista de quem ocupa a posição de destinatário na cadeia emissora da comunicação teatral, em sua condição de receptor final das mensagens transmitidas. Porém, retornando às questões envolvendo especificamente a espacialidade física e suas implicações para a elaboração de novas narrativas historiográficas em andamento para uma reconstituição mais aproximada de nosso passado cênico, há que se considerar a nova ocupação física

proposta à área de representação – conforme observado por Roubine (1998) em sua indicação de alguns pressupostos para a emergência da modernidade na atividade teatral – nela incluída, evidentemente, o lugar do público: “local de onde se olha e se vê”.

A concepção cenográfica, no bojo de seu potencial propositivo inovador em termos cênicos, trata diretamente de outro caso exemplar em nosso processo de modernização teatral: a proposta do artista plástico Santa Rosa (1909-1956) para Os Comediantes, no Rio, provocou impacto incontestável na montagem de 1943 de *Vestido de noiva*, obra seminal do então nascente dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980) na histórica encenação dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978).

Porém, seria mesmo inquestionável o fato de não se levar em consideração a iniciativa de cinco anos antes, em 1938, por parte de Paschoal Carlos Magno, personalidade fundamental na dinamização da cena nacional ao criar o TEB e ao convidar a atriz Itália Fausta (1879-1951), uma mulher-diretora, para encenar *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (1564-1616), numa proposta ousada de repertório montado sob medida para a formação de um novo público estudantil para o nosso teatro?

Entretanto, apenas nas duas décadas finais do século passado iriam se constituir, com mais regularidade e propriedade, novas releituras e abordagens de acompanhamento historiográfico da produção teatral brasileira. E, mesmo assim, enfrentando enormes dificuldades de se proceder a um aprofundamento analítico devido à imensa demanda de uma reconstituição cronológica dos fatos, proporcional à carência tanto de fontes quanto de acesso a materiais que possibilitassem o devido registro para futuras investigações. Estes recursos nem sempre se encontram disponíveis, e não só na área artística embora, especialmente, sempre recorrentes no efêmero campo teatral.

Somente na virada do século XX para o XXI – coincidindo com a implantação dos programas de pesquisa nos cursos de pós-graduação em Artes Cênicas em universidades públicas –, novas construções de narrativas historiográficas abordando o nosso teatro nacional surgem à margem dessa história consagrada algo precocemente e logo adotada como oficial, embora agora sendo contestada em variadas reconsiderações analíticas apoiadas em bibliografia mais recente aqui mesmo, entre nós, produzida.

Como exemplos dessas novas referências acadêmicas surgidas, caberia citar: *Teatro contemporâneo no Brasil*, de José Da Costa (1998); *A fábrica de estrelas e a*

máquina de repetir: Teatro dos Sete (2002) e *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa – 1948-1974* (2009), ambas as obras de Tania Brandão; *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*, de Angela de Castro Reis (2013); além de *Teatro brasileiro em panorama*, de Thiago Herzog (2018), uma revisão recente da obra já citada de Sábato Magaldi (1962), e de *Teatro dos 4, a cerimônia do adeus do teatro moderno*, de Daniel Schenker (2018).

Neste sentido, também emergem exemplos emblemáticos desta revisão inacabada de marcos divisórios históricos que ainda seguem acatados, embora atualmente sem alcançar consenso, aí incluído o próprio processo de renovação ou modernização da atividade cênica brasileira, uma trajetória agora percebida de forma talvez bem mais extensa do que anteriormente considerada.

Em obra de referência publicada em 2006, tal como já se constituiu desde então o *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*, convém consultar diretamente o verbete “Moderno (Teatro)” em relação a seus eventos delimitadores, que permanecem passíveis de questionamentos:

Em oposição ao passado – no qual a consciência de um presente vislumbrado como *diferente* ocupa significativo papel –, a modernidade impõe-se sempre como acúmulo, somatória, intercâmbio de influências e paradigmas que geram uma nova mentalidade em relação a uma etapa tida como superada. [...] 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 de 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. [...] Os defensores da ruptura, na outra vertente, concordam que a encenação é fator decisivo para a erupção da renovação cênica entre nós. Concordando entre si quanto aos aspectos conceituais da questão, entretantes, os adeptos da tese da ruptura mostram-se divergentes quanto à fixação das balizas. [...] Como tal debate possui origem nas díspares pressuposições dos analistas, a eleição de uma ou outra corrente interpretativa, ou ainda sobre qual desses marcos eleger como baliza reconhecível, obriga a aceitar o moderno, por enquanto, como um *problema* nos domínios da teoria teatral brasileira. (2006: 185-186; grifos mantidos)

Esta aceitação, portanto, nos asseguraria outra polêmica suplementar agregada. Todavia, em sua obra já citada, Reis (2013) parece abreviar o prolongamento desta problematização ao reforçar a contribuição prestada pela também historiadora e pesquisadora Tania Brandão, reconhecendo a pertinência das observações providencialmente esclarecedoras por ela manifestadas a este respeito:

Contribuindo de maneira decisiva para a rediscussão de alguns desses marcos entronizados na historiografia teatral brasileira, Tania Brandão refere-se à impressão de mágica que fica [...], como se o palco tivesse se modificado

“por mutação: saiu de cena o quadro do teatro antigo, entrou o do moderno”. A autora – em trabalho dedicado à primeira companhia moderna carioca, o Teatro dos Sete, fundado em 1959 – desvenda o fato de que a instalação do teatro moderno no Brasil se deu não em um piscar de olhos, mas, ao contrário, através “de um lento processo, repleto de contradições, limites e dificuldades, [...] em que houve um deslocamento, do amadorismo, cujas plateias são específicas e com frequência reduzidas, para o profissionalismo”. Mesmo quando o gradualismo, o deslocamento, é considerado, a forma usada para tratar a questão, após a “vitória” da modernidade, surge ainda uma espécie de mutação, como se houvesse ocorrido uma apoteose moderna, como se o teatro antigo tivesse desaparecido, tragado pela multidão. (BRANDÃO, 2002: 44 *apud* Reis, 2013: 14)

Assim, embora paulatino e acidentado, este deslocamento apontado entre estas duas condições de participação no mercado existente – a dos artistas ditos “amadores” ou “amadorísticos” em trânsito rumo aos denominados “profissionais” ou “ultraprofissionalizados” até, quando circulam por diversificados meios artísticos além do estritamente teatral tais como o musical, o da dança, o da ópera, o do circo, o da publicidade, o da dublagem e dos caminhos paralelos do audiovisual, seja o do cinema ou, mais adiante, o da televisão – passa a constituir mais outra recorrência dentre os traços inequívocos da instalação dessa modernidade na cena nacional.

Curiosamente, o movimento contrário – qual seja, o do profissionalismo que retrocede em direção a um semiprofissionalismo como escape às ingerências do mercado na criação cênica, será contínuo daqui em diante e parcialmente percorrido de modo já mais acelerado tanto em decorrência da adoção do experimentalismo quanto da criação coletiva pelas práticas subsequentes de trabalho continuado na atividade teatral carioca – por exemplo, na produção cênica do grupo **A Comunidade** agora entrando em foco, muito embora o caráter experimentalista também apareça, notadamente, como seu legado deixado no interior dos desdobramentos alternativos de produção dos grupos não empresariais ou coletivos de artistas iniciantes nas décadas seguintes, de 1970 e 1980.

- Circuito teatral **Rio-São Paulo-Rio**

Em sua tese de doutoramento em que fornece sua *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*, apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), a professora historiadora e pesquisadora Beti Rabetti (1988) tece numerosas considerações a respeito do moderno no teatro brasileiro, dentre as quais gostaria de destacar a que se segue:

Os estudos disponíveis para a história do moderno teatro brasileiro têm como ponto comum as referências que o localizam no período que parte do final dos anos 30, percorre a década de 40, culminando com a emergência dos primeiros resultados evidentes deste processo chamado de renovação na primeira metade dos anos 50. Neste arco do tempo, observam nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo a nossa modernização teatral. (1988: 6)

A escolha do período por mim assinalado para este estudo, no Rio de Janeiro – onde e quando vivenciei o meu crescente interesse pelo teatro desde que o descobri –, corresponde também à época que testemunhou a disseminação do ideário contracultural, seus conflitos e tensões atravessando a produção artística, de modo generalizado, com seus intermináveis questionamentos, contestações, experimentos estéticos e inovações.

Embora elegendo outra centralidade regional para falar de teatro e contracultura, abordando o caso da Bahia nesta mesma ocasião, em sua obra *Transas de uma cena em transe*, Raimundo Matos de Leão (2009) assinala aspectos interessantes deste fenômeno contracultural importado e datado:

As ideias da contracultura surgem nos Estados Unidos, mas não se restringem ao universo norte-americano. O movimento configura-se como uma força marcadamente conflitante com o *status quo* e inconformado com a institucionalização da vida. Considerada como uma invasão bárbara, avança contra os valores que sustentam a sociedade mundializada pós-Segunda Guerra, notadamente aquela que vive a política da segurança, consequência da Guerra Fria. Ao extrapolar as fronteiras do sítio onde brota, transcultura-se, contaminando setores da juventude. (LEÃO, 2009: 33, grifos mantidos)

Com a absorção da contracultura pela cena brasileira, este mesmo autor ainda repercute desdobramentos ocorridos com o atravessamento dessas influências transculturais, tanto no Rio quanto em São Paulo, trazidas por experimentos artísticos voltados para a cena em si sem um engajamento político maior, contrapondo duas posturas que irão orientar a linguagem cênica proposta pelos jovens grupos em atividade nas duas cidades:

No Brasil, os princípios da contracultura são incorporados por um segmento expressivo da juventude. Esse ideário aparece no interior da cultura brasileira como uma ideologia de vanguarda, contracultural-experimentalista, a se contrapor ao ideário nacional-popular no qual se engaja outro segmento de jovens, intelectuais e artistas em suas cosmovisões. As duas correntes, a contracultural-experimentalista e a engajada nos termos propostos pelo Centro Popular de Cultura (CPC), de atuação marcante no período anterior ao golpe civil-militar, buscam ocupar os ambientes [...]. (LEÃO, 2009: 37)

Como se não bastasse o período politicamente conturbado em termos nacionais, esta época convulsa ainda ficou marcada, portanto, por profundas mudanças nos usos e

costumes sociais a reboque desses ventos internacionais da contracultura, que sopraram como um tufão libertário e inconformista oriundo diretamente dos Estados Unidos.

Ao chegar aqui, este vendaval contestatório provoca questionamentos há muito represados que contaminam a produção das artes em geral. E abre uma oportunidade para se averiguar a extensão de determinado paralelismo, ou mesmo do revezamento sempre alegado no eixo de circulação cultural formado pelas duas maiores cidades do país – Rio de Janeiro e São Paulo, por onde se estabeleceria o processo de renovação modernizadora da expressão teatral brasileira ao longo de meados do século passado.

Paralelamente à concentração de esforços efetivos de produção cênica no hegemônico eixo cultural brasileiro estabelecido entre estas duas capitais, sempre se percebe como menosprezada a influência intermitente exercida, neste percurso, pelas persistentes práticas amadoras espalhadas pela amplitude do território nacional, segundo nos aponta Nanci Fernandes (2013) ao tratar da modernização do teatro brasileiro por ela descrita e verificada entre os anos de 1938 e 1958.

No segundo capítulo do segundo volume da obra *História do teatro brasileiro*, sob a direção de João Roberto Faria (2013), ao fechar seu relato inicial sobre “Os grupos amadores”, Fernandes faz uma espécie de síntese involuntária dos dois últimos séculos reconhecendo que o mérito do teatro considerado como amador – feito por quem “ama” atuar cenicamente – ainda permanece por ser devidamente dimensionado:

O teatro do século XIX, na sua fundação histórica, havia sofrido as consequências da imaturidade de uma arte de importação e colonização: a dramaturgia, a interpretação, a encenação e a produção eram caudatárias do teatro europeu que, na maioria das vezes, nos chegava via Portugal. No século XX, principalmente depois da Semana de 1922, esse teatro viu-se contestado, porque parecia decadente e superado, apesar do sucesso comercial. O país civilizava-se, industrializava-se e modernizava-se; logo, o teatro teria que acompanhá-lo. Os grupos amadores cumpriram esse papel, atuando de modo decisivo no movimento de renovação do teatro nacional; seus esforços convergiram para estruturar uma fase instigante de reformulações. Na década de 1940 e início da seguinte, instaurou-se no Brasil um teatro riquíssimo no seu tríplice aspecto: dramaturgia característica e específica do povo; produção e encenação que incorporaram as técnicas e reflexões existentes nos centros mais avançados; e, por último, a formação de críticos e teóricos que acompanharam todo o processo desencadeado pelos amadores. [...] O teatro brasileiro que herdamos dos amadores é a base daquele que hoje possuímos (FERNANDES, 2013: 80).

Não se trata, aqui, de questionar o alcance desta sacramentada hegemonia estabelecida pelo eixo Rio-São Paulo ou mesmo de abrir espaço para o reconhecimento

de novas centralidades regionais, tampouco de fomentar eventuais disputas por liderança nacional envolvendo as questões relativas aos aspectos culturais.

Na realidade, tanto o Rio quanto a capital paulista possuem particularidades suficientes que colocam estas duas metrópoles brasileiras em posições diferenciadas o bastante no que se refere às posições que ocuparam durante as etapas que registraram este processo de modernização – ou de renovação – da nossa linguagem cênica ao longo de algumas décadas.

O próprio intercâmbio de espetáculos ditos inovadores ou não, ou mais ou menos comerciais, logo se impôs como alternativa de viabilização econômica para o escoamento da produção cênica em tentativas de movimentar ainda mais um mercado de consumo cultural sempre exíguo, alargando-o para atingir um potencial de público fora dos circunscritos espectadores tradicionais provenientes dos meios estudantil e intelectual, por intermédio de estratégias prevendo curtas temporadas populares ou mesmo de projetos patrocinados envolvendo diretamente a formação de novas plateias.

Evidentemente, neste contexto, não se pode descartar a hipótese de que um rodízio de influências mútuas trocadas entre profissionais atuantes em ambas as praças sempre acompanhou o movimento teatral nas duas cidades, embora persistam determinadas polêmicas referentes às ingerências de cada uma delas neste processo amplo e contínuo de renovação – ou de modernização – mediante a adoção de métodos bem diferenciados de trabalho e de funcionamento no interior do mercado profissional.

Tania Brandão se manifesta a este respeito no texto “Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968”, em obra escrita a diversas mãos – *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*:

Assim, as duas linhas mestras do teatro brasileiro da época, sediadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, começam a tecer uma trama curiosa nos anos 60, com aproximações, atrações, repulsões e reações. A busca dos anos 50, devotada à construção do grande espetáculo de inspiração europeia, se diluía rapidamente. (2004-2005: 140)

Sobre este aspecto assinalado acima, convém retornar ao *Dicionário do teatro brasileiro* para nova consulta, desta feita envolvendo o verbete “Modernismo (Teatro e)”, transcrevendo aqui alguns trechos diretamente relacionados a esta questão hegemônica geográfica agora em pauta:

O movimento modernista – tendo como fulcro a Semana de Arte Moderna de 1922 – centrou-se, desde os seus incios, principalmente em torno da literatura e das artes plásticas. [...] Um dos fatores que, possivelmente, influenciaram diretamente na omissão do Modernismo de 1922 com relação ao teatro, foi o fato de a produção teatral brasileira, desde o século XIX, concentrar-se maciçamente no Rio de Janeiro. O panorama teatral paulista, portanto, era caudatário da produção carioca e daquilo que nos chegava do exterior. Ao lado disso, tanto no panorama das artes quanto no teatro, convém acrescentar que a própria dinâmica cultural de São Paulo era peculiar, pois, enquanto o Rio de Janeiro concentrava não somente o poder político, como também o cultural em todos os níveis, o Estado paulista abrigava transformações estruturais que faziam convergir para o meio cultural uma série de fatores inerentes ao crescimento econômico e social. Paralelamente a isso, também se deve considerar que a imigração maciça de estrangeiros deve ter contribuído para certo menosprezo pelo passado e pelo apego à tradição cultural, fatores que, de certa forma, facilitaram a modernização ocorrida em São Paulo. (2006: 182, 184-185)

Daí se pode deprender que, em momentos distintos de nossa inserção nesta modernidade teatral, um determinado montante de iniciativas relevantes contribuiu sobremaneira para alavancar este processo de renovação em nossa criação cênica – ora advindas do Rio de Janeiro, ora originadas em São Paulo.

Justapondo novos aspectos a esta visão centrada na região Sudeste do país, Luís Augusto Fischer, crítico teatral e professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nos traz importantes observações a este respeito em seu texto “A história do teatro, revista”:

Um dos efeitos mais fortes e menos perceptíveis da atual hegemonia acadêmica sobre a produção cultural brasileira – hegemonia que é claramente definida a partir de São Paulo, centro da melhor universidade brasileira e do principal da indústria cultural, muito mais do que a partir do Rio de Janeiro, antiga capital se bem que ainda sede da Rede Globo – é uma espécie de neutralidade das experiências ocorridas em locais e com linguagens não condizentes com tal padrão. São experiências locais e linguagens que correm o sério risco de deixar de existir, mesmo como memória, porque não cabem no metro de avaliação paulistocêntrico. [...] Instaurado como verdade sólida, tal modo de ler a história brasileira, muito particularmente no campo das artes e da cultura, pode ser e vem sendo até criminoso para com certas experiências historicamente constituídas mas que, repetindo, não cabem no paradigma em vigor. Que paradigma é esse? Dizendo de modo simples: trata-se da leitura modernista da cultura brasileira, mas nos termos do Modernismo paulista, ou melhor, paulistano [...] aquele alardeado pela historiografia e pela crítica a partir da mítica Semana de Arte Moderna: tem de ser transgressivo, ousado, gritão, vanguardista, nacional mas crítico, etc. Fora disso, o limbo e o olvido. (FISCHER *apud* Reis, 2013: 15-16)

Talvez seja exatamente este o caso pleiteado aqui: o desta reivindicada adesão carioca aos preceitos desse experimentalismo emergente que se verifica na formulação de algumas propostas cênicas que surgem, na segunda metade dos anos de 1960 na cidade do Rio, no sentido de dar conta de outras buscas estéticas ou teatralidades.

Assim, por si sós, evidenciariam um contraste marcante com a dinâmica teatral paulista, que assimilou de forma bem mais regular alguns vetores consensuais da modernização da cena, tais como o tão perseguido deslocamento do paradigma amador para o do profissionalismo, abrindo espaço para as companhias estáveis.

Por sua vez, a teatralidade experimental passaria a incluir outros riscos criativos cada vez mais ousados em termos de concepção espacial e das visualidades, com a materialidade da cena agora iluminada no sentido de conduzir o olhar do espectador pelas pesquisas plásticas criadas coletivamente e guiadas pelo diretor em colaboração com o cenógrafo, pois ambos assumiriam em conjunto, a partir de então, a concepção proposta para a correspondente encenação em vista.

A hipótese melhor documentada, pelo menos até agora, nos indica que, a partir do Rio de Janeiro ainda como Capital federal, a busca por certa brasilidade cênica moderna teria se transferido temporariamente para a mais industrializada cidade de São Paulo, onde floresceria por mais de uma década devidamente apoiada em recursos econômicos e materiais bem mais generosos até que voltasse a ser identificada na dinâmica de produção teatral da cidade de onde havia historicamente emergido e de onde teria se propagado para as demais regiões geográficas do país. Digamos um tanto ou quanto tardiamente, posto que só aparece de fato e de modo incontestável cá entre nós, no Rio, já quase no final da década de 1950, por ocasião do lançamento do Teatro dos Sete com a montagem de *O mambembe*, de Artur Azevedo, no Theatro Municipal.

Certamente pelo fato de que constitui parte inseparável de minha impactante vivência de iniciação como espectador do teatro adulto profissional, e com o intuito de tratar da atividade cênica carioca neste período aqui assinalado, a ideia desta abordagem pede emprestado o conteúdo denotativo de uma determinada transição, tal como aparece expressa pela síntese do título que batizou uma das retrospectivas de repertório do Teatro Oficina – *Saldo para o Salto* – em visita à cidade do Rio, outro motivo pelo qual este grupo paulistano será aqui eleito como fio inspirador condutor e paralelo à cena carioca, desta passagem aqui apontada de um caráter moderno para outro, experimental.

Este evento retrospectivo, trazido em meados do primeiro semestre de 1971 ao Rio de Janeiro, em temporada popular que acompanhei no Teatro João Caetano ainda na condição de espectador descomprometido, me marcou profundamente ao retomar em

sequência, quinzenalmente em cartaz, três encenações caracteristicamente modernas realizadas a partir da dramaturgia de três autores também modernos.

Em seu conjunto, constituem remontagens emblemáticas das conquistas estéticas das práticas de trabalho ininterrupto desenvolvidas pelo Teatro Oficina, originalmente criadas e produzidas nos anos de 1960: *Os pequenos burgueses* (em 1963), de Máximo Gorki (1868-1936); *O rei da vela* (em 1967), de Oswald de Andrade (1890-1954) – esta somente liberada para integrar o repertório retrospectivo em excursão após vários cortes impostos pela ação da censura; e *Galileu Galilei* (em 1968), de Bertolt Brecht (1898-1956), na versão remontada com Renato Borghi (1939-) agora revivendo o papel-título.

Assumo a licença poética desta aproximação, portanto, sem temer eventuais inadequações, mesmo apesar de me referir a este evento realizado na cidade simultaneamente ao fim do período (1971) a ser aqui analisado: o seu caráter retrospectivo mantém a intencionalidade de um balanço estético, já que a junção dessas três peças se efetuou não apenas em função de uma premente necessidade econômica mas também, e sobretudo, com o propósito de se tomar outro rumo a partir de então.

Foi justamente este *Saldo para o Salto* o evento que viabilizou economicamente esta transição ao propiciar, logo em seguida, o financiamento da viagem empreendida coletivamente pelo grupo durante dez meses de pesquisa pelo Brasil. Simultaneamente, no decorrer desta aventura, foi sendo elaborado o tal “Trabalho novo” – assim denominado o embrião de *Gracias, señor*, que viria a ser o espetáculo de uma pretendida ruptura, assumida pelo próprio grupo como um grande salto iminente a ser dado logo em seguida.

Este empréstimo titular será aqui aplicado como um exercício de transplante conceitual, como detonador de uma transição artística efetuada na perseguição a conteúdos cênicos de natureza experimental por parte de profissionais já atuantes no Rio, dispostos a elaborar novas formulações tanto para a ocupação espacial da área de representação como ao arriscar outras proposições na relação e interação com o público: e aqui já estou me referindo, especificamente, às personalidades artísticas reunidas e fundadoras de **A Comunidade**, em 1968, em sua busca por um teatro “de invenção”.

A partir de um saldo reconhecível acumulado pelo desenvolvimento de práticas de criação originais – tendo como referência a obra concomitantemente produzida pelo

grupo Oficina – este trabalho procura, portanto, detalhar convenções teatrais inovadoras e outros modos de organização dos meios de produção emergentes nesta época – tanto no Rio quanto em São Paulo, os dois polos de maior produção quantitativa no período.

Estes seriam os aspectos aqui selecionados como propulsores dessas inovações, estabelecidas ao longo do próprio exercício da atividade cênica. E, quase sempre, no interior mesmo de um coletivo de artistas que mantêm a continuidade de trabalho como prerrogativa fundamental à elaboração de uma linguagem cênica criada em comum.

Deste modo, pretendo estabelecer alguns alvos potenciais para examinar como a guinada estética que se verifica na produção cultural intensa daquele período – embora ainda restrita praticamente a este eixo de circulação apontado – acabará, afinal, por repercutir fortemente na dinâmica da atividade teatral carioca da época, graças ao vigor cênico propiciado pelas influências contestatórias do movimento mundializado da contracultura. Esta influência irá se espalhar rapidamente e, na cidade do Rio, irá sacudir o imaginário local, contaminando e engajando a produção artística em novas buscas, criando assim chances históricas para profundas reinvenções estéticas.

Assim a cena passa, então, a adquirir certa consistência plástica adicional graças à criatividade acionada, pelas contribuições do experimentalismo, no próprio processo desenvolvido de pesquisa cênica, para a devida criação materializada de uma concepção prévia e decorrente de determinados cálculos estéticos premeditados.

Este sugerido ritual de passagem se estabeleceria na função teatral do palco carioca mediante o advento – por parte de **A Comunidade**, grupo recém-constituído e praticamente ainda em formação, que passa a funcionar como uma nova alternativa de companhia cênica atuante na cidade – de novos procedimentos experimentalistas coletivizados na criação voltada para as especificidades da própria cena em si. Mariângela Alves de Lima, no mesmo artigo anteriormente citado, também nos apresenta uma interessante reflexão a este respeito:

Cada vez que o nosso teatro se renova, que procura uma linguagem diferente, está reagindo não só ao momento político brasileiro como ao próprio teatro. O que em última análise é também uma posição política, ainda que discutível. Isso quer dizer que, antes de mais nada, o teatro questiona primeiramente o próprio teatro. (LIMA, 1979: 22)

Ao adotarem posturas estéticas pioneiras na cidade, esses artistas reforçam suas possibilidades de manifestação política e de expressão artística como um exercício de

efetiva resistência cultural ao regime de arbítrio instalado. Por outro lado, por meio da crescente adesão à livre associação, efetuada entre artistas ainda iniciantes com profissionais já atuantes no mercado em funcionamento no Rio de Janeiro da época, passam a se organizar segundo modalidades híbridas inéditas, então inventadas, sejam cooperativadas ou calcadas em moldes percebidos como sendo menos empresariais.

Assim formatados, saem em busca de uma saída econômica factível a fim de viabilizarem seus projetos de produção teatral e procuram por formas de organização que favoreçam a sua própria autonomia empreendedora, o que começa a aparecer no horizonte de uma nova percepção artística a ser desenvolvida a partir da tônica experimental que irá contaminar, inclusive, o modo de produção teatral.

Para manter o foco no tema, contudo, há que se considerar adiante o impacto causado na cena carioca pela adoção intencional desse experimentalismo que se instala – inicialmente, de forma pontual – durante a metade final da década de 1960: tanto pela presença regular de espetáculos paulistanos inovadores que visitam a cidade em temporadas marcantes quanto por algumas iniciativas originais cariocas que surgiram nesta época – e que, ao contrário das peças provenientes de São Paulo, ainda carecem de identificação e análise para alcançarem o devido reconhecimento histórico nacional.

Quanto a este segundo caso acima apontado, minha atenção logo se voltará para o grupo carioca **A Comunidade** e, sobretudo, para a necessidade urgente de se compor uma narrativa que corresponda à descrição de sua trajetória – esta, sim, a problematização que se pretende encaminhar nesta pesquisa e da qual trata o principal propósito deste relato reflexivo, a ser desenvolvida adiante de forma mais aprofundada.

Encaixa-se, no primeiro caso, o grupo paulistano Teatro Oficina, que já conta com variados estudos sobre suas práticas (Peixoto, 1982; Corrêa, 1998; Silva, 2008). Ainda assim, não posso deixar de apontar questões referentes ao seu saldo ou legado artístico em momento coletivo de ruptura com o conhecido, de choque frontal com o já estabelecido, de transição brusca mediante um salto repentino por cima dos modelos estéticos, até então acionados, em busca de outras teatralidades por experimentar e criar.

Porém, por constituir minha inspiração inicial para a escolha do objeto de estudo que orienta esta reflexão analítica e crítica, faz-se necessário um levantamento descritivo de algumas particularidades de seu percurso até então, inserido neste longo

processo de renovação modernizadora pelo qual passou a cena brasileira. Volto novamente ao artigo de Mariângela Alves de Lima, no qual ela tece esta constatação oportuna referente a mudanças ou rupturas de parâmetros estéticos cênicos:

O que acontece na verdade é que cada resposta teatral diferente e inovadora é provocada por um movimento anterior e estimulada pelas contradições desse movimento. O novo não surge diretamente do velho, mas se alimenta das consequências que o fenômeno teatral desencadeia na vida social. (LIMA, 1979: 21)

Assim se estabeleceu um saldo artístico acumulado por práticas de trabalho continuado, que levou o grupo paulistano a dar um salto ao abrir outros caminhos e novas possibilidades de expressão cênica decorrentes de seu percurso profissional. Premido por um contexto político hostil, este salto apontou o exílio em outro continente como a única opção, no sentido amplo, para sua própria sobrevivência artística.

- ***Saldo para o Salto*** do Teatro Oficina

Nós chamamos o nosso teatro de Oficina e escolhemos para nosso símbolo a bigorna, porque os dois significam trabalho e se pretendia na época ligar o trabalho teatral a um trabalho como qualquer outro. E colocar, inclusive, o ator como um operário, como um proletário qualquer, desmistificando certa ideia que se tinha na época e que, infelizmente, ainda se tem, de que o teatro é uma coisa mítica, dependendo de dons, vocação e até, quase, de um apelo religioso. Assim o próprio nome Oficina significava, há dez anos, a equiparação da atividade teatral com qualquer outra, derrubando as “vocações”, os “dons” e uma série de abstrações que dominavam o teatro da década de 50 para 60. (CORRÊA *apud* Peixoto, 1982:182,183)

Em conversa com o teatrólogo, ator e diretor Fernando Peixoto (1937-2012), ligado ao Teatro Oficina até 1968, José Celso Martinez Corrêa (1937-) nos fornece esta explicação acima para a escolha do nome inicialmente adotado. Nesta sua declaração dada em fins de 1969, transcrita no número especial da série *Dionysos* dedicado ao grupo e editado (1982) pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), já transparecem seu potencial de invenção, sua paixão pelo ofício e seu engajamento ideológico.

Estas características, aliás, farão parte do saldo moderno resultante do repertório de montagens bem como do legado experimental deixado para outros grupos então emergentes – como é o caso de **A Comunidade**, que surge no Rio de Janeiro em 1968.

Considerando sua participação além de sócio fundador, verifica-se que Zé Celso atuou como dramaturgo, ator e agente cultural nas diversas fases de criação e pesquisa

da linguagem cênica do grupo, desde a Companhia de Teatro Oficina Ltda. de 1958 a 1973 – em fase amadora de 1958 a 1961, já em atividade profissional de 1962 a 1973 – até a Comunidade Oficina Samba (Samba, aqui, corresponde às iniciais de Sociedade Amigos Brasil Animações), de 1973 a 1979, passando pelo Quinto Tempo, de 1979 a 1983, pelo Oficina Uzyna Uzona, a partir de 1984, saindo do Teatro para o Te-ato atual.

O incêndio que destruiu o Teatro Oficina em 1966 motivou a adoção de nova razão social: Sociedade Civil Cultural Teatro Oficina Ltda., cujos sócios constituídos foram Zé Celso e os atores Renato Borghi (1939-), Fernando Peixoto (1937-2012), ETTY Fraser (1931-) e Ítala Nandi (1942-). A nova nomeação vigora a partir da valente reinauguração do teatro, reformado por meio de empréstimos bancários, com a estreia de *O rei da vela*, em 1967. O espaço cênico volta a ser do tipo italiano, porém com uma inovação: um palco giratório.

Para ressaltar os aspectos a serem apontados nesta abordagem, será preciso isolar justamente esta fase profissional do grupo ainda como Teatro Oficina e, mais especificamente, fechar o foco sobre a produção realizada no período correspondente à etapa final, antes do autoexílio, na qual se inclui o saldo artístico retrospectivo das três remontagens apresentadas a preços populares, em 1971, no Teatro João Caetano do Rio.

Quanto ao percurso cumprido pela Companhia Teatro Oficina, um texto elaborado coletivamente por seus integrantes assim sintetiza a visão assumida em depoimento prestado a um jornal de Portugal – para onde também seguiu o restante do grupo, na época, já trabalhando por lá juntamente com Zé Celso em pleno autoexílio, após ter sido preso e torturado em 1974, sendo libertado somente vinte dias depois:

O Oficina começa em 58 como grupo amador. De 61 a 68 transforma-se em teatro de equipe, usando da forma convencional de empresa de teatro. De 68 a 72, a empresa servindo de tapume para a construção da comunidade e toda uma contradição entre as tendências comunitária e empresarial. Em 1973, falência da empresa. (CORRÊA *apud* Peixoto, 1982: 222)

Esta declaração acima – emitida quando o grupo já se encontrava distante geográfica e cronologicamente do palco dos acontecimentos neste período conturbado do contexto político nacional – reflete bem uma nova postura assumida e também o reconhecimento de que, em 1973, as etapas de evolução do Oficina consideradas pelo coletivo como convencionais no funcionamento de um teatro de equipe tinham sido definitivamente concluídas com a falência da empresa – ou seja, daquela Sociedade

Civil Cultural Teatro Oficina Ltda. constituída para o lançamento de *O rei da vela* na heroica reinauguração, em 1967, do Teatro Oficina reformado após o incêndio de 1966.

Para repercutir aqui esta avaliação resumida pelo grupo, portanto, convém observar mais de perto o que, de fato, o tapume apontado estaria tapando: a construção majoritária de uma tendência comunitária no acirramento das contradições internas do grupo Oficina, que levariam à falência da empresa legalmente constituída e à mudança de rumo artístico, exigindo, para isso, uma reorganização do próprio grupo em outros termos.

Neste sentido, para mapear o traçado deste caminho até ali tomado, convém abordar as práticas adotadas e desenvolvidas pelo grupo que possibilitariam tanto a continuidade de um trabalho coletivo de investigação teatral quanto a efetiva concretização de suas pretendidas propostas cênicas até este momento de ruptura, em que o grupo se desfaz de seu passado recente empresarial – o referido saldo – para se reinventar com outra proposta de atuação batizada com o nome de Comunidade Oficina Samba.

Voltando a tratar especificamente do saldo artístico acumulado ao longo de sua trajetória profissional, encarado aqui como fator preparatório para um pretendido salto, as retrospectivas apresentadas do seu próprio repertório constituíram um recurso que o grupo Oficina, mais de um vez, propôs tanto como saída financeira em situações agudas de crise de continuidade quanto em função de promover uma espécie de balanço dos reais avanços artísticos conquistados por suas propostas cênicas inovadoras.

Por meio das remontagens de espetáculos anteriormente produzidos, muitas vezes tendo que renovar os elencos originais em função da disponibilidade ou mesmo da conveniência artística na repetição de parte das fichas técnicas envolvidas, a reunião de produções distintas realizadas em épocas diferentes, quando retomadas, adquire então um caráter autocrítico da eficácia de uma estética perseguida para o palco.

Conforme a cronologia estabelecida por Peixoto (1982: 13-26), aparecem várias tentativas de reunir remontagens compondo um repertório retrospectivo em excursão. Dentre as que foram programadas pelo grupo, as seguintes iniciativas efetivamente se concretizaram conforme planejado:

- Em 1966, Festival Retrospectivo no Teatro Cacilda Becker de São Paulo (junho a setembro): *A vida impressa em dólar* + *Os pequenos burgueses* + *Andorra*;
- Em 1967, Festival Retrospectivo no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro: *Os pequenos burgueses* + *Andorra* + *Quatro num quarto* (em nova versão, agora com direção cênica de Zé Celso; na montagem anterior, a direção coube a Paulo Villaça, sendo o espetáculo apresentado apenas em bairros da periferia da cidade de São Paulo);
- Em 1970, quando o grupo Oficina utiliza pela primeira vez, em São Paulo, a mesma expressão que depois, no ano seguinte, também nomearia uma amostragem no Rio de Janeiro de sua produção recente – Festival *Saldo para o Salto: Galileu Galilei* + *Dom Juan* (numa segunda versão), sendo que o terceiro espetáculo a ser remontado e programado para compor esta mostra seria outra peça de Bertolt Brecht – *Na selva das cidades*, porém este projeto acabou sendo adiado por falta de recursos financeiros;
- Finalmente, em 1971, acontece a pretendida retrospectiva *Saldo para o Salto* (realizada no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro) que, aqui, usaremos como efetiva referência das influências recebidas para avaliar o tamanho do saldo acumulado: *Os pequenos burgueses* (1963) + *O rei da vela* (1967 – embora, diferente da temporada da montagem original cumprida em São Paulo, esta remontagem tenha sido lamentavelmente apresentada numa versão já bastante mutilada pela ação da censura federal) + *Galileu Galilei* (1968).

Portanto, vale observar que esta última retrospectiva mencionada bem antes já era considerada, por eles mesmos, como preparatória para se efetuar um salto que se pretendia dar, já que foi concebida para ser apresentada no ano anterior, em São Paulo, com outra composição que acabou não se efetivando.

Em artigo publicado à época no jornal *Correio da Manhã* (Rio, 5 fev. 1971), Zé Celso sintetiza a motivação, para o Oficina, de contabilizar o saldo resultante da junção das três remontagens que compõem esta Retrospectiva:

As relações que criaram *Pequenos burgueses*, *O rei da vela*, *Galileu Galilei* ainda permanecem como as vigas podres sustentando o teto de nossa enorme prisão. Hoje elas estão exigindo, para a sua manutenção, a patologia total. Por isso estas peças estão aí, estabelecendo juntas uma trilogia significativa de um processo que tem que ser reencontrado e retomado, ainda que sob formas totalmente diferentes. (CORRÊA *apud* Staal, 1998: 154, grifos mantidos)

Vejamos agora, um pouco mais detidamente, algumas questões envolvidas nas práticas do trabalho de criação de cada um desses espetáculos retomados em 1971:

- *Os pequenos burgueses* – a produção original estreia em 30 de agosto de 1963.

Eugênio Kusnet (1898-1975), ator e professor de interpretação formado na Rússia, é quem introduz entre nós o famoso Método sistematizado com os ensinamentos de Constantin Stanislavski (1863-1938) e Peixoto (1982) seleciona um comentário emitido pelo ator Renato Borghi à guisa de um testemunho sobre esta relação:

Ele trazia a análise do personagem segundo a vontade do personagem. A linha contínua de ação, o que o personagem pretende dentro da peça. [...] E nós entramos com uma contribuição, que era a contravontade. O jogo entre vontade e contravontade. Ninguém quer alguma coisa, todo mundo quer e não quer. Aí nos adotamos todo um processo de laboratório a partir da vontade e da contravontade do personagem, uma pesquisa que era muito mais rica do que uma vontade unilateral, monomotivada. E o Kusnet era abertíssimo neste nível, ele achou linda essa história de contravontade. O início do trabalho profissional do Oficina foi assim. Pesquisa do teatro realista, trabalhando com o Kusnet. Relação de troca com o Arena, até a gente encontrar como a nossa “transa” ia se dar na verdade. Sem nunca desejar fazer um caminho igual. (BORGHI *apud* Peixoto, 1982: 272-273)

Nesta montagem de um clássico de autoria de outro russo – Máximo Górkí (1868-1936) –, Kusnet vai orientar o trabalho de construção das personagens com a estrita aplicação dos ensinamentos do Teatro de Arte de Moscou. O núcleo dito profissional participa ativamente dos exercícios propostos por ele, que acabou liderando o elenco nesta montagem original.

A peça *Os pequenos burgueses* foi escolhida para o repertório por razões bem específicas e a realidade – tanto social brasileira quanto de amadurecimento interno do próprio Oficina – penetrou no processo de trabalho, equilibrando a pesquisa propriamente cênica com a preocupação pela responsabilidade política necessária para aquele sombrio momento nacional.

Por estas palavras de Zé Celso, mais do que um comentário sobre a inovação trazida pelo Método por eles estudado, podemos perceber quase que uma declaração de princípios:

É incrível reconhecer que o Método de Stanislavski, absolutamente lógico, objetivo, sensato, destinado à desmistificação dos mitos das divas e dos monstros, tenha sido tragado muitas vezes pelo irracionalismo do velho teatro e rotulado por seus adeptos ou detratores como uma mística, portanto um privilégio. Nosso projeto era encontrar um texto que possibilitasse uma oportunidade para todo elenco de imersão num trabalho profundo de aproveitamento de experiências anteriores, e que fosse passível de um

trabalho de equipe, claro, quase científico. (CORRÊA *apud* Peixoto, 1982: 61)

Armando Sérgio da Silva (2008) situa bem a posição ocupada por esta montagem, na trajetória cumprida pelo grupo, em sua obra *Oficina: do teatro ao te-ato*:

Pequenos Burgueses foi o fechamento, com chave de ouro, de uma aprendizagem que, apesar de algumas ligeiras distorções, foi finalmente e perfeitamente concretizada. Serviu, quase como prova, de que o Método Stanislavski, quando bem usado e descoberto em toda sua riqueza, pode ser aproveitado para se atingir o grau de perfeição realista e como base para outros estilos. [...] Nunca a caricatura e sempre a humanidade pobre, dóida, mas verdadeira, da classe média. (2008: 128, grifos mantidos)

Ou seja, a realidade nacional transposta para a cena, com cada personagem defendendo os seus valores ameaçados de forma intransigente e simbolicamente representando um segmento reconhecível da sociedade brasileira de então.

Silva (2008) completa assim a sua análise sobre esta etapa, cumprida pelo *Oficina*, em seu domínio artesanal possibilitado pelo encontro com a dramaturgia russa:

É preciso dizer, o elenco do *Oficina* não aprendeu de Stanislavski somente técnicas, mas também o rigor ético com o qual ele sempre encarou a arte cênica. Podemos mesmo afirmar que, sem esse rigor, essa paixão, o grupo paulista jamais teria feito algumas de suas melhores encenações futuras. O *Oficina* continuou usando, ainda por muito tempo, o “método” para preparar os seus atores, pelo menos até *O Rei da Vela*. [...] Muita coisa surgiu depois e o grupo que estamos estudando, por seu característico impulso inovador, não pôde deixar de continuar experimentando. (2008: 129, grifos mantidos)

- ***O rei da vela*** – a produção original estreia em 29 de setembro de 1967.

No dia 31 de maio de 1966, um grande incêndio destruiu quase completamente as instalações do Teatro *Oficina*. Mas isso não intimidou o grupo que, dono de valentes iniciativas e persistência, saiu em busca de empréstimos: após um ano e quatro meses, conseguiria reabrir a nova sede reformada.

Meses antes de sugerir o ainda inédito texto de Oswald de Andrade (1890-1950) para a reabertura do Teatro *Oficina* recém-reformado após o incêndio de 1966, Renato Borghi assim se expressa na entrevista concedida ao ator, diretor, teatrólogo e crítico pernambucano Martim Gonçalves (1919-1973):

Seria necessário criar o que chamaríamos talvez de teatro dialético brasileiro da crueldade. Teatro da crueldade que não é o inglês, o europeu, o de Genet. Que não é o da marginalização, da exceção. Mas a crueldade do cotidiano brasileiro que deve ser revelado em toda a sua pequenez ridícula. [...] Através do teatro dialético da crueldade, mostrando através do humor, do sadismo e do deboche, queremos criar um espelho, revelando, desnudando, colocando

em cheque, todo o insólito, o grotesco e o absurdo do cotidiano brasileiro. (BORGHI *apud* Peixoto, 1982: 153-154)

Neste ambiente hostil e nada propício para a criação artística, o processo de modernização da produção cênica brasileira se desenrola ao longo de várias etapas que tomam todo o miolo do século XX (aproximadamente, desde a década de 1930 até a de 1960). E vai avançando por caminhos mal sinalizados por nossa atividade artística profissional irregular, em meio a percalços inesperados e acidentes de percurso numa trajetória tortuosa que, obrigatoriamente, passa por esta montagem superlativa:

Resumidamente, *O Rei da Vela*, por meio de uma linguagem agressiva e irreverente, expõe, como autogozação do subdesenvolvimento, a dependência econômica em que vivem as sociedades latino-americanas. É por meio do deboche que se concretiza a sátira violenta ao conchavo político ou à cínica aliança das classes sociais. (SILVA, 2008: 141, grifos mantidos)

A estreia em 1967 sugere que, com esta realização, de alguma maneira já se promovia entre nós não só o reconhecimento da consolidação de nossa adesão à modernidade teatral bem como ao pressuposto caráter experimental da criação cênica.

Também para o próprio grupo Oficina configurava-se, assim, uma espécie de guinada estética em relação ao repertório anterior adotado até ocorrer o fatídico incêndio que destruiu completamente sua sede, reconstruída com a versátil novidade adquirida com a mobilidade estrutural de um palco giratório instalado no novo espaço.

Nos depoimentos críticos colhidos da parte dos especialistas à época de seus lançamentos em excursões com elencos modificados, embora apontem restrições, transparece que este espetáculo mostra ter encontrado um atalho-síntese para desembocar num cruzamento de questões éticas, morais e estéticas que assolavam nosso país, já sob a ditadura militar e às vésperas de um fechamento ainda maior do regime com a instituição da censura prévia obrigatória a quaisquer expressões e manifestações do pensamento.

Nesta versão de 1971 – à qual tive a chance de assistir –, já constavam cortes de texto ou mesmo supressões de determinadas cenas mais violentas ou vulgares, conforme descobri posteriormente.

Isto sem mencionar os demais atravessamentos contraculturais subvertedores de toda ordem, sobretudo aqueles ligados à liberalidade dos usos e costumes permeados de combinações típicas da nossa irreverência e permissividade, expondo a hipocrisia

nacional que contamina as relações interpessoais, familiares ou sociais, conforme Zé Celso afirma em entrevista realizada por Tite de Lemos (*aParte*, n.1, TUSP, março e abril de 1968) e que integra o capítulo VIII (“O poder de subversão da forma”) na compilação de textos organizada por Staal (1998):

- Em termos de espetáculo, em que consiste a renovação de *O rei da vela*?
- *O rei da vela* é principalmente um texto sobre um texto de Oswald. Uma obra de direção. A minha maneira de sentir e interpretar, ler e reler e recriar a obra a partir do trabalho de Oswald. [...] A obra de direção é sempre, inevitavelmente, uma interpretação. Uma leitura. [...] Eu me permiti, na direção, a mesma liberdade que Oswald se deu quando “leu” e interpretou o Brasil de seu tempo. [...] Tudo o que está em cena é opção minha e tem que ser visto a partir daí. (1998: 105-106, grifos mantidos)

Verdadeiro achado em termos de proposição cênica, os três atos da peça foram encenados em três diferentes estilos: respectivamente o circo, a revista e a ópera melodramatizada, e a ambientação sonora correspondente foi utilizada com propriedade numa seleção musical seguindo rigorosa adequação. Assim, sua proposta de montagem ampliou ao máximo a mordacidade de Oswald conferindo ao espetáculo um mau gosto bem carnavalesco, típico de um Brasil “de exportação”.

Tanto a concepção cenográfica, tirando partido brilhantemente do palco giratório em efeitos hilariantes ou de pura dramaticidade, quanto os figurinos de Hélio Eichbauer (1941-2018) entrosaram-se perfeitamente com a tônica adotada pelo diretor, criando imagens plasticamente requintadas. O crítico Yan Michalski (2004) comenta a respeito:

- [...] barroco, grotesco, desmedido, vulgar e grandioso ao mesmo tempo, transmitindo a impressão de uma falsa vitalidade que oculta uma decadência sem perspectivas – é um perfeito exemplo de uma colaboração criativa entre cenógrafo e diretor. [...] A profusão de símbolos imediatamente decifráveis, de grande eficiência cênica, é extraordinária. E se determinados aspectos do cenário me pareceram excessivos e redundantes, volto a repetir que o espetáculo todo deve justamente aos seus inúmeros excessos uma grande parte da sua personalidade e do seu charme. Os figurinos, também de Hélio Eichbauer, são se possível ainda mais inteligentes e expressivos do que o cenário. Extremamente ousados no seu tom carnavalesco-circense e no seu espantoso mau gosto. (MICHALSKI, 2004: 109)

Esta peça escrita em 1933 e que ainda não havia sido encenada reinaugurou o novo Teatro Oficina, sob a direção de Zé Celso, 34 anos depois de escrita e, ainda assim, revelou traços evidentes de vanguarda em sua proposição de destruir a equivocada concepção de um Brasil exótico, do mero “país tropical produtor de bananas”:

- Estávamos todos profundamente sufocados pelas consequências cotidianas de 64, atingidos por uma impaciência incontida, atacados de uma rebeldia irada,

marcada pela perda de ilusões e pela descrença nos projetos reformistas e pseudo-revolucionários. *O Rei da Vela* foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e em nosso ingênuo conformismo. Transformou-se assim numa bandeira radical, num manifesto político-cultural explosivo e criativo. (PEIXOTO, 1982, 72)

Num desenfreado redescobrimto crítico do Brasil – com esta montagem que acabou se tornando histórica para o Teatro Brasileiro como um dos marcos precursores do experimentalismo cênico nacional – o Oficina alcança grande notoriedade, sugerindo um Tropicalismo que se constitui como uma tendência que passa a aglutinar setores emergentes da música popular, do cinema marginal e das artes plásticas, dando novo impulso a um movimento estético coeso que alcança abrangência nacional.

Conforme novamente nos indica Fernando Peixoto em sua avaliação:

Mas *O Rei da Vela*, pela sinceridade de sua fúria, por ser um ato de agressão que se prolongava em irrecusável aprofundamento, encostou artistas e intelectuais na parede, levando-os a uma necessária redefinição de seus trabalhos. Deu um alento criativo novo e surpreendente às artes plásticas e à música popular (influenciando especialmente o grupo baiano, de Caetano e Gil, mas também entusiasmando um compositor como Edu Lobo). (PEIXOTO, 1982: 73)

Na recente publicação (2015) de *Brasil: uma biografia*, as autoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling também situam a projeção alcançada por este movimento tropicalista na produção cultural brasileira daquele período:

Já em 1968, surgiu a Tropicália, movimento musical que reunia compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat e a revolucionária banda de rock Mutantes, transbordando para outros campos da cultura – no teatro, nas artes visuais, no cinema. A Tropicália misturava a tradição da canção popular com o pop internacional e com experimentações de vanguarda, evocava as imagens estereotipadas do Brasil como paraíso tropical, e realizava a crítica aguda do país com referências incisivas à repressão política, à desigualdade e à miséria social. (2015: 466)

Esta montagem histórica da peça *O rei da vela* se tornou um painel crítico bastante perturbador da vida nacional naquele período nefasto, uma irônica radiografia cênica dos mecanismos de disputa pelo poder de manipulação e dominação políticas.

- *Galileu Galilei* – a produção original estreia em 14 de dezembro de 1968.

O ensaio geral, na véspera, ocorre paralelamente à promulgação do Ato Institucional nº. 5. A respeito desta infeliz coincidência, assim Michalski (1985) se

refere a este fato, em sua obra *O teatro sob pressão*, ao concluir suas observações analisando os eventos convulsivos ocorridos durante o ano de 1968:

Em dezembro, uma grande expectativa em torno do lançamento, em São Paulo, de *Galileu Galilei*, de Brecht, pelo Oficina. Como conseguirá José Celso conciliar a sua *ira recalçada* com a talvez maior exaltação da razão e da ciência empreendida pela dramaturgia moderna? *Galileu* realiza seu ensaio geral, com a presença da censura, a 13 de dezembro, dia da decretação do Ato Institucional no. 5. A estreia, no dia seguinte, encontra o Oficina, o teatro brasileiro e a nação em estado de choque. As regras do jogo, de agora em diante, serão diferentes – para o teatro e para todos os brasileiros. (1985: 37, grifos mantidos)

Nesta remontagem do espetáculo original de 1968 – por sorte, assisti a ambas as versões – a aproximação de um teatro assumidamente político com as propostas das técnicas de afastamento ou distanciamento brechtiano, fartamente propiciadas pela narrativa épica da vida de *Galileu Galilei*, se revelou bastante oportuna por explicitar a tensa contradição existente entre ciência e religião no estabelecimento de apenas uma verdade, de um pensamento único, dogmático, imposto, em analogia direta com o que estava acontecendo em nosso país naquela época tenebrosa.

Nesta guinada coral de tendências brechtianas, a visão crítica sobre a realidade brasileira estabelece uma eficaz aliança, dos coletivos de artistas, com a liberação sensorial e corporal ligada às vivências experimentais do movimento estético desenvolvido em escala mundial, cada vez mais fortalecido e dinamizado, trazido pela crescente disseminação da contracultura ao redor do mundo.

Silva (2008) esclarece os termos do manifesto que antecedeu as remontagens deste *Saldo para o Salto*, a retrospectiva aqui em questão, que se configurava como uma espécie de penitência por se afastarem de seus reais objetivos revolucionários:

Para se entender o sentido dessa fase é preciso salientar que todos esses estudos, feitos na fase das remontagens – o “Saldo” – estavam preparando o esperado “Salto” (no sentido da dialética hegeliana, de “salto qualitativo”). O “querer de novo” (expressão contida no manifesto) não significava voltar a querer o teatro que já haviam experimentado, mas radicalizar-se na busca de uma nova forma, de uma nova relação, mais viva, entre palco e plateia. (2008: 199)

Na obra *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*, Raimundo Matos de Leão (2009) sintetiza o caminho tomado pelo Oficina ao consumir seu pretendido salto:

O Grupo Oficina realiza viagem de um ano pelo Brasil, nas pegadas do que veio a se chamar *Trabalho Novo*, iniciado em Brasília em maio de 1971. Dessa viagem, considerada como uma metamorfose para o Grupo, surgiu a criação coletiva *Gracias Señor*. A documentação sobre a viagem, incluindo a

passagem por Salvador, é vasta e vem servindo para a compreensão do processo vivido pelo Grupo Oficina e por seu animador principal José Celso Martínez Correa. [...] Essa trajetória marca o rompimento do Grupo Oficina com os códigos que experienciara: o teatro realista stanislavskiano, o universo tropicalista-oswaldiano de *O Rei da Vela*, o teatro brechtiano, marcos das etapas sucessivas e bem-sucedidas do Grupo. Considerado o mais expressivo conjunto teatral no Brasil nas décadas de sessenta e setenta, ainda que venha a se desestruturar em virtude de causas externas e internas, o Oficina é um emblema de uma proposta que finda em 1974 e ressurge transformada, quando José Celso retorna do exílio na década de oitenta. Em meio à crise que delimita o fim de uma etapa, o Grupo Oficina é marco da vitalidade de uma cena que não se cala e propõe novas maneiras de estabelecer uma ponte entre o palco e a plateia, mesmo quando a proposta é fazê-la explodir. (LEÃO, 2009: 259, grifos mantidos)

Esta alegada “vitalidade de uma cena que não se cala”, apontada por Raimundo Leão como um marco estabelecido pelo Grupo Oficina neste salto recém-efetuado, se confunde com a tendência e a obsessão para a ocupação do espaço cênico, por parte das propostas experimentais que emergem neste mesmo período, dando conta de encenações que não separam mais o palco da plateia ao incluir o público na mesma espacialidade física destinada à área de representação, interferindo assim diretamente na pretendida interação dos atores com os espectadores.

Neste mesmo sentido, outra reflexão aparece quase que de forma conclusiva no artigo antes citado de Mariângela Alves de Lima (1979), em que ela tenta sintetizar, como um traço característico geral, a importância do mérito cênico que emana do trabalho continuado do grupo paulistano:

Cada espetáculo do Oficina era praticamente um acontecimento cultural pela organização inventiva de todos os elementos do espetáculo, desde a interpretação até os figurinos. Da mesma forma que na poética do romantismo, o Oficina revalorizou a originalidade e a genialidade. O espetáculo seguinte trazia, além da discussão atualizada, um choque formal. Gradualmente a relação entre o espectador e o ator se tornava mais próxima, até confundir fisicamente a área da representação e da plateia. O público era convidado e às vezes coagido a interferir cada vez mais no presente da representação. Em última análise, o Oficina procurava cada vez mais se aproximar dos limites que separam a vida da representação teatral. (LIMA, 1979: 28)

- **Teatro sob ataque: censura e repressão**

- Nesse contexto político, de Brasil 68, que eficácia tem o teatro? (p. 95)
- [...] Depois desse golpe uma coisa ganhou sentido. O sentido de fazer a arte, a arte pela arte. Nada com mais eficácia política de que a arte pela arte, porque ela, em si, é o sentido de reivindicação e portanto de subversão. (CORRÊA *apud* Staal, 1998: 98-99)

Seria totalmente leviano não mencionar aqui os limites criativos impostos pela censura prévia, que se tornaria obrigatória tanto em relação aos textos encenados quanto às montagens produzidas profissionalmente – circunstância compulsoriamente dada e uma condição predominante neste recorte cronológico, já que o golpe político-militar de 1964 se fechou ainda mais como regime ditatorial dos generais a partir da promulgação do Ato Institucional de número 5, neste final de ano de 1968.

Em relação ao Rio de Janeiro, para servir como termômetro do aparato repressivo em ação na época, vale relembrar aqui algumas ocorrências, na cidade, neste período obscuro de nossa História. Explicitados pelo jornalista Maurício Horta (2017) no artigo *21 mitos sobre a ditadura militar*, veiculado no sítio virtual da Editora Abril, seguem fatos que se sucedem revelando a temperatura política das ações em que grupos de extrema-direita concretizaram atentados, sobretudo, contra artistas e intelectuais:

Em 1968, a ditadura estava no vai ou racha. O presidente Costa e Silva vacilava entre tolerar o retorno das manifestações de rua – que voltaram após quatro anos de quase silêncio – ou ameaçar o estado de sítio. Conforme aumentaram os ataques da esquerda armada, a linha dura militar decidiu agir por conta própria. Oficiais de baixa patente reuniam-se no Centro de Informações do Exército (CIE) e traçaram sua estratégia. “Definimos qual era o campo mais fraco e decidimos que era o setor de teatro”, disse o coronel Luiz Helvécio Silveira Leite, num depoimento de 1985. “A gente invadia, queimava, batia, mas nunca matava ninguém.” Em junho, a Maison de France recebia uma montagem de *O burguês fidalgo*, comédia de Molière que satiriza o alpinismo social na França de Luís XIV. Embora Molière tenha nascido dois séculos antes de Karl Marx, a extrema-direita julgou o nome comunista e plantou uma bomba no teatro carioca. Depois, seguiram explosões nos teatros Gláucio Gil e Opinião, também no Rio, nas faculdades de Belas Artes e de Direito da UFRJ, na Faculdade de Ciências Médicas da UERJ, na Associação Brasileira de Imprensa, na Livraria Civilização Brasileira – uma editora de obras de esquerda –, no depósito do *Jornal do Brasil* e no *Correio da Manhã*. (HORTA, site Editora Abril; grifos mantidos)

Ainda lembrados por Horta (2017), estes atentados perpetrados contra artistas e intelectuais também se repetiram em outras partes do país, notadamente em São Paulo e Porto Alegre, que testemunharam esta barbárie explícita contra a arte teatral:

Os atentados não vinham apenas da anarquia militar. Paralelamente, ganhava notoriedade o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) – um grupo paramilitar de extrema-direita formado em São Paulo, ainda em 1963, por estudantes conservadores. A estratégia era a mesma do baixo oficialato do CIE: atacar artistas e intelectuais. E, na época, poucos alvos eram tão evidentes quanto o teatro Ruth Escobar, que encenava *Roda Viva*, de Chico Buarque. Na peça, o diretor José Celso Martinez Corrêa montava cenas eróticas entre a Virgem Maria e Jesus, transformava capacete militar em penico e jogava na plateia um fígado de boi dilacerado. Um cardápio de provocações a conservadores. Em 17 de julho [de 1968], dezenas de membros do CCC invadiram o teatro, depredaram suas instalações e espancaram o elenco, com cassetetes e socos-ingleses. Fizeram um corredor polonês até a rua, onde os atores continuaram apanhando diante da plateia e

de policiais indiferentes. Em outubro, a trupe seguiu para Porto Alegre. Às vésperas da estreia, o CCC distribuiu panfletos contra a peça. No dia 2, o grupo agrediu novamente o elenco e sequestrou dois artistas por algumas horas. (HORTA, *site* Editora Abril, acesso em 1 dez. 2017; grifos mantidos)

Neste sentido, as expressões cunhadas por Yan Michalski (1932-1990) para nomear outros dois importantes ensaios analíticos de sua autoria resumem esta contenção forçada à produção teatral brasileira deste período: *O palco amordaçado* (1979) e *O teatro sob pressão: uma frente de resistência* (1985). No primeiro capítulo de sua segunda obra citada, consegue resumir a abrangência de ambas:

A censura e a repressão foram presenças de primeiro plano na vida teatral brasileira de 1964 a 1984, ou pelo menos durante grande parte desse período; e sua atuação não poderia deixar de merecer uma atenção especial neste trabalho. Já tendo, porém, pesquisado o papel da censura teatral num livro anterior [*O palco amordaçado*, 1979], não quis concentrar o meu enfoque mais uma vez basicamente no mesmo aspecto. Embora tomando o cuidado de assinalar, passo a passo, os condicionamentos da ação repressiva que o teatro sofreu no período, o que me interessou sobretudo foi registrar as diferentes respostas que ele deu, sob forma de peças, espetáculos, tendências e movimentos, às indesejadas motivações que desabavam sobre a sua cabeça. (1985: 7-8, grifos mantidos)

Em ambas estas obras, portanto, Michalski dimensiona o tamanho do estrago imposto pela intolerância autoritária à Cultura brasileira em geral, indo além dos danos causados, sobretudo, à produção cênica, sem omitir os recursos metafóricos usados pelos profissionais da área para tentar desviar a vigilância e, assim, garantir a sobrevivência ou veiculação de textos ou montagens parcial ou integralmente atingidas.

Em *O teatro sob pressão*, quando se refere aos eventos registrados ano após ano neste intervalo de tempo de duas décadas – de 1964 a 1985, período do regime militar no Brasil –, assim inicia suas observações relativas especificamente ao ano de 1968⁶:

Talvez o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A cultura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. Já em janeiro o general Juvêncio Façanha (que no ano anterior já havia mandado aos homens de teatro e cinema o ameaçador recado: “Ou vocês mudam, ou acabam”) dá em público uma estarrecedora declaração, que define com clareza a atitude do regime em relação à atividade cênica: “A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro.” (1985: 33)

⁶ Convém sublinhar que, neste mesmo ano e apenas três meses antes da edição do AI-5, estrearia o primeiro espetáculo levado à cena pelo grupo **A Comunidade** na Sala do MAM: *A parábola da megera indomável*, com texto e direção de Paulo Afonso Grisolli, inicia sua temporada em setembro de 1968, alinhando-se ao caráter de resistência cultural mencionado por Michalski (1985), e elegendo-o como alvo preferencial do trabalho que este coletivo iria assumir até a sua dissolução, já no começo de 1971.

Mais dois outros jornalistas consagrados – Zuenir Ventura e João Máximo –, na verdade também grandes intelectuais peritos em Cultura brasileira que vêm testemunhando e registrando analiticamente a nossa História dos últimos 50 anos, desde então se mantêm em intensa atividade profissional ininterrupta e, por ocasião do cinquentenário dos eventos de rebeldia estudantil de Maio de 68 emitiram, diretamente de nossa contemporaneidade, olhares preciosos voltados para meio século atrás, solicitados a se pronunciarem a respeito daquele ano agora aqui na berlinda – o de 1968.

Junto com as celebrações do cinquentenário de Maio de 68, ressurgiu também o livro *1968 – o ano que não terminou* – cuja primeira edição se deu em 1988 e, desde então, se tornou um clássico da não ficção brasileira, que já vendeu mais de 300 mil exemplares. A nova publicação comemorativa dos 30 anos da primeira edição conta com um novo prefácio escrito pelo próprio autor, o jornalista e escritor Zuenir Ventura, em que ele efetua um balanço daqueles tempos à luz dos dias atuais.

No relançamento de sua obra sobre os movimentos políticos daquele período, o colunista semanal do jornal *O Globo* além de membro eleito por seus pares da Academia Brasileira de Letras (ABL), Zuenir Ventura declara ter apenas uma única certeza em relação a 1968, ao argumentar:

A sensação é de que não foi um ano, mas sim um personagem. Tanto que, 50 anos depois, continuamos falando, comentando, explicando o que aconteceu. E é um personagem que não sai de cena, tamanha a fixação. [,,] O que ficou como herança era o que mobilizava a garotada, uma briga pela ética. Num país como hoje, que não tem ética, é algo que continua atual. Acho que tem um negócio que só fui entender quando li o [filósofo polonês Zygmunt⁷] Bauman. Fala-se muito em utopia e distopia, mas o que se vê agora é a retroopia: o presente está nessa coisa que parece sem saída, e o futuro é incerto, ameaçador. (VENTURA, 2018 *apud* Bolívar Torres, “Autor lança edição comemorativa de seu clássico sobre os movimentos do período”, *O Globo*, 5 mai. 2018)

Já João Máximo (2018), talvez nosso maior ensaísta vivo como especialista detentor de notório saber da História da MPB (Música Popular Brasileira), divulga sua manifestação pessoal a respeito com uma pequena resenha regressiva que desvia o foco para a produção cultural efervescente de meio século atrás – *1968, o ano que começa com sonho e termina em pesadelo* – fazendo uma espécie de balanço de todas as expressões artísticas, incluída a nossa atividade cênica de então, sobre a qual sentencia:

⁷ Zygmunt Bauman (1925-2017), sociólogo e filósofo polonês nascido na Inglaterra, professor emérito de Sociologia das Universidades de Leeds e Varsóvia, dono de extensa obra cujas *magnum opus* são *O mal-estar da pós-modernidade* e *Modernidade líquida* (2000) – no original, *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, em tradução de Plínio Dentzien publicada por Jorge Zahar Editor (ISBN 978-85-7110-598-0).

Teatro e música vivem ebulição, com artistas perseguidos e censurados. O cinema não chega a passar pelo mesmo aperto. Nem podia ser de outra forma. A música, o teatro, o cinema, o livro, as artes em geral vivem um 1968 tão intenso quanto pode ser um ano que começa sonhando com mudanças e acaba no pesadelo do AI-5. (MÁXIMO, João. *O Globo*, 5 mai. 2018)

Máximo não desperdiça a chance de relembrar os acontecimentos sinistros que desmontam o mito pacifista do brasileiro como “homem cordial” bem como nossa preciosa vocação democrática quanto à liberdade de expressão artística e manifestação do pensamento, cada vez mais difícil de defender frente ao autoritarismo recorrente:

Se não chega a mobilizar multidões em estádios, o teatro brasileiro vive dias tão significativos quanto a música – e certamente mais sofridos. Em janeiro, o general Juvêncio Fortuna define a classe teatral como formada por “intelectuais, pés-sujos, desvairados, vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro”. Alguns espetáculos são censurados. *Roda viva*, de Chico Buarque, com direção inovadora e polêmica de Zé Celso, tem sucesso no Rio. Levada para o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, a peça é invadida por integrantes armados do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que destroem cenários e espancam atores. Policiais levam Norma Bengell da porta do Teatro de Arena, em São Paulo, antes de ela entrar em cena em *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez*, de Antônio Bivar. Eles consideram imoral o triângulo vivido por dois homens e uma mulher. O teatro sofre mais do que manifestações moralizadoras. Uma bomba explode no Opinião, outra no Gláucio Gil, outra mais na Maison de France, onde o mesmo CCC faz equivocada leitura do título da peça em cartaz, *O burguês fidalgo*, de Molière. Já a bomba armada no João Caetano engasga – falha atribuída ao fabricante, o Ministério da Aeronáutica. [...] Em dezembro, na noite de sexta-feira 13, Zé Celso ousa levar ao palco do Oficina, *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, um autor comunista. Poucas horas antes, o vozeirão de Alberto Cúri lia os artigos do novo Ato Institucional, o de número 5 – e tudo mudava. (MÁXIMO, João. *O Globo*, 5 mai. 2018)

Sua reflexão crítica sobre aquele período nebuloso de nossa história recente, com este distanciamento cronológico de meio século que separa esta sua avaliação das ocorrências em marcha naquela época, assim se manifesta sobre a censura prévia implacável que se abateu sobre a produção artística nacional – seja a musical, teatral, cinematográfica ou literária – ao reunir o contexto de então na mesma sofrida perseguição, por parte do aparato repressivo do Estado ditatorial imposto pelos militares, apontando o contraste estabelecido entre a euforia com a aproximação da Copa do Mundo de 1970, no México, e a sordidez dos porões do regime em vigor:

Caetano [Veloso] e [Gilberto] Gil são presos e, em seguida, se exilam. Chico Buarque volta para seu refúgio em Roma. Vandrê foge. A canção brasileira é impiedosamente censurada. O teatro, também. Zé Celso ainda resiste por alguns anos, mas acaba levando seu teatro para longe. Augusto Boal parte antes. Filmes e livros nem pensam em ousar. No país que se avizinha, a cultura é congelada. As bombas continuarão explodindo. E o Brasil que chega, a Copa do Mundo próxima, será mais do que nunca o país do futebol. (MÁXIMO, João. *O Globo*, 5 mai. 2018)

Parte 2 Sobre experimentalismo no Teatro

Obra de fôlego, sobretudo como referência teórica da cena ocidental, o *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (1947-), cuja tradução para o português surge publicada em 1999, sintetiza grandes questões da dramaturgia, da encenação, da estética, da semiologia e da antropologia relativas à arte dramática, reunindo saberes acumulados sobre a história, a teoria e a prática da criação teatral.

Em sua formulação inicial para o verbete “Teatro experimental”, o autor efetua aproximações com manifestações contemporâneas da arte teatral e ressalta, mais do que premissas estéticas, uma nova postura que se apresenta por parte dos artistas na prática de sua atividade dramática, conforme transcrito abaixo:

O termo *teatro experimental* está em concorrência com *teatro de vanguarda*, *teatro-laboratório*, *performance*, *teatro de pesquisa* ou, simplesmente, *teatro moderno*; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial ou *burguês* que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial. (PAVIS, 1999: 388, grifos mantidos)

Esta contraposição ao tradicional histórico, ao institucional estabelecido e ao mercadológico consumista abre espaço para novas formulações, desloca especificidades características da própria contextualização da atividade cênica – “mais que um gênero, ou um movimento histórico” – para determinada postura diferenciada, adotada pelo próprio artista no exercício da sua atividade artística propriamente dita: exercer o seu ofício ou habilidade ou ocupação principal como premissa definidora de novas possibilidades de assumir uma independência individualizada cidadã.

Em seguida, Pavis (1999) irá discorrer, mais detidamente, sobre as implicações trazidas para a construção da cena propriamente dita em dois tópicos principais.

O primeiro item considerado – denominado de “A era dos encenadores” –, coincide com algumas observações já feitas aqui sobre a virulência artística do século XX como um todo. O autor desconstrói, assim, a pretensão de uma datação precisa para a emergência do caráter experimental como um fenômeno dependente de sua adoção generalizada, em contraste com esta minha tentativa aqui de situar geográfica e cronologicamente a questão do experimentalismo no contexto carioca da virada dos anos de 1960 para os de 1970:

Seria arbitrário situar historicamente o início de um teatro experimental, pois toda forma nova necessariamente experimenta, desde que não se contente mais em reproduzir as formas e as técnicas existentes e desde que não considere o sentido e sua produção como entendidos por antecipação. (PAVIS, 1999: 388)

Na sequência, enumera significativas ocorrências europeias que exemplificariam a afirmação acima evocando, em primeiro lugar, algumas premissas básicas ligadas, sobretudo, aos pressupostos físicos de materialidade requisitada pela cena reconhecidamente “experimental”:

De fato, para muitos, a noção de teatro experimental evoca simplesmente um teatro onde a técnica arquitetônica, cenográfica ou acústica é nova, ao passo que a experiência deveria, antes de mais nada, dizer respeito ao ator, à relação com o público, à concepção da encenação ou à releitura dos textos, ao olhar ou à recepção renovada do acontecimento cênico. Sem dúvida não se deveria deixar de lado a incidência dos progressos técnicos sobre o desenrolar da representação: a nova arquitetura das salas, a mobilidade e a polivalência do palco, o uso de materiais leves e modeláveis ao infinito, a fina modulação das luzes, a sonorização do espetáculo são outras tantas possibilidades que facilitam a manipulação da encenação. Ainda é preciso que o público compreenda, nela, a função dramática, que esses efeitos novos não se tornem um fim em si para impressionar o espectador, mas que eles participem da elaboração do sentido da encenação. (PAVIS, 1999: 389)

Em seguida, detalha de maneira descritiva e esclarecedora de que modo esta atitude artística se faria sentir de forma inequívoca:

Experimentar pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Fazem-se tentativas na escolha de textos inéditos ou considerados “difíceis”, na interpretação dos atores, na situação de recepção do público. De uma noite para outra, a ordem do espetáculo é submetida a variações: o tempo dos ensaios ou da teorização é muito mais longo que o da exploração comercial. O direito à pesquisa e, portanto, ao erro, estimulam os criadores a assumirem riscos a propósito da recepção (a ponto, por vezes, de não procurarem chegar a uma representação pública), a modificar incessantemente a encenação, a buscar e a transformar em profundidade o olhar do espectador muitíssimas vezes instalado na rotina: daí a frequente acusação de elitismo ou hermetismo. (PAVIS, 1999: 389, grifo mantido)

Privilegiando o ponto de vista do público, Leão (2009) agrega interessante observação a este respeito em sua obra acadêmica *Transas na cena em transe*:

Parte expressiva de produtores vê no experimentalismo vanguardista o motivo para o afastamento de grande parcela do público frequentador das salas de espetáculo. Temerosos de verem suas produções inviabilizadas por falta de consumidores, opõem-se àquele tipo de espetáculo, mesmo quando se torna sucesso, “uma situação passageira”, afirmam. Apoiados na premissa de que o sucesso é determinado pela curiosidade, visto que o fenômeno se projeta pelo seu caráter inusitado e não pela permanência e absorção de valores estáticos, fustigam aqueles que perseguem novas formas de comunicação. Os argumentos dos produtores parecem válidos, mas não podem ser tomados como regra geral, tendo em vista que o público

frequentador de teatro vai sendo (des)educado pelos variados elementos textuais e cênicos veiculados pela cena e grande parte desse público passa a interessar-se pelas obras construídas sob uma nova ótica. (LEÃO, 2009: 45)

Quanto ao segundo tópico conceitual levantado por Pavis, denominado “Um espaço incerto”, reproduzo aqui sua intenção ao formulá-lo:

Não podendo descrever o programa fixo do teatro experimental em suas diversas manifestações, e em vez de reescrever uma história das práticas experimentais que deveria cobrir toda a atividade contemporânea, levantaremos algumas de suas tendências e obsessões, para situar várias de suas direções de pesquisa. (1999: 389)

Segundo ele, embora sem nenhuma garantia efetiva de atingir determinado resultado, a imprevisibilidade inerente a qualquer experiência incluiria, portanto, algumas tendências e obsessões que, passíveis de reconhecimento por sua incidência ou mesmo pela combinação aleatória entre si mesmas, estimulariam a pesquisa experimental a se espalhar em várias direções identificáveis, assim constituídas:

- A marginalidade: por sua excentricidade, má consciência ou contrapeso da cena oficial;
- A reinvenção do espaço cênico: pela conquista de espaços não previstos, a desorientação do público, a desestabilização do já adquirido: tudo é teatro, tudo não o é mais;
- A relação com o público: desejando agir sobre o olhar submisso a modelos narrativos, por provocar questionamentos, perturbar o olhar contemplativo ou provocar a mudança da situação de escuta;
- O ator em suspenso: seu corpo e sua voz seriam os pontos de ligação entre todos os materiais da cena e a presença física do espectador;
- A produção do sentido: uma representação sempre em progresso ou em desequilíbrio, o processo de significação e de vetorização importaria mais do que a identificação dos signos isolados;
- O texto e não a obra: o texto tratado como material, como montagem de fragmentos, como resistência ao significado definitivo e universal;
- A especificidade: pondo em dúvida a essência ou especificidade da arte teatral, à margem de tudo o que compunha as certezas da arte e da estética de antes;

- A mescla dos gêneros e das técnicas: a separação e a hierarquia valorizante dos gêneros não teriam mais vez, formas e culturas de contextos diferentes são confrontadas até que sobrevenha a metáfora daí resultante.

Termo bastante difundido na época – embora, por vezes, empregado indiscriminadamente –, o caráter “experimental” de uma peça quase se tornou, cá entre nós, um jargão inclusivo de vastas acepções referentes a procedimentos bastante diversos entre si para a criação artística.

Atualmente seu significado parece bem absorvido, às vezes quase banalizado até, podendo ser aplicado mesmo com um sentido pejorativo de desvalorização, de menosprezo ou de desorientação estética, talvez até de mero e simplório mau-gosto.

Fato é que a designação “experimental” se tornou uma espécie de carta “curinga” no baralho cênico ao estimular o jogo executado pelos artistas criadores participantes. Virou um elemento que se encaixa em diferentes buscas por outras teatralidades ou formulações plásticas condizentes com novas dramaturgias para a cena, recheando propostas originais de encenação naquela ocasião apresentadas na cidade do Rio de Janeiro.

Convém recorrer novamente ao *Dicionário do teatro brasileiro* para também verificar a conceituação dada para o verbete “Experimental (Teatro)”:

Embora toda obra de arte possa conter algum traço de experiência operada nela mesma, a acepção contemporânea de experimento artístico implica uma articulação realizada pelo autor sobre os códigos com os quais trabalha. (2006: 139).

Esta acepção indica claramente como inevitável certa recorrência de alguma experimentação como algo inerente a qualquer processo de criação artística. Independente do resultado que se consiga obter com aquilo que “se experimenta” em qualquer etapa do processo de invenção cênica, esta disponibilidade geraria tentativas propícias à exploração criativa de determinadas premissas, estipuladas pela concepção de uma encenação tanto em termos de forma quanto de conteúdo.

Também transparece, em seu sentido mais contemporâneo, uma desejável articulação premeditada “sobre os códigos com os quais trabalha”, isto é, entre os elementos estéticos postos premeditada e simultaneamente em jogo.

Reservada ao próprio encenador ou a outra cumplicidade autoral equivalente, a aplicação do experimento artístico parte de pressupostos estéticos: portanto, com o intuito de criar possibilidades eficazes de uma tradução cênica formal – concreta e visível –, capaz de expressar os conteúdos narrativos propostos por uma determinada concepção que se explicita só por intermédio desta única adotada e não de qualquer outra maneira possível. Algumas experiências de encenação, por exemplo, tentaram rompimentos com as áreas de representação tradicionais ou aderiram a espaços não convencionais.

O espaço físico da cena livremente arquitetado, por si só, já interfere na relação proposta entre o ator e o espectador, repercutindo na desconstrução de uma rígida divisão tradicional entre palco e plateia, ainda que sem propor diretamente a interação com o público ou mesmo sequer por querer provocar apenas a sua inclusão na mesma ambiência da cena.

Consideradas como exemplares, neste sentido, são apontadas as montagens paulistanas assinadas em sequência pelo diretor e cenógrafo argentino Victor Garcia (1934-1982): tanto *Cemitério de automóveis* (1968), de Fernando Arrabal (1932-) – espetáculo a que tive a oportunidade de assistir no Rio, em 1970, no Teatro Tereza Rachel – quanto *O balcão* (1969), de Jean Genet (1910-1986), que acabou cumprindo temporada ininterrupta de quase dois anos no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo.

A propósito do segundo espetáculo citado, em suas *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* (2004), Yan Michalski se manifesta entusiasmado com os experimentos cênicos efetuados por esta surpreendente iniciativa de produção, conforme atestam trechos extraídos de sua crítica “Teatro visto na vertical”:

Todos os espetáculos *renovadores* montados no Brasil nos últimos anos vinham, de alguma maneira, a reboque de experiências realizadas em outros países. Isto não invalida seu mérito; eles eram autenticamente revolucionários dentro do contexto brasileiro; vários deles eram admiravelmente imaginosos e belos; todos eles se empenharam em transpor as experiências estrangeiras para a problemática e o temperamento brasileiro. (MICHALSKI, 2004: 150, grifo mantido)

Sem exprimir nenhuma xenofobia estética ou mesmo qualquer preconceito nacionalista, Michalski reconhece adequadamente a validade da importação cênica de “experiências realizadas em outros países”, sobretudo se o potencial formalmente renovador encontrado for transplantado para a ambiência artística brasileira como, de

um modo geral, acabou acontecendo em tentativas anteriores de trazer para o nosso país encenações inspiradas em montagens experimentais estrangeiras.

Entretanto, na continuidade de sua avaliação, consegue expressar sua admiração e reverência em direção a algo que vai muito além disso:

Mas *O Balcão* é o primeiro espetáculo brasileiro que constitui, segundo tudo leva a crer, uma inovação radical de *âmbito mundial* na concepção do espaço cênico. Não me consta que em qualquer lugar do mundo tivesse sido tentada até hoje uma experiência como esta, que implica destruir praticamente um teatro para a construção de uma enorme torre de metal que atravessa o edifício desde o térreo até o último andar, e que constitui ao mesmo tempo o local da ação cênica e a plateia, derrubando a tradicional horizontalidade da dinâmica teatral para substituí-la por uma dinâmica vertical, tanto na movimentação da ação como no ângulo de visão dos espectadores. (MICHALSKI, 2004: 150, grifos mantidos)

Nesta sua análise do caso em questão, porém, revela positivamente sua surpresa ao testemunhar uma produção brasileira pioneira surpreender o mundo com o ineditismo de tamanha proeza – qual seja, a de inovar radicalmente a concepção espacial destinada a uma encenação mediante a troca da tradicional horizontalidade da dinâmica teatral por uma verticalidade cênica percebida, simultaneamente, tanto como área de representação quanto como ponto de vista para a apreciação da plateia: o público presente sendo previsto, portanto, para ser distribuído em fileira circular em espiral, que ocupa os três andares de uma edificação teatral especialmente preparada para abrigar este espetáculo, a fim de acompanhar – assim posicionado de modo intimista para que seja “incluído” bem de perto –, a ação da peça se desenrolar igualmente nos vários níveis, do térreo até o último andar.

Em sua avaliação crítica, Michalski segue bastante impressionado com este feito realizado por uma produção brasileira e confessa seu próprio espanto com o breve percurso, cumprido entre nós, pela renovação alcançada graças à pesquisa experimental:

Finalmente, é quase espantoso pensar que em tão pouco tempo o teatro brasileiro tenha percorrido um tão longo caminho de renovação, a ponto de permitir hoje em dia a produção de um espetáculo cuja forma seria autenticamente revolucionária em qualquer lugar do mundo. O surgimento de tal espetáculo seria bastante normal num país que tivesse uma tradição de pesquisa experimental, mas não num país como o nosso, onde este tipo de experimentação existe há pouco mais de três anos. No início da década de 40, era saudada como revolucionária uma montagem de *Vestido de Noiva*, que introduzia nos palcos brasileiros o estilo expressionista largamente difundido na Europa já em torno de 1920. De um atraso de 20 anos em 1940, partimos para realizar, em 1970, uma montagem que pertence à mais avançada vanguarda do mundo. (MICHALSKI, 2004: 151, grifos mantidos)

Apesar do reconhecimento louvável que consegue expressar nas observações acerca da encenação de Victor Garcia para esta montagem sem precedentes de *O balcão*, seu único comentário passível de se lamentar corresponde ao emprego infeliz do termo “atraso” ao utilizar referenciais, afeitos à nossa matriz ocidental europeia, para estabelecer uma comparação aleatória evolutiva entre nossa eventual – aqui considerada como histórica – defasagem estética com relação à vanguarda cênica mundial.

Por outro lado, as mesmas reações conservadoras de proibição a experimentos cênicos alinhados com o dito “teatro de agressão” em voga neste período, como a exibição de nudez, o consumo de drogas ou o uso de violência e de linguagem chula em cena motivaram, no mesmo autor Michalski (2004), o texto “Ameaças inaceitáveis”, outra de suas preciosas *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*:

[...] os conceitos artísticos, como os morais, não são imutáveis, e que na época atual, quando o teatro está passando por transformações essenciais em toda a sua conceituação de forma e de conteúdo, seria ridículo falar na convencional e ultrapassada exigência de uma linguagem *elevada* no palco. A poesia do teatro do século XX não é a poesia dos alexandrinos, mas sim a poesia do choque. Um dos grandes méritos do teatro moderno foi o de ter conseguido cristalizar uma nova concepção de poesia cênica, adaptada à mentalidade da existência contemporânea e amplamente baseada justamente na noção do choque: choque visual, choque auditivo, choque intelectual e – por que não – choque moral. (MICHALSKI, 2004: 91, grifo do autor)

Registrada neste texto datado de 17 de janeiro de 1967, esta observação acima sintetiza de maneira lúcida um amplo balanço estético da poética teatral vivenciada no decorrer do século passado e, de certo modo, parece reconhecer o saldo finalmente legado da renovação instalada pela modernidade por meio dos desdobramentos vindouros que, nela, irão se apoiar a partir de então – aí incluído, por conseguinte, o experimentalismo aqui sendo posto em questão.

Em sua tese de doutoramento *Teatro experimental (1967-1978) – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*, que abarca a dinâmica cênica no eixo Rio-São Paulo por um período bem mais amplo do que este aqui sendo focado, Johana Albuquerque (2012) transparece, de modo esclarecedor, o que estaria definitivamente em jogo na experimentação estética tanto de formas quanto de conteúdos:

Mas o fato é que a arte experimental não aceita limites nem fronteiras: não pode se reger por convenções que operam como uma camisa de força para inibir a inquietação e a quebra de valores. O experimental quer investigar novos códigos, partir de novos princípios e adotar métodos originais, encarregando-se de expandir os limites da vida e da arte. (2012: 217)

Visto assim, portanto, como uma estratégia premeditada de potencialização dos próprios recursos cênicos inerentes à linguagem teatral, este novo dado experimental que se agrega como expansão de uma modernidade na atividade cênica acaba constituindo, senão o cerne, ao menos uma parte significativa deste exame preliminar sobre sua incidência nos anos de 1960 – no caso brasileiro e, em particular, na cena carioca aqui tratada, esta tendência obcecada por experimentações ao longo do processo de criação irá aparecer, de forma pioneira, somente na segunda metade da década com o grupo carioca **A Comunidade**.

- **Experimentalismo na cena carioca**

O experimentalismo que emergiu no panorama teatral carioca, no período aqui considerado, vem caracterizar uma gama de montagens produzidas e que exibem doses de ousadia criativa voltada justamente para as reformulações estéticas da própria cena.

Nos tópicos de reconhecimento da tônica experimental, ao listar várias direções de pesquisa para a devida verificação de quais elementos cênicos postos em jogo pela encenação estariam, de fato, testando possibilidades expressivas acionadas na produção de um sentido previamente requerido, o detalhamento sugerido por Pavis em seu *Dicionário do teatro* (1999: 389-390) constitui, a princípio, critérios de balizamento para se proceder a uma triagem que possa orientar quais montagens originais cariocas abraçaram o experimentalismo em suas instigantes produções.

Para usar os mesmos termos designados por Pavis e por mim sujeitos à triagem na recorrência da apreciação dos verbetes assinalados, prefiro me ater a efetuar um levantamento preliminar de algumas tendências e obsessões experimentalistas que se manifestaram no panorama teatral carioca neste período politicamente conturbado, que se estende desde meados da década de 1960 até meados da seguinte de 1970.

Tanto a identificação quanto a descrição plástica das contribuições fornecidas – expressa e expressivamente – por parte da concepção cenográfica do espaço teatral para a absorção de uma teatralidade, tida como inovadora, no interior de uma linguagem cênica empregada no Rio de Janeiro constituem não só vetores indicativos concretos bem como dados significativos para o propósito desta pesquisa. Basicamente, busca-se

identificar quais contornos definidos pelo caráter experimental da criação seriam intencionalmente aplicados à produção cênica carioca na década em vista.

Para tanto – ao propor uma seleção histórica de encenações pinçadas dentre tantas neste período considerado –, pretendo verificar a transição aqui oferecida como sugestão: a de que os trabalhos escolhidos em decorrência da renovação de uma linguagem cênica, já em pleno uso no Rio, possam ser vistos também como uma espécie de expansão ou desdobramento deste mesmo processo renovador da cena, de modo a servir de impulso a outras buscas por teatralidades até então insuspeitas.

Na análise consistente desenvolvida em sua tese mencionada anteriormente, em que registra o “pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda” e demais implicações trazidas pela adesão ao experimentalismo que observa no teatro praticado no eixo Rio-São Paulo, Johana Albuquerque (2012: 235-237) elabora uma exemplar cronologia de espetáculos essencialmente ancorados na proposta cênica experimental.

Selecionadas em um arco de tempo bem mais expandido (de 1966 a 1978), reproduzo parcialmente a sua listagem sugerida de montagens a seguir, considerando abaixo somente as peças originalmente produzidas no Rio de Janeiro e, naturalmente, para endossar sua efetiva representatividade como “experimento” teatral, assim determinado no confronto com o contexto geral da dinâmica cênica carioca então vigente na cidade:

- 1966 – *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, direção de **Paulo Afonso Grisolli**
- 1968, janeiro – *Roda viva*, de Chico Buarque, direção de José Celso Martinez Corrêa – Teatro Oficina
- 1968, setembro – *A parábola da megera indomável*, texto e direção de **Paulo Afonso Grisolli** – **A Comunidade**
- 1969, junho – *A construção*, de Altimar Pimentel, direção de Amir Haddad – **A Comunidade**
- 1970, maio – *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, direção de Ivan de Albuquerque – Teatro Ipanema
- 1970, julho – *Alice no país divino maravilhoso*, coautoria de **Paulo Afonso Grisolli**, Sidney Miller, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Flaksman, direção de Paulo Afonso Grisolli
- 1971, agosto – *A mãe*, de Stanislaw Witkiewicz, direção de Claude Régy – Teatro Tereza Rachel
- 1971, outubro – *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, direção de Ivan de Albuquerque – Teatro Ipanema
- 1972, fevereiro – *Gracias, Señor*, criação coletiva, direção de José Celso Martinez Corrêa – Teatro Oficina

- 1972, abril – *Tango*, de Slawomir Mrozek, direção de **Amir Haddad** – Teatro Tereza Rachel
- 1972 – *Gente computada igual você*, de Wagner Ribeiro, coreografias de Lennie Dale – Grupo Dzi Croquettes
- 1973 – *Desgraças de uma criança*, de Martins Penna, direção de Antônio Pedro
- 1973 – *A gaivota*, de Anton Tchekhov, direção de Jorge Lavelli – Teatro Tereza Rachel
- 1974, maio – *SOMMA ou Os melhores anos de nossas vidas*, criação coletiva, direção de **Amir Haddad** – Grupo de Niterói
- 1974, maio – *História de lenços e ventos*, texto e direção de Ilo Krugli – Teatro Ventoforte
- 1975, novembro – *Simbad*, criação coletiva, direção de Luiz Antônio Martinez Corrêa – Grupo Pão e Circo
- 1977, abril – *Trate-me leão*, criação coletiva, direção de Hamilton Vaz Pereira – Asdrúbal Trouxe o Trombone
- 1978, novembro – *O triste fim de Policarpo Quaresma*, texto de Lima Barreto, adaptação e direção de Buza Ferraz – Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração
(ALBUQUERQUE, 2012: 235-237)

Bem no início desta sequência apontada por Johana Albuquerque (2012) – aqui bem resumida, pois apenas faço constar as produções originais cariocas – além de José Celso e dos criadores do Teatro Ipanema, aparecem outras duas personalidades artísticas que se destacam, comprometidas em buscar novas teatralidades e outras dramaturgias da cena e que, por isso mesmo, se tornaram precursoras ao promoverem uma verdadeira guinada estética inédita na cidade: as figuras de Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) e de Amir Haddad (1937-), os diretores fiadores não só das encenações realizadas pelo grupo **A Comunidade** como também de outras peças incluídas nesta listagem.

Nesta relação de 18 montagens cariocas que enfatizam a tônica experimental em suas encenações, tive a oportunidade de travar contato direto com oito delas: a sete delas consegui assistir e, de uma, tive a chance de integrar o elenco – *História de lenços e ventos*, texto e direção de Ilo Krugli (1930-2019) – e de participar de suas temporadas iniciais: em 1974, na Sala Corpo/Som do MAM-RJ (já com esta denominação na década de 70, o mesmo espaço onde trabalhou **A Comunidade**, embora ainda não ostentasse este nome na década anterior); e, em 1975, também no Teatro Opinião.

Comparando-se com a dinâmica paulista, em que a conquista recente do estatuto moderno para a linguagem cênica condicionou um rigor maior com a prática teatral “ultraprofissionalizada” que se traduz pelo aparecimento, a partir do TBC, de outras companhias estáveis em São Paulo ao longo da década de 50, neste mesmo período – e

ainda se estendendo pela metade inicial da de 60 –, este movimento de renovação modernizadora da atividade teatral foi bem mais contido na ambiência cênica carioca.

Na realidade, esta adoção do paradigma moderno pelo teatro carioca foi sendo cada vez mais adiada e se mostrou mesmo incipiente até a primeira metade da década de 1960, sofrendo as consequências da predominância de um amadorismo persistente e característico do funcionamento de uma dinâmica anterior dominante e, portanto, mais vinculada a um modo “antigo” de se fazer teatro.

Além da chegada tardia do estatuto moderno à atividade teatral no Rio, a própria adesão a este experimentalismo aqui em pauta, já em meados da década, também se manifestaria por uma recusa explícita quanto à profissionalização, postura diretamente associada a uma desejada e inegociável independência artística do frágil e autodenominado “meio profissional”, como se não houvesse o tal profissional “inteiro”.

Esta ruptura unilateral com o mercado existente, talvez, tenha trazido de volta à cena carioca um amadorismo tradicional que se mostrou muito forte no final do século XIX e início do XX, e que passaria a integrar o saldo aqui reivindicado nesta transição.

Na procura por novas cartografias e por novas temporalidades, por exemplo, Luciana Penna Franca (2016) empreende sua pesquisa sobre *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes* traçando um panorama da cena teatral no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX e, para tanto, sai em busca dos artistas organizados em grupos amadores disseminados por toda a região metropolitana da cidade que, com o advento da República, já havia se tornado a lendária Capital Federal.

Neste seu texto, Penna Franca (2016) consegue depreender outra forma de perceber o teatro dito “amador” ou “amadorístico”, que transcende a mera produção de uma proposta unicamente artística, já que também estaria exercendo uma dupla função sociocultural de “formador de públicos” concomitantemente à de “educador de plateias”. Esta questão, segundo ela bastante discutida entre os articulistas da época, segue polemizada entre muitos historiadores da atualidade, conforme ela nos aponta:

O teatro amador parecia se constituir, através de seus diferentes gêneros, públicos e possibilidades, em campos de disputas sociais e espaços de negociação de ideias, onde se pensavam avaliações sobre a realidade cotidiana. (FRANCA, 2016: 91)

Na obra *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*, Angela Reis (2013) também sai à procura de indícios do passado, utilizando-se de metodologia inovadora para demonstrar a permanência – no Rio de Janeiro da segunda metade do século XX – de códigos de produção e interpretação teatrais remanescentes ainda do século anterior – o “ultrapassado” e “obsoleto” XIX.

Serve, como perfeito exemplo desta constatação, a atuação de Eva Todor (1919-2017), alçada à condição de primeira atriz como “ingênua” aos 20 anos de idade, papel-protagonista que manteria por toda a longa existência da sua companhia.

Reis (2013) – mediante criterioso estudo do autodenominado “gênero Eva”, dos textos encenados, das práticas de seu marido e empresário Luís Iglezias (1904-1963) como adaptador e, ainda, de imagens fotográficas da atriz em cena –, consegue nos demonstrar que a modernidade não se instalou tão imediatamente assim no teatro brasileiro – e, por extensão, na dinâmica cênica carioca – como quer certa corrente da nossa historiografia baseada naqueles mesmos parâmetros vistos – aqui do Rio de Janeiro, é claro – como “paulistocêntricos” em demasia, já mencionados anteriormente.

Logo na introdução ao primeiro capítulo de seu estudo reflexivo propondo a reconstituição histórica de uma narrativa do passado cênico carioca recente, Tania Brandão vai diretamente ao ponto e acerta o alvo em suas considerações a respeito da atividade teatral, na cidade, às vésperas da entrada na década de 1960:

O ponto de vista defendido aqui é o de que o Teatro dos Sete foi a primeira companhia profissional de atores cariocas, da primeira geração brasileira de atores modernos, a conseguir fixar-se no Rio de Janeiro com alguma estabilidade e sem uma vinculação direta com São Paulo [...] O Teatro dos Sete teria assinalado, portanto, o advento do moderno no teatro carioca, digamos assim, no interior mesmo da dinâmica teatral vigente na cidade. (BRANDÃO, 2002: 15)

Ao lado de poucas companhias estáveis que conseguem se profissionalizar – como a de *Eva e seus artistas* e a do *Teatro dos Sete* – a dinâmica teatral vigente na cidade, na primeira metade da década de 1960, cada vez abrirá mais espaço para os chamados coletivos de produção cênica – junção de artistas que optam por trabalharem juntos, reunindo-se em torno de propostas de experimentação teatral ou mais ou menos engajadas politicamente, cultivando seus próprios códigos estéticos por meio do trabalho continuado e do seu funcionamento atrelado, em geral, ao amadorismo.

Este fenômeno é apontado no relatório da pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) para a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) – “O teatro de grupo e a renovação do teatro no Brasil”, de André Carreira (2007), que tenta identificar a origem e relevância deste notório movimento de projetos grupais cuja persistente vitalidade experimental, a partir dos anos de 1960, se estendeu pelos anos de 1970:

O crescente movimento de grupos independentes dos anos 50, teve como repercussão o aparecimento de dois grupos que conformaram o eixo do modelo de grupo do século XX: o Arena (1953) e o Oficina (1958). Ambos grupos instalaram uma forma de fazer teatro, na qual predominou o projeto coletivo. Isso representou a abertura de um espaço que não apenas reivindicava a independência, se não que fazia da forma grupo uma plataforma de intervenção direta no contexto teatral nacional. Com discursos ideológicos bem articulados, estes grupos articularam um padrão de trabalho que associava as propostas artísticas com uma necessária fundamentação política. Esse padrão organizacional passou a funcionar como referência para a maioria dos projetos grupais dos anos de 60 e 70. Durante os anos de chumbo da ditadura militar os grupos tomaram os discursos políticos como elemento chave de suas práticas, e elaboraram estratégias de resistência baseadas na vinculação de suas atividades com os movimentos sociais e políticos. (CARREIRA, 2007: 2)

No Rio de Janeiro, dentre os grupos encenadores proeminentes do período em questão por suas proposições originais em busca de uma estética teatral propícia ao experimentalismo artístico, inicialmente se sobressaem o Grupo Opinião e o Teatro Ipanema, conforme reforça este comentário de Tania Brandão:

Ganhou força nos palcos em velocidade crescente o que se poderia chamar de a “estética dos grupos”, que defendia uma concepção crítica em relação à “nova tradição” do Teatro Brasileiro de Comédia – depois do Arena, que soltou o ator no espaço para ser perscrutado por todos os ângulos sem a chance de contar com o apoio de pesada cenografia, o teatro jovem ingressou em uma escalada de limpeza do espaço da representação. No Rio de Janeiro, a nova era teatral seria defendida por dois grupos diferentes, um pouco como se reproduzissem a oposição paulista existente entre o Arena e o Oficina – eram os grupos Opinião, já citado, e o Teatro Ipanema. (BRANDÃO, 2004-2005: 139)

Nesta época em exame, destaca-se a atividade cênica de resistência ao regime político-militar vigente sempre exercida coerentemente por parte do Grupo Opinião, cujos integrantes desde o início dos anos 1960, em sua maioria, já faziam parte das movimentações artísticas do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (União Nacional dos Estudantes).

Esta brava e constante presença repleta de inquietações do período renderam belas experimentações cênico-musicais que, evidentemente, mereceriam maior

aproximação se o caso aqui em questão não se referisse a uma transição comprometida, de maneira inquestionável, em propiciar uma mudança tal como se expressa a adoção de um experimentalismo formal mais radicalizado nas práticas de invenção plástica cênica.

Quanto ao Teatro Ipanema, já que se trata aqui de uma rápida pincelada que ao menos possa entrever o quadro de sua exposição cênica, também inigualável na cidade, opto por citar a referência feita por Michalski em sua crítica “Um certo sorriso”, datada de 28 de outubro de 1971. Ele discorre sobre o emblemático espetáculo criado e produzido pelo Ipanema, que teria realizado a façanha de estender sua temporada de estreia por quase dois anos ininterruptos, cuja encenação da dramaturgia de José Vicente (1945-2017) revela uma montagem renovada por experimentalismos, conforme aparece em mais outra das suas *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*:

É curioso: uma das principais teses do teatro experimental contemporâneo é a rejeição da noção de estilo, que tende a ser visto como uma limitação da liberdade criadora. *Hoje é dia de rock* é, sob todos os aspectos, uma encenação renovadora, livre e aberta. Mas para mim 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 (ou, quem sabe, a mesma clave de cinco notas). Será isto outra coisa do que a unidade de estilo, levada às mais altas e espontâneas consequências? (MICHALSKI, 2004: 181)

Contudo, o estudo de caso que se apresentou com maior potencial de pesquisa indicativa da adoção desse experimentalismo aqui perseguido – a ponto de, afinal, ter se tornado o objeto-temático principal de investigação deste trabalho – constituiu a descoberta da pioneira e profícua atividade cênica do grupo **A Comunidade** que, já no final da década – de 1968 até 1971 –, produziu quatro espetáculos que reúnem, em suas diversificadas propostas de encenação, vários dos pressupostos característicos aqui considerados e articulados como “tendência e obsessão” do tal caráter experimental, inaugurando assim sua adoção por um grupo teatral atuante na criação cênica carioca.

A enciclopédia virtual *Itaú Cultural* assim registra este itinerário tão particular, que clama por maior conhecimento sobre a natureza experimentalista e a extensão de suas práticas cênicas experimentais que naquela ocasião, pela primeira vez, serão desenvolvidas na cidade com tais comprometimento e seriedade de propósitos:

Desde a sua fundação, quando decide recusar as salas de espetáculo convencionais e se fixar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, a proposta de A Comunidade consiste na pesquisa de novas formas de comunicação teatral a partir da ruptura da relação espacial à italiana e dos princípios estéticos decorrentes - frontalidade, linearidade, verticalidade. (...) O nome do grupo frisa essa recusa da profissionalização: A Comunidade

produz seus espetáculos através da caixinha mensal com que cada integrante contribui. De constituição heterogênea, mistura em seus quadros atores profissionais e amadores, jovens e veteranos. (Verbete “A Comunidade”, acesso em 21 jul. 2018)

Na alçada editorial especializada, a publicação organizada por Aduino Novaes em 1979-1980 de *Anos 70*⁸, uma pequena coleção retrospectiva da Cultura brasileira durante a década inteira de repressão que acabara de findar tendo a atividade cênica como seu alvo preferencial, José Arrabal assina o texto *Anos 70: momentos decisivos da arrancada*, em que já registra então, de forma surpreendentemente lúcida, a presença do grupo **A Comunidade** ocupando o seu espaço precursor na ambiência cênica carioca.

Vale a pena incluir, abaixo, a reprodução do texto integral que aparece em formato de nota explicativa, quando mais não fosse pelo notório fato de que constitui a referência bibliográfica mais antiga a que tive acesso embora, depois de concluída a maior parte da pesquisa efetuada, passasse até a considerá-lo quase como “profético”:

O Teatro de Invenção, linha de trabalho cênico surgida no Rio, por inspiração de Paulo Afonso Grisolli, João Rui Medeiros e Amir Haddad, é uma variante que, por exemplo, tem muito a ver com a linhagem de trabalho de José Celso, no sentido da polemização da escritura cênica e de todo um questionamento das relações tradicionais do espetáculo com o público. Surge em 1968, atuando então no Museu de Arte Moderna, com o grupo **A Comunidade**, conjunto premiadíssimo nos anos de passagem da última década. João Ruy e Grisolli, com o tempo, afastam-se do movimento, indo para a burocracia de Estado. Amir leva adiante as propostas, superando algumas de suas ideologias, rompendo enfim com os propósitos iniciais, avançando no terreno das pesquisas. **A Comunidade** acaba, mas Amir continua seu trabalho, em outros grupos ou em escolas de teatro. Nos anos mais negros da repressão, chega a ter problemas sérios com a censura. Monta um trabalho importantíssimo em 74, *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*, num balanço de tudo o que fizera até ali. O espetáculo é proibido. Amir, com o grupo, consegue organizar a retirada e se reestruturar, na continuidade de suas experiências. É um trabalho que existe até hoje, cada vez mais forte e identificado com modelos avançados de Teatro Dialético, procurando uma linha de atualização das lições de Bertolt Brecht, conforme as exigências do momento histórico do teatro, no Brasil. Atualmente Amir Haddad trabalha com dois grupos de Teatro Independente: o *Grupo Tá Na Rua* e o *Grupo de Niterói*, este existindo há quatro anos. As propostas de Amir enfrentam formulações teóricas, indo além da intuição artística, o que é pouco comum entre os diretores de teatro, no Brasil. Sua grande preocupação é com o ator, no sentido de um desenvolvimento integral de seu nível de consciência de artista e criador. Tenho impressão que para a década entrante a linha de trabalho de Amir Haddad é de importância básica. (ARRABAL, 1979-1980: 38, grifos mantidos)

⁸ *Anos 70* (Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980. 7 v. il.) é uma compilação de textos que procedem a uma análise da Cultura brasileira ao longo de uma década de repressão, em volumes divididos por áreas de expressão artística: Música Popular, Literatura, Cinema, Televisão, Artes Plásticas e Música. Este volume 3, dedicado ao Teatro, por sua vez também dedica esta edição à atuação, como teatrólogo, de Yan Michalski (curiosamente, com suas iniciais em letra minúscula), fazendo constar a seguinte dedicatória registrada entre parênteses: (a história do teatro, no Brasil, sabe por que).

O *Dicionário do teatro brasileiro* esclarece ainda que, em meados da década seguinte de 1970, as “tendências” e as “obsessões” experimentais perdem força, apesar de ainda plenamente identificáveis em temporadas cumpridas por algumas encenações marcantes daquele momento teatral. E, neste sentido, em relação à cidade do Rio de Janeiro aponta, como exemplos, as produções das seguintes montagens:

Realizações após 1974 ainda desenham, no entremeio de suas propostas basicamente imbricadas com a contracultura, momentos de experimentalismo, como *Avatar*, de Paulo Afonso Grisolli; *Somma*, pela Comunidade, ou *Ubu Rei*, pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Mas a tônica experimental começa a diluir-se, desde então, em benefício de outros componentes da estrutura do espetáculo. (2006: 141, grifos mantidos)

Note-se que, na citação acima, aparece de forma imprecisa a designação da **Comunidade** como produtora do espetáculo *Somma* [ou *os melhores anos de nossas vidas*], que possui outro enredo e história própria como mais uma peça proibida pela censura federal em pleno andamento de sua temporada na cidade do Rio de Janeiro.

Esta montagem em foco, na realidade, se trata de uma colagem de variadas cenas de diversos espetáculos dirigidos anteriormente por Amir Haddad – na verdade, percebo que era ele o denominador comum presente no encadeamento dos trechos já encenados das diferentes peças por ele reunidas e com elenco também por ele escolhido e convocado para esta encenação com vistas, talvez, a um balanço retrospectivo do saldo artístico acumulado após as inovações e experiências já desenvolvidas e realizadas junto com **A Comunidade**.

Efetivamente levada à cena em 1974 – com o autodenominado “Grupo de Niterói”, coletivo teatral recém-formado a partir de um curso livre de teatro em torno de Haddad e ministrado no Teatro da UFF-Universidade Federal Fluminense –, mesclou atores já veteranos com atores nem tão experientes assim. Todavia, a curiosidade maior desta montagem reside no fato de que tenta resgatar o *modus operandi* já testado anteriormente pelo – a esta altura dos acontecimentos – extinto grupo **A Comunidade** no espaço cênico total do palco do Teatro João Caetano⁹, ali ainda incluindo no mesmo

⁹ O atual Teatro João Caetano, fundado em 1813 com o nome de Real Theatro de São João em homenagem ao Príncipe-Regente D. João VI, é o mais antigo espaço teatral em atividade na cidade do Rio de Janeiro, gerido hoje pela Funarj – Fundação Anita Mantuano para as Artes do Estado do Rio de Janeiro.

ambiente o próprio público que ia se “acomodando” entre a movimentação do elenco e as pesadas cortinas fechadas, que ocultavam a plateia vazia e sem uso nesta montagem.

A temporada acabou sendo brutalmente interrompida pela ação da censura federal, que decidiu interditar a encenação pela dificuldade de avaliar previamente os conteúdos veiculados pois, devido à proposta experimental de improvisação, decidida imediatamente um pouco antes da hora da performance, até mesmo da ordem de cenas assim como, obviamente, das ligações textuais que se faziam entre elas – o que, a cada apresentação, alterava o texto que era dito ou o transformava radicalmente, impedindo a fixação das mesmas palavras já analisadas antes pelos censores de plantão: a alternativa repressora, portanto, foi a de cancelar todas as sessões já programadas suspendendo, assim, a temporada iniciada há quase um mês e que ainda estava em curso, com sucesso.

Portanto, *Somma* não é aqui considerado como uma das realizações do grupo **A Comunidade** – que, em realidade, havia se dissolvido ainda no primeiro semestre de 1971, logo após o encerramento da temporada de *Depois do corpo*, esta sua derradeira produção em cartaz, no MAM-RJ, de dezembro de 1970 até começo de abril de 1971.

Vale registrar, por fim, outra constatação que corrobora o sentido atribuído ao reiterado ganho efetuado – em termos puramente de “teatralidade”, na acepção imediata das convenções cênicas agora ampliadas em sua sintaxe plástica no espaço total, com experimentações que interferem na estrutura narrativa do texto ou então, no limite, usa-o como mero pretexto a partir do qual serão imbricados novos conteúdos narrativos – nesta suposta transição aqui levantada até a adoção sem restrições, assumidamente, do experimentalismo como método ou processo de criação cênica adotado de maneira coletiva.

A declaração abaixo, também retirada do *Dicionário de teatro*, alcança a contemporaneidade da dinâmica da atividade cênica que vigora desde então, já não importando mais o recorte geográfico ou temporal que venha a ser estabelecido como parâmetro: “Hoje, o teatro que não procura descerebrar nem vender produtos de consumo corrente sabe muito bem que deve ser experimental ou não ser teatro.” (PAVIS, 2006: 390).

E aqui, por fim, deságua este rio caudaloso que constitui a atividade teatral, desembocando em um estuário de possibilidades expressivas e manifestas, embora com

dois afluentes principais que compõem uma bifurcação – levando a declaração acima literalmente a sério – opondo o teatro dito “comercial” a outra variação de teatro “de arte”, que busca incessantemente se reinventar, se experimentar, à procura de explorar ao máximo o seu potencial transformador das “realidades” do homem contemporâneo.

- **Programação teatral da cidade na virada das décadas de 1960 para 1970**

Este coletivo de artistas reunido sob a designação de **A Comunidade** confirma sua destemida atividade ininterrupta, ao longo de três anos, ao completar um ciclo de intervenções teatrais inédito na vida cultural da cidade com empreendimentos eventuais programados para abrangerem exclusivamente o município de São Sebastião do Rio de Janeiro, a partir de então convertido em Cidade-Estado da Guanabara – e que ainda se encontrava, já no começo da década seguinte de 1970, em lenta recuperação devida à perda parcial de sua importância enquanto referência nacional tradicional como o coração cultural pulsante da Nação brasileira.

Já na primeira metade da década de 1960, seu território ainda busca sua nova identidade urbana após passar a deter esta condição de ex-Distrito Federal (DF) pois, com a nova divisão política, a Capital Federal do país seguirá demarcada em torno da cidade de Brasília, que passa a ostentar o status de sede político-administrativa dos Três Poderes previstos pela Constituição em vigor da República Federativa do Brasil: o privilégio da proximidade com o poder político, a cidade do Rio pôde usufruir desde 1749, ano em que foi a vez de Salvador virar ex-capital do Brasil Colônia.

Com tudo isso em perspectiva, foi a partir desta histórica transferência geográfica do centro do poder “legítimo” brasileiro para o Planalto Central do território nacional, com a inauguração da pré-fabricada cidade de Brasília em 21 de abril de 1960, que o Rio foi levado a se assumir, então, com esta sua nova condição de uma “Cidade-Estado”: situação que se alongou desde os anos de 1960 até o ano de 1975, quando ocorre a fusão político-territorial do Estado da Guanabara com o antigo Estado do Rio de Janeiro, cuja capital estadual se localizava no município de Niterói (RJ) – apenas do outro lado da Baía de Guanabara, com sua travessia separando as duas cidades vizinhas: ambas passam a ser interligadas pela construção da aguardada Ponte, finalmente inaugurada em 1974, e que traz consigo embutida a promessa de melhoria do

deslocamento metropolitano fluminense como uma espécie de prolongamento da magnífica orla da região costeira do Grande Rio.

Porém o que importa mesmo, em meados desta mesma década aqui em questão e já de posse deste novo estatuto político de gestão pública, é que a chamada “Cidade Maravilhosa” se vê, agora, às voltas com intensas festividades municipais incluindo grandes obras na implementação de projetos de melhoramentos urbanos tais como, por exemplo, a inauguração do Aterro do Flamengo, “o maior jardim urbano do mundo”, marco municipal dos recém-celebrados eventos de comemoração do IV Centenário de sua histórica fundação (1º de março de 1565 – 1º de março de 1965).

Para propiciar um panorama da atividade cênica no recorte aqui sendo considerado – em questão, sempre a cidade do Rio de Janeiro – e neste dado temporal subjacente ao tema abordado, convém transcrever parcialmente as referências reunidas por Djalma Bittencourt na seção “Bastidores” – publicada nas páginas 4 e 5 do número 367, correspondente aos meses de janeiro e fevereiro de 1969 da publicação, à época bimestral, da *Revista de Teatro* editada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), com importantes indicações significativas da prática cênica carioca profissional.

Percebo este trecho abaixo transcrito como uma espécie de síntese involuntária – quer dizer, sem a ambição de cumprir qualquer missão cultural jornalística, aqui inserido apenas a pretexto de uma retrospectiva fidedigna que se faz aparente na proposta de redação do texto, por exemplo – mas na qual, em seu registro puro e simples, aparece uma radiografia geral daquilo que nos serve, aqui e agora, para sem dúvida apontar os conteúdos daquilo que estava sendo produzido em termos cênicos naquele momento específico e localizado do mercado artístico carioca então existente:

No RIO DE JANEIRO, a atividade teatral não é menor e destacam-se os seguintes cartazes: no Copacabana, a peça inglesa LINHAS CRUZADAS, produção de João Bethencourt, atingindo um excelente resultado de bilheteria; no João Caetano, MARTA SARÉ, de Gianfrancesco Guarnieri, produção da Cia. Fernanda Montenegro, cuja estreia foi realizada em São Paulo; CRIME PERFEITO, no Ginástico, produção de Antônio De Cabo; VIÚVA, PORÉM HONESTA, de Nelson Rodrigues, no Teatro Sérgio Pôrto, numa produção de Brigitte Blair; Colé, com a revista TEM BOLINHA NA CUCA DE MOMO, no Carlos Gomes; e, no Rival, Américo Leal apresenta MULHERES PRÁ KILO; no Teatro da Lagoa, CHICO ANÍSIO SÓ...; o Grupo Opinião, apresentando A FINA FLOR DO SAMBA; no Serrador, OS PAIS ABSTRATOS, de Pedro Bloch, com Jorge Dória no principal papel; no Princesa Isabel, INSPETOR, VENHA CORRENDO, policial de Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira; Dercy, no Santa Rosa, com A VIRGEM PSICODÉLICA; Maria Clara Machado, no Ipanema, prosseguindo com o seu

sucesso O APRENDIZ DE FEITICEIRO; o Teatro Oficina, de São Paulo, na Maison de France, apresentando a peça de Brecht GALILEU GALILEI; no Teatro Nacional de Comédia [TNC] , patrocinada pelo SNT [Serviço Nacional de Teatro], a peça HIPÓLITO, de Eurípedes, pelo Teatro de Arte; no Toneleiro, pontificando o simpático Simonal com DE CABRAL A SIMONAL; o Grupo Opinião, com BACOBUFFO NO CATEREFOFO, texto e direção de João das Neves; no Teatro Gláucio Gill, Paulo Autran com O BURGUESES FIDALGO [de Molière]; no Teatro de Bolso do Leblon, Aurimar Rocha com MINHA DOCE SUBVERSIVA; e alguns espetáculos infantis [em comparação com o movimento cênico em São Paulo, anteriormente enfocado] aos sábados e domingos, levando grande plateia. Enquanto isso, Eva Todor prepara-se para ocupar a Maison de France com um vaudeville francês de Georges Feydeau – OLHO NA AMÉLIA, tradução de João Bethencourt. (BITTENCOURT, Djalma. *Revista de Teatro*, pp. 4-5, jan.-fev. 1969. Rio de Janeiro: SBAT-Sociedade Brasileira de Autores Teatrais)

Em comparação com o movimento cênico em São Paulo, anteriormente enfocado, e após as menções a respeito das últimas interdições de peças por parte da censura federal que, por esta época, já começam a se tornar uma praxe na edição bimestral da *Revista da SBAT*, – e não só a censura prévia, recém-instituída pelo AI-5 por decreto “presidencial” já promulgado no mês imediatamente anterior (dezembro de 1968) como ainda, além disso, aquela atividade censória repressora que irá atingir remontagens de espetáculos considerados “politicamente subvertedores da ordem pública ou ameaçadores à segurança nacional”, ou ainda, alegadamente, “atentatórios aos padrões de moralidade pública envolvendo usos e costumes socialmente em vigor”.

Estas ocorrências, infelizmente, se tornaram bastante recorrentes no ataque orquestrado por parte do aparato repressivo do Estado, das autoridades impostas pelo regime em vigor de oposição ao Estado de Direito democrático – com seus casuísmos e medidas “de exceção” que, naquela época, assolavam impiedosamente a atividade cultural da Nação brasileira já que, confessadamente, centraram suas baterias certas contra a categoria da produção teatral como um todo.

Pelo lado da Crítica especializada em Teatro, nada mais exemplar do que pinçar os nomes indicados para o recebimento do renomado – já que considerada como a mais reconhecida premiação da excelência cênica ocorrida na temporada encerrada no ano anterior, o *Molière* de Teatro 1971 – reforçando, aqui, que são reconhecimentos relativos à temporada teatral carioca do ano anterior – no caso, o de 1970 –, cuja divulgação dos resultados se deu em 3 de janeiro de 1971, para que sua posterior cerimônia de entrega acontecesse em evento oficial a ser agendado – aliás, o procedimento de praxe adotado em situações formais similares.

Isto nos servirá, adicionalmente, para perscrutar a relação dos melhores espetáculos em cartaz na cidade há exatamente 50 anos atrás, com o intuito de compor este painel mostrado a seguir – nas oito categorias principais aqui consideradas e refletidas nas indicações dos profissionais concorrentes à premiação então mais prestigiada do Teatro carioca e paulistano e, por extensão, da produção cênica majoritária, ao menos em termos quantitativos, do Teatro Brasileiro – justo naquele período duro de resistência artística aos ditames de um poder discricionário e ditatorial:

MELHOR ESPETÁCULO - 1970

O arquiteto e o imperador da Assíria

Agamêmnon (A COMUNIDADE)

O balcão

MELHOR DIRETOR – 70 = Amir Haddad (Laureado)

(*Agamêmnon* – A COMUNIDADE, *Fim de jogo*, *A dama do camarote* e *Depois do corpo* – A COMUNIDADE)

Ivan de Albuquerque (*O arquiteto e o imperador da Assíria*, *As moças* e *Oh, que belos dias!*)

Martim Gonçalves (*O balcão*)

Revelação: José Luis Ligiéro (*Mito de Medéia*, no Teatro do Conservatório – Palcão da FEFIEG)

MELHOR ATOR – 70

José Wilker (*O arquiteto e o imperador da Assíria*)

Rubens Corrêa (*O arquiteto e o imperador da Assíria*)

Sergio Britto (*Fim de jogo*)

Revelação: Mauro Gonçalves (*A dama do camarote*)

MELHOR ATRIZ – 70

Fernando Montenegro (*Plaza suíte* e *Oh! que belos dias*)

Maria Fernanda (*O balcão*)

Maria Esmeralda (COMUNIDADE: *Agamêmnon* e *Depois do corpo*)

Revelação: Renata Sorrah (*Os convalescentes*)

AUTOR NACIONAL – 70

Fernando Melo (*Quantos olhos tinha seu último casinho?*)

Isabel Câmara (*As moças*)

Rubem Rocha Filho (*Romeu e Julieta para crianças*)

Revelação: Almir Amorim (COMUNIDADE: *Depois do corpo*)

MELHOR CENÓGRAFO – 70

Joel de Carvalho (*Agamêmnon*, *A dama do camarote*, *Fim de jogo* e *Depois do corpo*)

Marcos Flaksman (*Os convalescentes* e *Alice no país divino-maravilhoso*)

Hélio Eichbauer (*O balcão*)

Revelação: Mario Prietto (concepção – apenas – cenográfica de *Girândola S.A.*)

MELHOR FIGURINISTA – 70

Hélio Eichbauer (*O balcão*)

Arlindo Rodrigues (*O arquiteto e o imperador da Assíria*)

Kalma Murtinho (*Plaza suíte*)

Revelação: Maria Teresa Amaral (*A morta* - Teatro do Conservatório – Palcão da FEFIEG)

MELHOR ROTEIRO MUSICAL – 70

Cecília Conde (*O arquiteto e o imperador da Assíria*, *Agamêmnon* e *Retábulo das maravilhas*)

Geraldo Torres (*Fim de jogo* e *Depois do corpo*)

Marcos Vinícios (*Casa grande & senzala*)

Note-se que, das oito categorias em disputa por todos os laureados, incluindo as distinções como “Revelação do Ano de 1970”, apenas duas delas – a saber, “Melhor Ator” e “Melhor Figurinista” – não continham indicações provenientes dos dois trabalhos realizados por **A Comunidade** naquele mesmo ano aqui considerado e que encerrou a década de 1960. E, ainda assim, na categoria de “Melhor Ator”, aparece indicado como “Ator-Revelação” o artista Mauro Gonçalves – dirigido por Amir Haddad em *A dama do camarote*, uma das quatro encenações que assinou naquele ano de 1970, sendo duas delas como membro fundador deste grupo carioca aqui em foco.

A Comunidade aparece explicitamente nomeada em todas as demais categorias com as suas duas produções realizadas no ano sempre citadas – com exceção de “Melhor Autor Nacional” e de “Melhor Espetáculo”, em que aparecem apontados, respectivamente, tanto como “Revelação de Autor Nacional” o texto que quebrou o ineditismo de Almir Amorim (*Depois do corpo*) quanto a montagem de *Agamêmnon*, incluída entre as três produções selecionadas qualitativamente como detentoras de melhor resultado cênico, na temporada de 1970, com a concessão do prêmio aos laureados (passagem aérea de ida e volta Rio-Paris-Rio doada pela empresa patrocinadora *Air France*) ocorrendo logo no começo de 1971, já no início da década seguinte.

Em quatro categorias, portanto, **A Comunidade** se faz representar por suas duas produções nomeadas simultaneamente, destacando-se o trabalho dos profissionais de sua equipe: Amir Haddad, como “Melhor Diretor” por *Agamêmnon* (estreia em julho de 1970) e *Depois do corpo* (estreia em dezembro de 1970), batendo o recorde de quatro indicações na mesma categoria, considerando outras duas produções que dirigiu naquele mesmo ano fora de **A Comunidade**, o drama *Fim de jogo* e a comédia *A dama do camarote* (Ivan de Albuquerque o segue logo atrás, indicado que foi pelas três montagens que também dirigiu naquele mesmo ano).

A atriz Maria Esmeralda, por sua vez, consta como indicada a “Melhor Atriz”, por suas atuações em ambas as produções de **A Comunidade** arroladas, assim como o mesmo se passa com Joel de Carvalho, também nomeado como “Melhor Cenógrafo” por *Agamêmnon* e *Depois do corpo*; por fim, na categoria “Melhor Roteiro Musical”, Cecília Conde é indicada por seu trabalho realizado em *Agamêmnon* e ainda Geraldo

Torres, encerrando a leva de premiações, indicado pela trilha composta e executada em *Depois do corpo*.

- **A Comunidade** em construção

Portanto, a invenção desta narrativa em curso – **A Comunidade (MAM-RJ, 1968-1971)** – trata de estabelecer algum detalhamento descritivo inicial, a fim de dar conta da trajetória cumprida por este grupo de teatro no contexto da dinâmica cênica carioca então em vigor, envolvendo algo que, de fato, já ocorreu há cerca de meio século.

No fluxo descritivo, após o devido sequenciamento de encenações e respectivas temporadas para, enfim, chegarmos ao futuro destino desta linha narrativa e, uma vez aí, especular sobre eventuais continuidades com a finalidade explícita de relatar o que houve “depois de” *Depois do corpo* – tanto com os artistas envolvidos quanto com a dimensão do legado deixado para a dinâmica teatral carioca daquela ocasião –, faz-se necessário traçar um detalhamento mais minucioso de cada etapa deste itinerário cênico realmente percorrido por **A Comunidade**.

Assim, desta maneira, há que se envolver cada uma das encenações efetivamente materializadas bem como as respectivas especificidades integrantes das propostas que vingaram englobando, em seu interior, algumas tendências e várias obsessões que atravessaram o caminho (digamos, essencialmente “artístico”) de **A Comunidade** durante o percurso cumprido em meio ao panorama geral da dinâmica teatral do Rio de Janeiro vigente naquela ocasião. Por enquanto, ainda nos restará pendente ao menos outra pergunta que não quer calar: afinal, por que não indicar também este tal percurso efetivamente considerado aqui não só como “artístico” mas, bem além disso, também como “profissional”?

Quando mais não seja, para não perdermos de vista que a atuação deste grupo teatral se caracterizou como um empreendimento cenicamente sofisticado, de oferta regular e paradoxalmente “comercializável” face às propostas libertárias e independentes dos borderôs auferidos na procura espontânea de bilheteria, inserida na oferta e demanda cultural: afinal, foi **A Comunidade** quem introduziu, no mercado

cênico carioca então existente e em funcionamento, um produto cultural determinado, definido aqui como de elevado nível de qualidade e, ainda por cima, detentor de certo valor agregado pelo simples fato de constituir, sem dúvida nenhuma, algo cenicamente inovador, e pelo menos pioneiro, mesmo que ainda restrito à cidade do Rio de Janeiro.

Numa alusão quase escancarada ao grupo, logo após a estreia de sua terceira “atitude cênica” produzida (*Agamêmnon*), afinal incluída como parte do título da coluna que assina no jornal carioca *Correio da Manhã* – “CET-GB e a comunidade”, “comunidade” por escrito assim mesmo em caixa baixa – o jornalista e crítico Oscar Araripe discorre sobre a ausência de uma política pública séria (e não mais “paliativa”) de real fomento teatral, tema que permanecerá na pauta das inumeráveis urgências nacionais a partir da última década e meia do século XX, ação ainda mais exacerbada com a promulgação da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), para não mais sair de cena em sua pertinência até hoje, já às vésperas da terceira década do XXI.

Esta Comissão Estadual de Teatro do Estado da Guanabara (CET-GB) nos interessa aqui, neste momento, para ressaltar tanto a importância dada pela gestão pública à atividade teatral na cidade quanto, lamentavelmente, por esta confusão que parece ter se instalado definitivamente numa diferenciação que se abate, desde então, quase como uma punição pelo “pecado” cometido pelos artistas da cena “fora dos padrões”, que resistem e não se conformam com o tratamento discriminatório a eles sendo dispensado por parte do Poder público quando, sempre tardiamente, se envolve com quaisquer questões referentes ao incentivo à Cultura e à produção de Arte:

Antes de mais nada é preciso não confundir “grupo experimental” com “grupo amador”. A *Comunidade* é um grupo experimental, profissional, que recorre à experimentação porque através dela – e só através dela – é possível reviver o teatro. A experimentação, por sua vez, também proporciona aos artistas – todos – a possibilidade de apuramento estético, de novas expressões representativas pela prática de exercícios de laboratório. Todos os grupos de vanguarda – por favor, não confundir vanguarda com hermetismo –, em qualquer lugar do mundo, recorrem à prática da experimentação, do laboratório, da *pesquisa* cênica, da inovação gestualística, de novas formas de interpretação etc. Assim fazem os artistas do *Living Theater*, do *Bread and Puppet*, do *Open Theatre*, de Merce Cunningham, do Teatro-Laboratório, de Grotowski, de Eugenio Barba, de Dario Fo etc.: a lista é enorme e monótona. (ARARIPE, Oscar. “CET-GB e a comunidade”, *Correio da Manhã*, Guanabara: 29 abr. 1970.)

Esta mera indagação, certamente complexa e repleta de controvérsias no mínimo conceituais, demandaria e careceria, ainda, evidentemente de maiores esclarecimentos. E, mais do que isto até, necessitaria de que esta trajetória do grupo se completasse ao

menos descritivamente para que só assim, então, pudéssemos avaliar em qual medida seria simplesmente apropriado, apenas adequado ou meramente conveniente adotar tal designação qualificativa – percurso “artístico-profissional” – para o conjunto dos trabalhos desenvolvidos por **A Comunidade** nesta virada de década do século passado.

Porém, com relação a todos estes termos acima aplicados sem a desejável conceituação, reitero que somente na iminência da virada do milênio seria mesmo possível equacionar seus conteúdos ou mesmo a substância epistêmica de tais proposições, um período de tempo afinal coincidente com a devida implantação dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas em diversas Universidades públicas¹⁰ aproximadamente a partir do ano 2000.

Este processo, na prática, irá se consolidar ao lidarmos com as ocorrências factuais já nas décadas iniciais do século seguinte – o nosso século XXI ainda em andamento. Porém, desta feita, contando com a disponibilidade de dedicados pesquisadores em prol da elaboração de novas narrativas historiográficas – comprovadamente emergentes nos estudos analíticos promovidos pelas inúmeras dissertações de mestrado ou em teses de doutoramento abordando estas temáticas envolvendo questões mais recentes de nosso passado cênico imediato, publicadas já neste nosso século XXI¹¹.

Assim, depois de atingido este ponto discricionário de uma triagem estética inventada e “transpassada”, tipicamente atravessada por tendências e obsessões transformadas em pura investigação cênica, voltaremos a avançar novamente por partes nesta análise: a partir de agora, então, incluindo um levantamento dos eventuais antecedentes, algumas tendências verificadas ao longo dos processos vivenciados por **A Comunidade** e várias obsessões exercidas como contribuições para as propostas de encenação experimentalista inerentes ao trabalho inovador desenvolvido por este grupo em estudo.

¹⁰ Tais como as instituições de ensino superior: UNIRIO e UFRJ, no Rio de Janeiro; UFF, em Niterói, EAD-ECA-USP, UFU, Escola de Teatro da UFBA, UFRGS, UDESC, UFPR, dentre outras iniciativas de implantação de cursos de pós-graduação nesta área cênica artístico-teatral a partir do ano 2000.

¹¹ Ver as seguintes obras: BRANDÃO, 2002; DA COSTA Filho, 2009; REIS, 2013; HERZOG, 2018; SCHENKER, 2018.

○ **Antecedentes** da ação coletiva

Para reconstituir os antecedentes da formação do grupo **A Comunidade**, será preciso identificar a proposta original que surge a partir dos vários encontros realizados entre algumas personalidades artísticas fundamentais para a sua constituição grupal e que estavam concentradas no Rio de Janeiro. Juntas, iniciaram este percurso de criação que renderia atividades artísticas ininterruptas de 1968 a 1971, dando conta de quatro processos inovadores desenvolvidos coletivamente, bem como da exibição, em suas respectivas temporadas, dos resultados deles decorrentes.

Dentre os numerosos fiéis colaboradores da autoralidade coletiva tão perseguida no trabalho desenvolvido por todos os membros “comunitários” deste grupo – cujos créditos aparecem nas fichas técnicas das quatro peças produzidas, anexadas em sequência cronológica de produção ao final do corpo principal do texto deste relato – são presenças recorrentes e marcantes na criação de várias das peças aqui listadas:

- Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) e Amir Haddad (1937-), as duas figuras centrais axiais, responsáveis pela assinatura das encenações;
- Joel de Carvalho, Marcos Flaksman e Colmar Diniz (trio diretamente envolvido com a concepção da cenografia, dos figurinos e dos adereços);
- Cecília Conde (música e preparação musical);
- Nelly Laport (expressão corporal) e Glorinha Beuttenmüller (preparação vocal), dupla que sempre desenvolveu, em parceria, um trabalho preciosamente complementar; e, para citar nominalmente alguns, dentre tantos Atores e Atrizes que se apresentavam com sua força artística e energia criadora como, de fato, legítimos amantes do Teatro enquanto também aproveitados em suas habilidades como bastardos “dublês” de produtores culturais:
- Jacqueline Laurence,
- Maria Esmeralda,
- Rubens [de] Araújo,
- Norma Dumar,
- Jorge Gomes,
- Luiz Armando Queiroz,
- Duse Nacarati,

- Mário Jorge,
- Paulo César de Oliveira,
- Roberto de Cleto,
- João Siqueira,
- Carmem Silvia Murgel,
- Hélio Guerra,
- Cecília Figueiredo,
- Conceição Tavares,
- Pedro Jorge da Cunha,
- Edgar Sanches,
- Marcelo Costa,
- E ainda outros...

Ao eleger um determinado marco inicial narrativo à guisa de encontrar um único antecedente apenas que possa me servir de pretexto suficiente e plausível para o desenrolar dessa história, decido começar puxando o fio da meada por alguém dono de uma personalidade artística brilhante o bastante para justificar a escolha de tal ponto de partida: um homem chamado Paulo Afonso Grisolli, tão ativo e inquieto que acabou virando artista inconformado com a realidade do mundo à sua volta e com o intuito de mover o que estivesse ao seu alcance para interferir no rumo geral e pessoal de sua própria vida – primeiramente, abraçou o Jornalismo como atividade principal e, logo em seguida, também o Teatro como meio desejável de sobrevivência física e artística mediante sua incontida, recorrente e inadiável manifestação individual.

A personalidade artística de Grisolli é diretamente identificada com a primeira iniciativa de se romper com a tônica renovadora, já estabelecida como índice da tal modernidade que se imiscuiu definitivamente na cena nacional e, por extensão, carioca. Por sua própria conta e risco, Grisolli exterioriza sua visão do caráter experimental da invenção cênica então precursora e que transparece na versão autoral por ele produzida (em 1966) constituindo o espetáculo *Onde canta o sabiá*, concebido a partir do texto original (1921) do dramaturgo brasileiro Gastão Tojeiro (1880-1965).

Em depoimento¹² concedido à pesquisadora e historiadora Tania Brandão (1981), motivado pelo levantamento da trajetória artística cumprida por Joel de Carvalho (1930-1974), Grisolli relembra como chegou à cidade em 1959, proveniente de São Paulo, após o fim de seu casamento com a atriz paulista Célia Helena (1936-1997). Nesta época, já chegou ao Rio com trabalho garantido pelo convite feito por parte da equipe nuclear do Teatro de Arena, ainda antes de vir e, a seguir, por ele aceito para que funcionasse como “administrador-gestor” daquele conjunto teatral paulistano, por sua vez também historicamente inovador, de um coletivo de artistas reunidos numa companhia teatral em plena mudança e transferência para a cidade do Rio de Janeiro.

Após um duro período de penúria financeira, em que acaba largando o grupo com quem chegou ao Rio já trabalhando com função definida e garantida, decide ficar na cidade e, para tanto, volta a exercer o seu outro ofício – o de jornalista: desde 1964 e até 1972, trabalha como Editor-geral de Cultura do Caderno B, renomado suplemento diário do *Jornal do Brasil*, valorizada posição profissional à época que já lhe assegura a sobrevivência financeira permitindo-lhe, ainda, alternar esta ocupação principal com as suas atividades desenvolvidas intermitentemente no meio teatral.

Nesta mesma ocasião, aproxima-se de um núcleo de pintores e gravuristas que se reúnem em uma Associação Internacional de Artistas Plásticos, dentre os quais se incluem Anna Letycia (1929-2018) e Carlos Vergara (1941-): ambos já haviam trabalhado com cenografia e figurinos para *O Tablado* de Maria Clara Machado (1921-2001) e, mais adiante, irão intermediar o valioso contato estabelecido com a diretoria do MAM-RJ.

Em 1966, ao dirigir *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, Grisolli vê, surpreendido, o seu espetáculo ser publicamente reconhecido como uma espécie de marco zero de um esforço inicial pioneiro – qual seja: inovador, inédito, original, bem mais até do que a motivação de um mero reconhecimento, por parte de verdadeiros intelectuais que compunham a Crítica especializada: assim é que sua criação cênica acaba sendo incensada como a primeira montagem, em cartaz no Rio, a enfatizar tanto a questão da encenação propriamente dita quanto determinado tipo de abordagem não literária.

¹² Salvo indicação em contrário, todas as informações a seguir, que lhe dizem respeito, foram retiradas deste depoimento prestado por Grisolli uma vez que me vi, logo no momento inicial desta pesquisa, ainda diante da escassez de registros documentais tanto sobre sua trajetória quanto a do grupo **A Comunidade**.

Para sorte sua, as mesmas pessoas que labutavam na lida da Crítica especializada e que, em geral, integravam as Comissões especiais, governamentais ou não, especialmente formadas para eventos de premiação dos melhores profissionais da temporada ou mesmo para o fomento ou estímulo direto à produção teatral.

O próprio Grisolli considera esta montagem, sob sua direção cênica, como um provável “divisor de águas” no desenvolvimento futuro do Teatro brasileiro contemporâneo, justamente por introduzir uma linguagem cênica inovadora a partir de um texto com dramaturgia absolutamente convencional e cuja elaboração parece mesmo “datada”, quando de sua verdadeira concepção em 1921:

Onde canta o sabiá estreou no ano de 1921 pela Companhia Abigail Maia, contabilizando duzentas representações entre 08/06 e 22/08 e sendo considerada o maior êxito teatral do ano, com sucessivas reprises em 1922, 1924 e 1929. Volta à cena em 1934 com a Companhia Popular de Comédia. (RABETTI, 2007: 81, grifos mantidos)

Montagem logo retomada dois anos depois, com Antonio Pedro (1940-) como Assistente de direção, a inquietude na busca por novas linguagens permanece intacta nesta ótima remontagem, pois não só trouxe o artista Grisolli ao encontro do artista Joel [de Carvalho], graças à amiga gravurista em comum Anna Letycia mas também, por sua vez, levou o próprio José Celso a declarar que criou *Roda viva* (em 1968) diretamente influenciado por este trabalho pioneiro, conforme confirma Johana Albuquerque (2012):

A atuação de Grisolli, ao lado de Amir Haddad, é decisiva para as primeiras experimentações na cena carioca. A maioria das realizações à frente do grupo A Comunidade. Inclusive, o próprio José Celso confessa ter visto no pioneiro *Onde Canta o Sabiá*, 1966, algo que tenta implantar em seu teatro a partir de *O Rei da Vela*, 1967. (ALBUQUERQUE, 2012: 218; grifos mantidos)

A partir de determinado momento, certamente Grisolli, Joel e Amir se tornam muito amigos embora, neste depoimento prestado à Tania Brandão, Grisolli ainda comente que o Amir não seria considerado formalmente por ele como “fundador” do grupo **A Comunidade**, apenas por não estar presente desde o início das conversações entabuladas com este propósito, embora Haddad sempre estivesse junto participando fortemente de tudo o mais que, na sequência, constituiriam históricos desdobramentos.

Neste verdadeiro tripé de sustentação criativa de excelência para o recém-instalado grupo **A Comunidade** nos Salões de Exposição do MAM-RJ, o crédito pela introdução de Joel [de Carvalho] – ainda segundo Grisolli – deve ser dado ao Amir

Haddad: “O Amir foi quem trouxe o Joel como cenógrafo, [dizendo] acho que ele vai topiar este troço!”

As inquietudes do trio seguem questionamentos a respeito de um teatro “brasileiro” e “não brasileiro”, e de posições políticas a serem adotadas frente aos polêmicos acontecimentos de então, em andamento controverso pelo restante do país. Em reuniões sistemáticas, a convite de um refinado anfitrião, com direito a refeições requintadas e regadas a bom vinho realizadas na casa do produtor João Ruy Medeiros, – ainda agregando, ao grupo inicial, o escritor e jornalista Tite de Lemos (1942-1989), além do próprio Amir Haddad – surge exposta a questão fundamental na pergunta que, na ocasião, não podia querer calar: qual seria então, no final das contas, o espetáculo brasileiro mais recomendável para ser feito naquele momento?

Esta responsabilidade de urgentemente refletir o país – compartilhada *a priori* por todos os presentes mediante consenso também preliminar – seria o mote que teria dado origem ao termo “teatro de invenção” – pois, para enfim encontrar um espetáculo efetivamente “brasileiro” – e que, já havia tempo, tanto procuravam materializar – seria preciso se comportar “infantilmente”: como se o teatro fosse “uma arte a ser inventada”.

Ou seja: (re)descobri-la [“a arte a ser inventada”] como expressão original, ressaltando a radicalidade e a especificidade de seus aspectos intrínsecos – quais sejam, o de não possuir fronteiras, o de não ter limites, o fato de nada ser preestabelecido sem a devida experimentação coletiva para que se averígue na prática, cenicamente, o potencial a alcançar de eficácia representativa da concepção proposta.

Em suma, emerge neste momento uma teatralidade decorrente desta dialética inaugural, alguma sintaxe fundadora de outras possibilidades narrativas alternativas, sem falar nos demais instrumentais a serem empregados como novos recursos a serem acionados para a efetivação do fenômeno teatral, tais como tudo aquilo que diz respeito à materialidade física da arquitetura espacial da cena – concepção, na origem, verdadeiramente “experimentalista” do espaço cênico.

Certa confusão quase sempre surge, de boa parte das pessoas interessadas nesta questão específica das diferenças entre este teatro “de invenção” aqui sendo relatado e, por exemplo, um teatro “de invencionices” ao qual se opõe, que seria composto de truques e por clichês surrados sendo “repaginados” em termos formais de produção.

Esta confusão recorrente irá ajudar a formatação da proposta afinal levada, pelos convidados Grisolli e Amir a jantar na casa (na realidade, um amplo apartamento localizado em Copacabana, em área nobre da orla da zona Sul, o Posto Seis,) de João Ruy: a ideia de partir para a formação de um grupo que constituísse uma sociedade promotora de espetáculos, com pessoas se agregando inclusive por meio do pagamento de uma mensalidade, pequena quantia a ser arrecadada de todos os participantes para a manutenção coletiva da própria iniciativa desta “experimentação” cênica “inventada”.

Grisolli também considerava economicamente inviável um teatro que fosse “da gente” e isto equivaleria a dizer: um teatro que se aproximasse de algo similar a uma “entidade” comunitária, embora tenha sido exatamente esta, aliás, a proposta que acabou vingando – a da fundação de um tipo de teatro do qual não se tinha a menor ideia de como iniciar: e agora, como proceder? O que se deve ou não fazer?

Grisolli, nesta altura do depoimento prestado à Tania Brandão (1981), irá recordar uma peça de sua autoria escrita nove anos antes (*A parábola da megera indomável*) e, ainda, da ideia de utilizar a folha da primeira página de jornal, que se tornou o programa deste primeiro espetáculo produzido pela equipe **A Comunidade**: uma tiragem falsa do clichê real, a cópia da identidade impressa visual como parte integrante da primeira página do *Jornal do Brasil*, algo acessível de se conseguir já que era ele mesmo o Editor-responsável pelo suplemento cultural do jornal, o *Caderno B* – e, ainda por cima, fez constar, no reverso da folha inteira, um artigo de Tite de Lemos equacionando a proposta ali lançada deste “teatro de invenção” à guisa de um manifesto de lançamento do grupo e de uma carta de intenções estéticas de investigação cênica.

Grisolli considera esta a fase mais rica de inquietudes de **A Comunidade**, o momento que determinou e definiu sua continuidade, a sequência do trabalho que, depois, passa a ser equacionado e desenvolvido sob a liderança de Amir Haddad a partir dali – justamente no período em que alcançou sua maior repercussão na temporada teatral da cidade e, bem além disso, repercutindo então no próprio Teatro Brasileiro.

A Comunidade nasce, portanto, desta consciência de que o espetáculo teatral vinha perdendo, progressivamente, sua própria perspectiva e percepção como “obra de arte”, reduzindo-se paulatinamente à mera mercadoria descartável, pronta para consumo imediato e digestão ideológica facilitada por uma inamovível submissão conformista ao regime empresarial de criação e produção teatral em pleno vigor naquela ocasião.

Neste quadro traçado de “circunstâncias dadas”, este movimento de expansão da cena carioca acionado por estas personalidades artísticas, e não outras, comparece com o seu “teatro de invenção” como uma espécie de resposta há muito devida ao “teatro-mercadoria” que, majoritariamente, dominava a dinâmica teatral carioca daquela época.

Ao se instalarem em um amplo Salão de Exposições no segundo andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os integrantes de **A Comunidade** mantiveram um contato extremamente fecundo e bem-sucedido com os diretores-executivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) Maurício Roberto e Madeleine Archer, surgindo assim, dos próprios entendimentos preliminares, diversas possibilidades factíveis de cooperação mútua em um planejamento amplo de realizações artísticas na programação oficial conjunta do Museu,

Com formato próximo ao de um centro cultural conforme entendido atualmente, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) contava, ainda, com considerável acervo de Coleções de pinturas nacionais e estrangeiras contemporâneas em constante revezamento de exposições com sua Reserva técnica de obras de arte menos recentes; ampla e confortável Biblioteca tematicamente especializada em Artes Visuais; Cinemateca de Arte de excelência, com intensa programação retrospectiva de ciclos cinematográficos temáticos; além das indefectíveis lojas de objetos e de venda de livros de Arte para atendimento a eventuais turistas, para quem se destinava também um Café-Bistrô com lanches rápidos e, ainda, um bom Restaurante aberto para almoço no térreo.

- Experiências e **tendências**

A fim de elaborar uma visão panorâmica do caminho percorrido por este grupo carioca, vale abrir novamente espaço para as duas figuras dos diretores-fiadores das propostas radicais que ambos trazem para **A Comunidade**: Paulo Afonso Grisolli e Amir Haddad. E, na medida do possível, fazer esta narrativa tomar corpo ao dar voz própria para a manifestação do pensamento de ambos, por intermédio de trechos selecionados dentre diversas declarações até agora recolhidas – e provenientes de ambos, cada um por vez – a partir de variadas fontes localizadas no próprio andamento desta pesquisa.

Grisolli, por exemplo, em depoimento ao crítico Wilson Cunha em sua coluna de teatro no jornal *Tribuna da Imprensa*, assim se manifesta sobre o grupo por ocasião do lançamento de seu trabalho, explicitando de forma sintética a proposta do movimento:

A Comunidade é a consumação de um velho plano, resultado de um longo seminário realizado em 1967 e do qual participaram artistas com uma preocupação comum: encontrar uma saída para o teatro brasileiro, que lhe permitisse inserir-se no quadro da cultura brasileira, escapando à vilipendiada condição de teatro-mercadoria. Desse grupo participavam diretores, cenógrafos, produtores, técnicos: Amir Haddad, Antônio Pedro, Paulo Afonso Grisolli, Tite de Lemos, João Ruy Medeiros, Marcos Flaksman, Ilo Krugli, José Carlos Reis, entre outros. Concluímos que, para dar ao teatro uma dimensão efetivamente cultural e participante da atualidade brasileira, teríamos que encarar a arte do espetáculo absolutamente despidos de preconceitos e compromissos prévios. Tínhamos de agir como se estivéssemos inventando ou reinventando o teatro, a cada vez. E foi isso que nos levou a uma definição do nosso “teatro de invenção”. Inventamos também, por fim e para começar as atividades, A Comunidade, uma espécie de condomínio de artistas com identidade de propósitos, com o fim de romper com a estrutura empresarial do nosso teatro tradicional. Quando Maurício Roberto, diretor-executivo do MAM compreendeu os nossos objetivos, resolveu amparar-nos e concedeu-nos as instalações, era o que faltava para que começássemos a agir. (GRISOLLI *apud* Wilson Cunha: “A Comunidade em Construção”: *Tribuna da Imprensa*, 29 ago. 1969)

Já Amir Haddad, em entrevista concedida ao crítico Yan Michalski por ocasião do lançamento do segundo espetáculo produzido pela Comunidade – *A Construção*, de Altimar Pimentel – o mais bem-sucedido em termos de crítica e de afluência de público, e pelo qual ele iria acabar conquistando o seu primeiro e prestigiado *Prêmio Molière*, relativo à Melhor Direção da temporada carioca de 1969, resume assim o seu ponto de vista:

Juntamo-nos para constituir um grupo liberto das injunções de um regime empresarial, queríamos o direito de errar sem estarmos sujeitos às leis do lucro, à ditadura das bilheterias. (HADDAD, Amir. “Construção, comunidade, comunicação”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 22 jun. 1969)

Esta recusa da profissionalização sendo associada à liberdade e independência da criação artística irá constituir, afinal, o requisito essencial à efetiva resistência cultural assumida pelo grupo naqueles tempos de intensa repressão política.

Por outro lado, porém, se iniciará o movimento contrário àquele estabelecido na passagem para a modernidade em nosso teatro: aproveito para assinalar aqui, portanto, que esta atitude de recusa da profissionalização, tão cara ao experimentalismo adotado de forma inédita na cena carioca, coincide com a mesma postura mantida por Haddad cerca de uma década antes, quando de seu afastamento do núcleo inicial que originou o Grupo Oficina, o qual ainda integrava em São Paulo no final da década de 1950.

Este episódio acontece justamente quando se processa o deslocamento da fase amadora do grupo para a desejada etapa do profissionalismo, com a adesão voluntária ao formato empresarial, o que viabilizou a continuidade e o desenvolvimento de todo o trabalho acumulado desde então, conforme afirma José Celso de forma contundente na obra *Primeiro ato* (1998):

Ficava óbvio que tínhamos que dar um salto no Oficina. A hora da profissionalização estava chegando. (...) Fizemos então uma assembleia geral. Das quarenta pessoas do grupo, seis queriam realmente fazer teatro. Demos um golpe no Amir Haddad, fizemos uma sacanagem com ele, não me lembro muito bem como, mas passava por aquele negócio de ata e tal. O Amir era o chefe dos outros trinta e quatro e nós demos um golpe pra destituí-lo, para botar tudo terra abaixo. A gente tinha que agir, inclusive não importando os meios, as maneiras. Valia tudo, se no fim rompêssemos com aquele amadorismo, com aquela burguesia que emperrava a nossa vontade, com aqueles nhen-nhen-nhens que não fodiam nem saíam de cima, que atrasam o desejo dos que realmente queriam fazer a coisa. E para fazer a coisa era necessário viver daquilo, se profissionalizar. Sem profissionalização era o descompromisso com tudo: a pessoa chegava atrasada, vinha, não vinha, não sabia o que queria, não era nada, não dava em nada... Tínhamos que cortar com aquilo! Sem contar que o Amir era terrível, um diretor superautoritário. Uma vez ele foi operado de um problema na perna e usava a bengala dele para bater na Ety Fraser, nas atrizes... Mas isso não era tão grave, quer dizer, no fundo, nós todos éramos assim mesmo, muito estranhos... (CORRÊA *apud* Staal, 1998: 27 e 30)

De todo modo, Grisolli e Haddad exploram igualmente a mesma e principal tendência experimental que se pode constatar nos espetáculos iniciais produzidos por **A Comunidade**, que cada um deles dirige em momentos distintos do trabalho com o grupo, preconizando a progressiva abolição da tradicional separação entre palco e plateia, conforme Johana Albuquerque (2012) também assinala em sua citada tese:

No Rio, com o grupo A Comunidade, Paulo Afonso Grisolli substitui, em *A Parábola da Megera Indomável*, 1968, o palco italiano por uma sala, no MAM, em que os espectadores estão no mesmo espaço de ação dos atores; e em *A Construção*, 1969, Amir Haddad radicaliza essa proposta, abolindo completamente a divisão entre público e intérpretes. (ALBUQUERQUE, 2012: 220; grifos e padronização mantidos)

Vale a pena registrar, ainda, mais outra preciosa observação por parte de Albuquerque (2012) quando aponta as mesmas obsessões partilhadas por Grisolli – mesmo após o seu gradual afastamento do trabalho em conjunto com **A Comunidade**, para se dedicar a dirigir outras peças – assim como por Haddad, que permanece trabalhando com o grupo até sua dissolução, assumindo o leme de mais três espetáculos:

No caso carioca, por exemplo, as experimentações de A Comunidade em *A Construção*, dirigida por Amir Haddad no ano de 1969; assim como o trabalho de Paulo Afonso Grisolli em *Alice no País Divino Maravilhoso*, 1970, estão voltadas, não somente para a explosão do espaço (integrando

atores e espectadores), mas também para a fragmentação ou superposição da palavra. No caso de *A Construção*, Amir e equipe colocam os textos sendo proferidos em paralelo ou até em contraponto, criando um caos sonoro na recepção do público. Em *Alice no País Divino Maravilhoso*, Grisolli se aproveita da associação com o texto de Lewis Carroll e do pretexto de contextualizarem a criação no universo do sonho, para imprimir uma não narratividade, em frases que se fragmentam e que não dialogam entre si. Em ambos os procedimentos, o que intuo, é que esses cariocas perseguem o tratamento dramático não mais como fluxo que conta e narra uma história, e sim como objeto sensorio, paisagem sonora, ruído, música. Isso mais uma vez contribui para que o ator seja identificado menos como indivíduo, personagem de sua pessoa, e mais como presença coletiva, como conjunto de atores, como bloco, coral. (ALBUQUERQUE, 2012: 221; grifos mantidos)

- **Variadas obsessões**

A Comunidade, após a bem-sucedida temporada de *A construção* em 1969, que também constituiu o seu maior sucesso de bilheteria, ainda vai realizar mais dois espetáculos no MAM-RJ: *Agamênon*, de Ésquilo, e *Depois do corpo*, de Almir Amorim, ambos dirigidos por Amir Haddad e estreados ao longo do mesmo ano de 1970.

Entre um lançamento e outro, já em função da produção final do grupo que permanecerá em temporada até o início de 1971 – embora sendo apresentada em outro espaço bem diferente, no andar térreo, semelhante a um grande corredor largo, devido à falta de isolamento acústico tanto da Sala em que costumavam trabalhar quanto da Cinemateca do Museu cujos responsáveis, por sinal, sempre reclamavam da interferência sonora sofrida durante as sessões dos filmes simultâneas às apresentações das peças –, Haddad expressa diversas convicções suas em relação ao trabalho do próprio grupo, ao seu perfil como diretor, a questões trazidas pela contemporaneidade e à relação com o público em trechos extraídos de uma entrevista concedida ao jornal *O Globo*:

A Comunidade não é um grupo de teatro e sim um programa de trabalho. A longo prazo. Vivemos o processo, sem nos preocuparmos com o resultado. É isto que se chama pesquisa? [...] Não gosto da palavra vanguarda. Qualquer rotulação implica sempre num juízo fascistóide e discriminatório. Acho que uma atitude aberta diante da atividade artística leva em consideração as necessidades mais profundas de quem faz e de quem consome o produto artístico. [...] Considero-me um diretor sem preconceitos. Para acompanhar as mudanças é preciso estar sempre aberto. O preconceito sempre está na retaguarda. Ela é que é fechada. A palavra eclético foi inventada pelas visões unilaterais. A chamada “vanguarda” sempre manipulou livremente o material à sua disposição. É preciso conhecer tudo. Na atividade artística há sempre pessoas que pensam que o mundo parou nelas. Quanto a mim, faço o que

posso. [...] O público brasileiro é muito carinhoso, sendo que o carioca é mais caloroso que o paulista. Não posso me queixar dele. Agora, me parece que uma interpretação dialética público-espetáculo fará com que os dois se reintegrem numa nova síntese. (“Amir Haddad: sou diretor sem qualquer preconceito”. Rio de Janeiro: *O Globo*, 15 out. 1970)

Uma particularidade que, provavelmente, auxilie a explicar parcialmente a dificuldade em manter a continuidade de trabalho desse coletivo por mais tempo talvez seja a característica que se observa quanto à dependência da figura de um diretor, algo comumente encontrado no interior de outros grupos que se organizam a partir de meados da década de 60 e que começam a se sobressair na produção teatral mediante a adesão aos preceitos do experimentalismo e aos processos coletivos de criação cênica.

Por outro lado, no decorrer da década seguinte de 1970, alguns diretores em intensa atividade teatral optam por levar uma espécie de “vida dupla profissional” já que, ao mesmo tempo, continuam liderando os novos grupos de jovens atores ao passo que também não deixam de atuar, devidamente contratados e remunerados, no mercado existente do dito teatro “empresarial”.

Recorro novamente ao estudo de Johana Albuquerque (2012), que nos fornece este caso exemplar envolvendo a relação de Amir Haddad com o grupo **A Comunidade:**

Com Amir Haddad acontece a mesma coisa: está à frente do grupo A Comunidade em *A Construção*, em 1969, e na abertura da década, em *Agamêmnon*, de Ésquilo, mas também será o diretor de *O Marido Vai à Caça*, de Feydeau, com produção de Sergio Britto, ainda em 1970; e de *Tango*, contratado por Tereza Rachel, em 1972. Dois anos depois lançará um conjunto jovem, o Grupo de Niterói, com a criação coletiva *SOMMA ou Os Melhores Anos de Nossas Vidas*, espetáculo recheado de características experimentais, mas ainda em 1974 dirige *Há Vagas para Moças de Fino Trato*, de Alcione Araújo, com Renata Sorrah, Glória Menezes e Yoná Magalhães à frente do elenco. Esse desdobramento entre o alternativo e o comercial acompanha a carreira de Amir até hoje. (ALBUQUERQUE, 2012: 229; grifos e padronização mantidos)

À guisa de parcialmente concluir esta breve síntese panorâmica da trajetória histórica cumprida por este grupo carioca já considerado, na época de sua atuação na cidade do Rio, como um representante pioneiro notoriamente “tendencioso e obsessivo” – conforme transparece nestes mesmos termos recorrentes dos quais abusivamente me sirvo, tornando-os minhas próprias palavras que aqui seguem empregados em lugar, talvez, de uma designação ainda não assumida convictamente enquanto “vanguarda” cênica então emergente entre nós, brasileiros.

Importante ressaltar, neste ponto específico, que **A Comunidade** recorreu à experimentação – ou melhor, a este “teatro de invenção” preconizado no decorrer de seus processos assim diferenciados de encenação –, em última instância porque acreditou firmemente que a sua adoção como alternativa de criação e produção cênicas conseguiria fazer com que a atividade teatral pudesse reviver, na cidade do Rio, em toda a sua potência criativa, identitária e comunicativa – cujo mérito somente alcançaria algum reconhecimento entre seus pares por meio desta pesquisa premeditadamente experimentalista ao buscarem por novas expressões representativas possíveis, afinal concretizadas mediante e por intermédio de outros meios inventados, originais e decididamente nada convencionais.

Este recurso ao “teatro de invenção” por eles produzido demonstra a vitalidade do conjunto dos componentes humanos deste coletivo de trabalho cênico continuado que atende pela nome de **A Comunidade**, que acabou se firmando como o grupo teatral atuante mais inquieto e ousado do Rio de Janeiro nesta virada da década de 60 para a seguinte, contaminando com sua contundência cênica os anos 70 do século passado.

A Comunidade, sobretudo, nos indica a existência de lacunas ainda deixadas no esforço da pesquisa acadêmica recente voltada para a elaboração de outra historiografia revista e relativa ao Teatro Brasileiro com o foco, notadamente, neste período inquisitorial característico de uma censura prévia compulsória e imposta a qualquer manifestação ou expressão do pensamento individual – seja científico, ideológico ou mesmo artístico. Tido como um regime “de trevas”, quase medieval por parte dos profissionais das Artes em geral, esta ingerência abusiva de um Estado ditatorial opressor e repressor escolheu, como seu alvo preferencial, a manifestação teatral dentre todas as demais expressões artísticas consideradas como potencialmente “perigosas”.

O Teatro, em sua franciscana condição de permanente viabilização financeira, sofreu demasiadamente todos os golpes desferidos contra ele e com as suas decorrências práticas, afetado em cheio como atividade cultural resistente por todos os efeitos traumáticos e conseqüências correlatas naquela conjuntura política adversa que se instalou de forma impositiva e ininterrupta, em todo o país, no decorrer de pouco mais de duas décadas inteiras. **A Comunidade** não escapou da sanha militar autoritária que então ocupava implacavelmente o centro do poder político e, deste lugar, também

perseguiu a produção artística consoante esta sua busca empreendida no espaço cênico por uma linguagem autoral coletiva na tentativa de expressar um teatro que pudesse ser reconhecido como contemporâneo, indubitavelmente atual e, ainda assim, considerado como de alcance nacional apesar de carioca, porém sem deixar de ser, em seu próprio cerne, uma atividade sempre politicamente engajada e criticamente brasileira.

Apontando nominalmente todos os artistas envolvidos, as Fichas Técnicas completas veiculadas nos respectivos Programas das peças serão anexadas sucessivamente, em ordem cronológica de produção, ao final do corpo principal do texto deste relato. Porém, a seguir, as peças “inventadas” serão aqui consideradas como quatro “atos cênicos” em seu detalhamento descritivo das tendências e obsessões que constam em cada um desses quatro espetáculos produzidos com financiamento interno, proveniente mesmo dos próprios componentes do grupo ou advindos de modo também externo ao coletivo, mediante contatos estreitados ou expandidos e contando com a influência de algum parente na iniciativa privada mais liberal, por exemplo.

Como amostra deste procedimento acima indicado, seguem as declarações de dois assíduos integrantes do grupo em conversas registradas em áudio – respectivamente, Rubens de Araújo (Ator-produtor), o primeiro a ser citado; e, em seguida, Colmar Diniz (Assistente de cenografia e figurinos; ator-produtor) – ao abordarem esta sensível questão do financiamento da Produção, apesar de eventual informação inconsistente ou incompleta depreendida de suas afirmações:

RA: Eu era o único que era livre: tanto que eles me pegaram para fazer produção junto. Então eu saía para ajudar a produzir, ia pegar dinheiro que precisava com não sei quem... A Cecília Conde, o irmão dela... Não era o Conde, o Prefeito, não. Era o outro. Dava um dinheirinho também para ajudar na produção e a gente conseguia produzir assim: com 20, 30 figurinos, cenários lindos, cenários muito bonitos. O Joel de Carvalho fez coisas primorosas. (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 14 maio 2019)

CD: Como é que o nome dele? Aquele homem que... O Conde arquiteto.
AM: Que foi prefeito? **CD:** Sim, que foi prefeito [Luiz Paulo, irmão da Cecília Conde]. É, foi sim: o cenário de *A construção* era uma espécie de pôster enorme... E era ideia do Conde. **AM:** Ele ajudou? **CD:** Porque ele pôs dinheiro. É, então ele ajudou... Nesse sentido, dando e pedindo dinheiro. Para financiar a produção. (Conversa #4, DINIZ = **CD** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 25 maio 2019)

E assim, improvisadamente, seguindo invariavelmente o mesmo curso até que, por fim, conseguissem juntos vencer a dupla censura – a prévia federal e a econômica – concretizando os pioneiros desafios enfrentados coletivamente de consecução da

produção executiva e da criação cênica, ambas de natureza e caráter eminentemente experimental em conformidade com suas proposições iniciais de “invenção teatral”.

Por extensão, avaliaremos ainda acontecimentos ocorridos durante as correspondentes temporadas cumpridas pelas quatro peças montadas pelo grupo carioca **A Comunidade** no período compreendido desde o lançamento de seu espetáculo de estreia – *A parábola da megera indomável*, em setembro de 1968 –, até sua efetiva dissolução, que virá a ocorrer definitivamente ainda no primeiro semestre do ano de 1971.

Isto se deu, portanto, logo em seguida à conclusão da temporada de *Depois do corpo* no mesmo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) embora, desta feita, as sessões de apresentação da peça, ainda em cartaz até o mês de abril, desceram para o andar térreo devido a ajustes requeridos, após muitas desavenças e reivindicações junto à Diretoria do Museu, pela convivência acústica com a programação de excelência da Cinemateca.

Com esta quarta e última investida de produção cênica efetivada de modo totalmente “obsessivo”, quase que por pura teimosia – visto que o grupo, como um todo, sofreu drástica redução de componentes que ainda se disponibilizavam a continuar trabalhando juntos, senão vejamos: na primeira investida de produção, ainda tendo Grisolli como diretor, o elenco contava com uma dúzia de atores, Grisolli aí incluído como o “Bufão”; na segunda e mais bem-sucedida montagem produzida pelo grupo, já a partir de então capitaneado por Amir Haddad e que resultou no espetáculo *A construção*, merecedora de várias premiações concedidas aos componentes da equipe, ampliou-se em mais de um terço a totalidade de intérpretes que integravam o elenco, que passou a contar com 19 atores no espetáculo *A construção*; já na terceira atitude de produção teatral a partir de uma tragédia clássica adaptada pelo diretor, o elenco sofreu mínima alteração de redução, passando de 19 para 18 atores ao todo.

Somente a quarta montagem produzida é que vai deixar explícita esta redução drástica do número de componentes do grupo ainda em atividade, que diminuiu o seu contingente a ponto de ficar reduzido a apenas um sexto da totalidade de atores do elenco anterior em cena em *Agamêmnon* – de 18 cai para apenas três em *Depois do corpo*: a única atriz Maria Esmeralda e os atores-fundadores do grupo Rubens de Araújo e Mário Jorge, remanescentes desde o primeiro trabalho realizado por **A Comunidade**.

Parte 3 Tendências e obsessões em quatro atos

– Temporadas realizadas entre 1968 e 1971, sempre no MAM-RJ¹³

Agora, abriremos o pano e as alas para saudar e exhibir, separadamente, a passagem pelas quatro “atitudes cênicas” que se sucederam no repertório teatral criado em quase três anos de atividades ininterruptas pelo grupo **A Comunidade** no MAM-RJ.

❖ Primeiro ato - *A parábola da megera indomável*

T

texto e direção de Paulo Afonso Grisolli

Sala do MAM : estreia em 16 de setembro de 1968

Temporada: Setembro e Outubro

Desabavam as paredes e as estruturas formais do teatro brasileiro, pela primeira vez. Formalmente, atores e espectadores conviviam numa mesma sala, sentavam-se na mesma cadeira, suavam juntos, conviviam. Cada ator era um cidadão comum, misturado aos cidadãos comuns. Só no instante de assumir o seu papel na ação exposta pelo espetáculo é que se dimensionava como personagem, a partir de um traje pesquisado e realizado por Marina Colassanti. (GRISOLLI, conforme documento reproduzido na pasta *A parábola da megera indomável*, Rio de Janeiro: Cedoc/Funarte – Dossiê Espetáculos Teatro Adulto)

“(...) São só palavras, mas é delas que provém a minha força.”

(fala do personagem Bufão, interpretado pelo autor e diretor do espetáculo)

A parábola da megera indomável, de Paulo Afonso Grisolli (dirigida e interpretada por seu autor) foi o primeiro espetáculo montado pela Comunidade. *A Parábola* conseguia, afinal, a integração do público com o espetáculo, a chamada *agressão* fazendo parte de própria *mise-en-scène*. (CUNHA, Wilson. “A Comunidade em construção”, *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 29 ago. 1969. Grifos originais mantidos)

Conforme destacadas acima, escolho começar a contar esta história mais detalhada do grupo teatral carioca **A Comunidade** assim mesmo, com estas três citações acima em sequência: primeiramente, a de um trecho de matéria jornalística publicada no dia seguinte ao lançamento do grupo recém-formado no MAM, com a

¹³ Anexadas em ordem cronológica ao final do corpo principal de texto desta dissertação, as Fichas técnicas completas das quatro montagens procuraram seguir, na medida do possível nesta outra visualização, a formatação original proposta pela divulgação de lançamento dos espetáculos, já que foram retiradas diretamente dos respectivos Programas veiculados por ocasião das referidas sessões de estreia.

estreia de seu primeiro espetáculo produzido; em seguida, a fala do personagem “Bufão”, também interpretado pelo autor do texto e diretor da montagem, que viria a se tornar emblemática do momento político daquele período, e até mesmo profética – se lembrarmos de que antecede em três meses a edição do AI-5 (em 13 de dezembro de 1968); e, arrematando os destaques, outro trecho de matéria jornalística veiculada apenas no ano seguinte – atualmente, há pouco mais de meio século – com a sugestiva chamada “A Comunidade em construção”, em alusão ao próprio título da segunda iniciativa de produção da companhia, *A construção* – a esta altura, com a publicação efetuada em final de agosto, já em cartaz e cumprindo temporada de sucesso que se estenderia até o final daquele ano – a peça estreou em junho do mesmo ano de 1969.

A partir de agora, proponho desmembrar esta reconstituição narrativa, mantendo-a em ordem cronológica crescente, para enxergarmos a atuação desta companhia em quatro “Atos cênicos” – e assim os batizo a partir de agora – dividindo a trajetória de **A Comunidade** naturalmente em quatro partes, que correspondem às quatro produções levantadas ao longo de todo o percurso cênico desenvolvido no decorrer deste período de tempo de quase três anos de atividades ininterruptas, sempre nos Salões cedidos do MAM-RJ.

Na ocasião trabalhando como crítico teatral no extinto e tradicionalmente combativo diário carioca *Tribuna da Imprensa*, o jornalista de plantão Wilson Cunha assinala desta maneira a *mise-en-scène* proposta pela nova companhia teatral em atividade na cidade em sua busca experimental, por ele considerada bem-sucedida, em prol de uma integração do público com o espetáculo, aspecto ainda classificado por ele como sendo um tipo de tendência propalada pela dita vanguarda cênica internacional adepta de uma obsessão estética que tencionava anular os limites físicos entre o emissor e o receptor da comunicação teatral – segundo Cunha, “a chamada agressão”.

Estas observações foram registradas quase um ano após a estreia de lançamento deste coletivo artístico carioca, ocorrida em setembro de 1968, no Salão de Exposições do segundo andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), provavelmente já em função da divulgação do segundo espetáculo produzido pelo mesmo grupo pois, pela data de publicação, certamente já estaria em cartaz cumprindo temporada no próprio Museu (se bem que em outro Salão de Exposições contíguo, adjacente ao ocupado anteriormente), esta investida seguinte de produção cênica que

renderia – esta sim! – o maior sucesso conjugado de público e de crítica “experimentado” por **A Comunidade** – a premiada montagem de *A construção*. que se tornou a novidade carioca do ano teatral apresentada pelo grupo na temporada de 1969.

Intelectual especializado em Cultura e Crítica de Arte, bem mais adiante Cunha continuaria, lá para as décadas finais do século XX e já entrando no milênio seguinte, sua caminhada profissional a partir de então mais voltada para o Cinema e, em função disso, metamorfoseado em grande especialista da produção audiovisual, um renomado perito na transmissão de seu profundo conhecimento e preservação da Arte cinematográfica.

Entretanto, este outro interesse tardio não o impediu, em seu espaço no jornal, de dedicar para **A Comunidade** o reconhecimento da importância de seu surgimento na cidade, saudando verdadeiramente a bem-vinda produção cênica sediada no MAM como algo digno de atenção especial por seus evidentes méritos artísticos.

De fato, naqueles “anos de chumbo” em curso, ficava cada vez mais difícil conseguir pôr em cena algo que fosse minimamente comprometido com mudanças profundas na realidade brasileira. O que dirá manter algum engajamento criticamente ideológico levado mais a sério ou, mesmo, algum reflexo de nossa precária situação política, então já há cerca de meia década submetida a uma ditadura militar que acabara de se reafirmar, no último dezembro, com a edição do Ato Institucional de número 5.

A decretação deste Ato e imediata promulgação instituía a censura prévia federal para qualquer manifestação ou expressão do pensamento fechando assim, ainda mais, o regime de exceção que intimidava tanto a Imprensa que se queria livre quanto qualquer outra atividade simplesmente democrática, seja artística ou mesmo de natureza militante político-partidária, a se atrever a expor livremente convicções e crenças.

Já no *Correio da Manhã* – outro jornal carioca extinto na década seguinte de 1970 e que também contava com coluna semanal especializada em Teatro –, sob a responsabilidade de outro crítico, por sua vez, também considerado como um intelectual respeitado em seu meio e que, por trás da assinatura “Van Jafa”, chancelava desta feita o real lançamento do grupo teatral, caprichando em sua divulgação logo no dia seguinte à estreia do trabalho inaugural de **A Comunidade**, ao transcrever as declarações dadas em entrevista concedida pelo autor [Paulo Afonso] Grisolli sobre o texto escolhido para

dar partida às atividades cênicas na Sala do MAM, nas quais ele acumularia as funções de dramaturgo, diretor e ator, além de dividir simultaneamente a liderança na condução do novo grupo com Amir Haddad, revelando desta maneira, na primeira pessoa do singular, os seus propósitos plurais:

O texto chama-se *A Parábola da Megera Indomável*. Foi escrito em 1959, uma estrutura simples e curiosa: trata-se realmente de uma parábola, cuja história se reporta, inicialmente, à *Megera domada*, de Shakespeare, para expor uma ideia; ao abeberar-se nessa fonte, assumiu-lhe também a forma – o verso decassílabo. [...] O problema que põe em foco: a tirania. A partir de uma posição: a megera tiranizada na parábola entende, por fim, que o seu martírio “nasce do crime de eu ter sido mansa”. [...] Escrita de forma tão simplória, a peça pareceu-me revalorizada, subitamente, em 1968. Dei-lhe uns retoques, submeti-a a uma crítica madura e percebi que, dela, poderia nascer um espetáculo de invenção. Propus a ideia à Comunidade, expliquei a concepção do espetáculo. Meus companheiros concordaram que poderia ser a *Parábola* a primeira realização da Comunidade e começamos a trabalhar. (GRISOLLI *apud* Van Jafa. *Correio da Manhã*, Guanabara: 17 set. 1968. Lançamento de estreia.)

Agora opto aqui, no fluxo narrativo, por selecionar novos comentários a este respeito da parte de Luiz Carlos Maciel – mais um jornalista e intelectual participante dos antecedentes preparatórios para a constituição do grupo – que, em matéria de sua autoria publicada no jornal carioca *O Paiz* (mais outro diário também extinto!) intitulada “A estreia da Megera Indomável”, logo após a data real deste citado evento, esclarece que a meta da criação de Grisolli se concentraria, preferencialmente, no plano da prática, na efetivação de concepções prévias formuladas cenicamente de modo totalmente experimental, concretizadas em decorrência de experimentações propostas.

Maciel ainda ratifica em seu artigo que *A Megera* constitui, apenas, a primeira tentativa de uma realização efetiva, ressaltando também o fato de que Grisolli ainda faz no espetáculo o papel do Bufão e que, neste sentido, não poderia deixar de comentar esta sua nova experiência nesta entrevista que lhe foi concedida com exclusividade:

Para o bufão, o intérprete escolhido deveria ser aquele que melhor captasse e compreendesse todas as intenções da encenação, que absorvesse *in totum* o processo de invenção. Dos companheiros, Amir Haddad foi inicialmente escolhido. Infelizmente, apesar dos excelentes resultados dos ensaios, Amir teve problemas pessoais que o impediram de fazer o papel. A segunda escolha, então, recaiu em mim. Não foi uma decisão unilateral ou arbitrária. Ponderamos muito sobre ela. (GRISOLLI *apud* MACIEL, Luiz Carlos. *O Paiz*, Rio de Janeiro: 19 set. 1968. “A estreia da Megera Indomável”)

Este revezamento no desempenho de funções diretivas cênicas estabelecido entre Grisolli e Haddad surge sendo proposto de forma natural e espontânea em que, segundo esta declaração acima, o “escolhido deveria ser aquele que melhor captasse e

compreendesse todas as intenções da encenação” – ou seja, “que absorvesse (...) o processo de invenção” como um todo harmônico capaz de expressar com eficácia a concepção proposta para se criar a encenação.

Isto pode nos servir aqui para comprovar, indubitavelmente, o nível de seriedade e comprometimento de ambos, direcionados que estão para a proposta cênica que faziam questão de compartilhar também na prática interpretativa: ora, nenhum dos dois se considerava verdadeiramente um ator e tampouco já haviam passado por experiência semelhante em qualquer trabalho anterior de encenação do qual tivessem participado. Ao contrário, o que sempre ocorria com eles, em geral, era ocupar o posicionamento diretorial, aliás bastante conhecido e praticado por ambos até então, externando sempre do lado de fora da cena instruções para os atores.

Aconteceu, porém, que este rodízio entre eles, que até parecia consensual já que acertado preliminarmente, será uma das tônicas que influenciarão diretamente o funcionamento da estrutura interna do grupo daqui em diante, determinando os desdobramentos relativos à escolha do repertório a ser montado, a escalação do elenco disponível e ainda, quanto mais não fosse, o próprio revezamento entre ambos os encenadores no momento de se definir qual dos dois iria ocupar a orientação nuclear do grupo como diretor cênico titular dos projetos planejados em conjunto e de seus respectivos processos futuros de encenação em vista.

A ideia que posteriormente se confirmou como uma iniciativa verdadeiramente inspirada por parte de Grisolli, ao tirar evidente proveito de sua situação profissional “duplicada” e privilegiada como diretor do grupo e editor-geral do suplemento cultural de maior circulação e penetração tanto nos meios estudantis quanto entre consumidores contumazes de produção artística, fosse brasileira ou mesmo estrangeira, bastando para tanto que estivesse sintonizada com a contemporaneidade contracultural – a saber, o *Caderno B do Jornal do Brasil*, em seu auge talvez de maior repercussão na paisagem cultural histórica da cidade, demonstrando ser arma poderosa como estratégia de divulgação para o lançamento oficial da proposta de adoção do experimentalismo no decorrer das investigações cênicas intrínsecas ao trabalho desenvolvido por **A Comunidade**.

A partir da reprodução fiel do leiaute da “primeira página”, típica de uma edição diária do *Jornal do Brasil* e em versão simulada, “falsificada”, devido ao fácil acesso às

máquinas reprográficas que ele, Grisolli, detinha no ambiente profissional do jornal enquanto chefe da redação do Caderno para assim poder, deste modo original e inédito, atender e designar de maneira consistente, quase que como um impecável manifesto estético, as diversificadas orientações inovadoras emergentes nas várias contribuições criativas por parte de profissionais destacados em suas áreas de atuação que, afinal, compunham e preenchiam todos os créditos principais da Ficha Técnica, exceção feita à identificação nominal dos atores do Elenco.

Sem dúvida, vale a pena fazer constar aqui todas as manchetes utilizadas para resumir as atribuições artísticas consideradas ‘diferenciadas’ em relação às demais iniciativas cariocas de produção teatral para o período aqui em questão: propostas que, em seu conjunto, deixam transparentes os requisitos propositivos levados em consideração para compor uma representação teatral segundo padrões nada convencionais ou sequer previsíveis, configurando sua utilização pioneira em montagens teatrais na cidade do Rio de Janeiro e, quiçá, do restante do país.

Sublinham exemplarmente este “salto” rumo a uma nova forma de estabelecer um processo criativo cênico, que fosse ao encontro de outras concepções de caráter experimental com a finalidade explícita de se alcançar uma teatralidade insuspeita que ainda não possuía, até então, qualquer paralelo em ocorrências semelhantes e precedentes no panorama da dinâmica teatral em voga entre nós.

Esta “falsa” primeira página, reproduzida com o clichê editorial verdadeiro do *Jornal do Brasil*, foi usada justamente como o Programa da peça: datada de Setembro/Octubre de 1968, trazia estampada uma foto de perfil de Grisolli, devidamente paramentado e maquiado como o personagem Bufão. Diagramadas como notícias de última hora em toda a extensão da primeira página do formato tablóide (verso e também reverso), seguem abaixo sublinhadas para bem apartá-las do restante do texto – [com acréscimos entre travessões para porventura completar ideias que pareçam dúbias ou mesmo imprecisas] – todas as manchetes e chamadas referentes aos modos de criação e meios de produção que, em última instância, corresponderiam exatamente aos, digamos, maiores “diferenciais” de experimentação postos em jogo – quer dizer, colocados em prática nesta primeira encenação de lançamento do grupo **A Comunidade**:

- “Parábola” inaugura comunidade no Museu

Com a peça *A parábola da megera indomável*, de Paulo Afonso Grisolli, os integrantes da Comunidade inauguram suas atividades no Museu de Arte Moderna, dispostos a realizar um teatro de significação cultural, onde estejam presentes a invenção e a criatividade ao lado da preocupação de discutir a fundo a atualidade brasileira.

- Espaço é de Joel [de Carvalho] e tem “filosofia”

Joel de Carvalho concebeu a arquitetura cênica da *Megera* com os olhos postos no princípio do teatro de invenção que está enraizado no projeto mesmo da Comunidade. O ponto de partida foi a disposição de “desconvencionalizar” o espaço cênico tradicional, e, quando esta disposição é radical, em princípio “tudo é permitido”. A “filosofia cenográfica” posta em prática na *Megera* se insere, por isso mesmo, no quadro de pesquisa e experimentação em que a própria Comunidade pretende estar situada. Joel é, de resto, um antigo colaborador de Grisolli – desde a montagem de *O Barbeiro de Sevilha* [no Theatro Municipal do Rio de Janeiro].

- Nelly [Laport] fez o corpo e Amir [Haddad] deu uma mão

A montagem da *Megera* deve muito à presença, em áreas distintas de atuação, de dois valiosos colaboradores: Amir Haddad e Nelly Laport. O primeiro, um jovem diretor de teatro, forneceu uma assistência efetiva a Grisolli quando o espetáculo em sua fase inicial de elaboração ainda era um terreno por explorar e reconhecer. Foi da troca de impressões entre um e outro, do debate permanente a respeito das descobertas e propostas que iam sendo formuladas que ocorreram, para Grisolli, as primeiras soluções para a *Megera*, mais adiante desenvolvidas e eventualmente reformuladas. Quanto a Nelly Laport, sua parte foi a da preparação corporal dos atores, outro capítulo importante na história deste espetáculo.

- Cecília [Conde] sai em busca da voz humana

A compositora Cecilia Conde introduziu um estilo surpreendente na concepção musical do espetáculo realizando um paciente trabalho de investigação das possibilidades sonoras da voz humana e, a partir delas, construindo uma trilha de ruídos e efeitos de resultados vizinhos, por vezes, aos da música eletrônica, porém sem quaisquer artificialismos. Cecília já havia trabalhado com Grisolli para a encenação de *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais (1732-1799), onde a disposição de

experimental já estava presente, como embrião da linha de pesquisa agora consumada na *Megera*. O treino exaustivo dos atores e de seus recursos vocais foi uma das principais características do trabalho de Cecília Conde.

- Cinco [Atrizes] fazem uma, seis [Atores] fazem dois

Chama-se Inês a heroína de *A parábola da megera indomável* mas, na fórmula de espetáculo adotada, esse personagem não é interpretado por uma única atriz e sim por cinco: Norma Dumar, Carmem Silvia Murgel, Cecília Figueiredo, Duse Nacaratti e Conceição Tavares. Tibúrcio, o herói, e Gastão, o pai, foram personagens resolvidos por aproximação na mesma linha, digamos, de procedimento. O primeiro é representado sucessivamente por Rubens [de] Araújo, Pedro Jorge da Cunha e Hélio Guerra; e, o segundo, por João Siqueira, Edgard Sánchez e Marcelo Costa.

A exceção à regra é o Bufão: Grisolli é quem o interpreta.

- .Marina [Colasanti] veste e artistas se integram

Vários artistas plásticos deram sua contribuição à Comunidade, realizando trabalhos que foram integrados à cenografia do espetáculo. O meio de encontrá-los e de dialogar com eles foi a AIAP – Associação Internacional de Artistas Plásticos, cuja seção carioca hoje [setembro de 1968] coabita com **A Comunidade**, no MAM. Já os acessórios de vestuário são obra de Marina Colasanti, que já foi gravadora e que, hoje, divide o seu tempo entre o jornalismo e a literatura propriamente dita. Como outros membros da equipe, Marina é antiga colaboradora de Grisolli, não na área teatral mas na jornalística: ela é a subeditora do *Caderno B* do JB [*Jornal do Brasil*], que ele edita.

- Megera que nasce já tem nove anos

A parábola da megera indomável foi escrita por Paulo Afonso Grisolli, em 1959, em São Paulo. Lida no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, chegou a ser programada como uma de suas próximas encenações pelo diretor José Renato. Mas essa ideia não vingou, e a peça continuou na gaveta. Em 1967, Flavio Migliaccio, que tinha escutado aquela leitura no Seminário, interessou-se por montá-la; contudo, uma vez mais, a ideia não foi posta em execução. E de repente, ao reler a peça neste ano em curso – o de 1968 –, Grisolli descobriu nela “uma vitalidade e uma atualidade que nunca havia notado.”

- “Reinventar o teatro” exige preparação de muitos meses

A preparação dos atores foi – como não podia deixar de ser – a tarefa que maiores cuidados exigiu da parte de todos os que, de uma maneira ou de outra, participaram dos ensaios da *Megeira*. E, em primeiríssimo lugar, pelo esforço físico com que os atores estiveram empenhados durante quatro longos meses de preparo. Mas exigiu, sobretudo – de atores e diretores especialmente mas, a rigor, de toda a equipe –, a aceitação e compreensão dos postulados básicos contidos na visão de **A Comunidade** a respeito do fenômeno teatral, os quais poderiam ser resumidos na máxima “reinventar o teatro”, na qual alguns por certo nada mais conseguirão ver a não ser uma explosão gratuita de cabotinismo e o desperdício abusivo de juvenilidade.

Ora, como o teatro não se deixa reinventar da noite para o dia e como, por outro lado, os primeiros passos neste caminho acabam de ser dados pelo ator, matriz de todo gesto e atitude teatral, coube aos atores o trabalho mais árduo na preparação da *Megeira*. Desde os primeiros ensaios, a orientação da pesquisa empreendida por diretor e atores esteve voltada para o desvendamento de novos meios expressivos de comunicação e relacionamento com o espectador, que, como o espetáculo tenta demonstrar, é um dos polos capitais do fato teatral.

Foi, portanto, numa espécie de “laboratório” que começaram a ser fabricadas as imagens que integraram o conjunto deste espetáculo. Neste laboratório, os atores procuraram “começar pelo começo” – isto é, dissolver a memória que acumulou as imagens estabelecidas de um teatro estabelecido, com ou sem competência.

Só isto **A Comunidade** reivindica: começar de novo.

- Sandra [Dickens] dá ao corpo forma de linguagem

Bailarina e coreógrafa, Sandra Dickens forneceu ao elenco da *Megeira* os recursos indispensáveis para que se pudesse obter o maior rendimento possível com os atores do elenco no emprego do corpo como instrumento expressivo de linguagem e comunicação: seu trabalho obteve consequências decisivas no produto final que constituiu o espetáculo como um todo harmônico, orgânico. Mais do que mera assistente coreográfica, ou algo semelhante, Sandra foi aquela espécie de autêntica colaboradora “dublê” de organizadora de toda a dinâmica corporal mobilizada pelo espetáculo e o seu diálogo permanente com o diretor Grisolli – diálogo que, aliás,

nasceu desde a montagem de *Onde canta o sabiá* (1966) – deu enorme impulso à encenação da *Megera*.

o Comunhão é o objetivo do espetáculo

Provavelmente seu alterego involuntário, o personagem Bufão não à-toa ocupa seu mesmo “lugar de fala” pois, na condição de responsável direto pela encenação, Grisolli acaba explicando assim este primeiro espetáculo de **A Comunidade** em anotações datilografadas, sem data e com observações manuscritas da própria lavra, que aparecem nas cópias reprográficas com seus comentários sobre a peça:

Chamo-o de missa, por compreendê-lo como um envolvimento atmosférico, destinado a comunicar atores e espectadores em uma ideia comum. Não é essa a essência do espetáculo missa? Por isso, nossa encenação (da maneira como trabalhamos na Comunidade seria impróprio falar em minha encenação) funda-se numa liturgia. Não uma liturgia religiosa, mas aquela que fomos descobrindo e inventando, em um verdadeiro processo de experimentação, e que concluímos ser a conveniente para a atmosfera de comunhão que pretendemos produzir. Neste sentido, o espetáculo é absolutamente ritual. Com um objetivo: o espectador. Inicialmente objeto da história que o espetáculo narra, deve assumir a condição de seu sujeito. (GRISOLLI, texto veiculado no Programa da peça: 1968; Arquivo Cedoc/Funarte)

Escritas logo após a montagem do espetáculo musical *Alice no país divino-maravilhoso* em 1970 – (conforme documento reproduzido na pasta *A parábola da megera indomável*, Rio de Janeiro: Cedoc/Funarte – Dossiê Espetáculos Teatro Adulto) –, aproveito aqui as preciosas palavras expressas pelo homem/autor Grisolli, plagiando a emblemática fala do Bufão – “(...) São só palavras, mas é delas que provém a minha força”:

Antes de Alice (em 1970), a experiência mais marcante e significativa seria A Parábola da Megera Indomável. É, lamentavelmente, um espetáculo em torno do qual o registro fotográfico é extremamente pobre. Com a Megera o despudor da pesquisa alcançava o seu ponto máximo. [...] Com a colaboração do Museu de Arte Moderna do Rio, pude instalar ali, com alguns companheiros que decidiram acompanhar-me na experimentação, a Comunidade – um ativo centro permanente de pesquisa teatral, que funciona até hoje, agora sob a orientação de Amir Haddad. [...] Na procura da comunicação, da linguagem própria para uma plateia brasileira e de uma temática que pudesse interessar a essa plateia, parti para um trabalho de participação intensa de um grupo enorme de artistas – artistas plásticos entre eles. Que espontaneamente vieram nos ajudar, criando as figuras de que necessitava a arquitetura ambiental criada especialmente por Joel de Carvalho. [...] Desabavam as paredes e as estruturas formais do teatro brasileiro, pela primeira vez. Formalmente, atores e espectadores conviviam numa mesma sala, sentavam-se na mesma cadeira, suavam juntos, conviviam. Cada ator era um cidadão comum, misturado aos cidadãos comuns. Só no instante de assumir o seu papel na ação exposta pelo espetáculo é que se dimensionava como personagem, a partir de um traje pesquisado e realizado por Marina Colassanti. [...] A música do espetáculo

era a primeira grande pesquisa sonora que se fazia no nosso teatro brasileiro. Cecília Conde empreendeu essa pesquisa. Selvagem e viva, fazendo com que as incidências sonoras do espetáculo brotassem dos soluços, dos engulhos, dos suspiros ou dos gemidos dos atores confundidos entre os espectadores. [...] A sala não tinha divisão entre a cena e plateia. Era, na verdade, uma grande arena de um circo, em que os espectadores e os atores se sentavam em cadeiras espalhadas e orientadas em múltiplos sentidos. No jovem elenco que me acompanhava, a proposta causava espanto e timidez. Entretanto, era preciso perder o pudor. [...] Como viver um personagem que nasce do convívio íntimo com o espectador, que pinta a sua máscara de bufão espelhando-se no rosto do espectador, diante do qual se põe à distância de um palmo? Como manter o espetáculo, através desse personagem, sem que tivesse havido ainda uma experiência anterior de tal convívio? [...] Para resolver o problema, fiz-me ator eu próprio. Nunca provara antes esse privilégio. Hoje, não quero mais abrir mão dele. Nosso projeto proposto à [Fundação] Guggenheim prevê que cada participante dele seja também um ator. (GRISOLLI, cópia datilografada e manuscrita: Arquivo Cedoc/Funarte)

Já no diário *Correio da Manhã* – outro jornal carioca extinto na década seguinte e que também contava com coluna semanal especializada em Teatro –, sob a responsabilidade de outro crítico que, por sua vez, também mantinha certo prestígio como um intelectual renomado que, por trás da assinatura Van Jafa, chancelaria desta feita o real lançamento do grupo teatral com indisfarçável entusiasmo.

Logo no dia seguinte à estreia do trabalho inaugural de **A Comunidade**, Van Jafa caprichou em sua divulgação direcionada aos leitores de jornal ao transcrever as declarações dadas em entrevista feita com o autor [Paulo Afonso] Grisolli sobre o texto escolhido para dar partida às atividades cênicas na Sala do MAM – nas quais acumularia as funções de dramaturgo, diretor e ator, além de dividir simultaneamente, com Amir Haddad, a liderança na condução do novo grupo.

Foi desta maneira que revelou suas impressões iniciais utilizando, para tanto, a primeira pessoa do singular e deixando claro, a partir de seu próprio lugar de fala, quais seriam os seus reais propósitos plurais:

O texto chama-se *A parábola da megera indomável*. Foi escrito em 1959, uma estrutura simples e curiosa: trata-se realmente de uma parábola, cuja história se reporta, inicialmente, à *Megera domada*, de Shakespeare, para expor uma ideia; ao abeberar-se nessa fonte, assumiu-lhe também a forma – o verso decassílabo. [...] O problema que põe em foco: a tirania. A partir de uma posição: a megera tiranizada na parábola entende, por fim, que o seu martírio “nasce do crime de eu ter sido mansa”. [...] Escrita de forma tão simplória, a peça pareceu-me revalorizada, subitamente, em 1968. Dei-lhe uns retoques, submeti-a a uma crítica madura e percebi que, dela, poderia nascer um espetáculo de invenção. Propus a ideia à Comunidade, expliquei a concepção do espetáculo. Meus companheiros concordaram que poderia ser a *Parábola* a primeira realização da Comunidade e começamos a trabalhar. (GRISOLLI *apud* Van Jafa, *Correio da Manhã*, Guanabara: 17 set. 1968. Lançamento de estreia da temporada do espetáculo.)

Este “teatro de invenção” logo se tornou também objeto preferencial de algumas análises lúcidas feitas pelo jornalista e escritor Tite de Lemos em suas manifestações por escrito que constam no verso do Programa da peça – esta outra figura de intelectual, sempre presente ao redor de **A Comunidade**, se converteu em participante igualmente basilar da gênese deste grupo, além de frequentador assíduo tanto dos jantares na casa do anfitrião João Ruy [Medeiros] quanto das conversações que resultaram na concepção filosófica e estética que levou à formação deste coletivo de artistas cênicos.

Coloquemos o foco, a seguir, sobre outra personalidade artística central nesta narrativa, um criador diferenciado e caracteristicamente fecundo, que permanece em atividade após mais de seis décadas de trabalho ininterrupto no Teatro Brasileiro contemporâneo – o “outro” diretor que assumiu a orientação daquela companhia cênica e que, ao fim e ao cabo, foi quem percorreu a maior parte do caminho cumprido pelo grupo em sua inserção na dinâmica teatral carioca de então.

Porém, antes de encerrar este rápido levantamento dos aspectos basilares de execução desta nova proposta cênica formulada na persecução de uma teatralidade em vias de ser “inventada”, criada, e somente adotada após ser devida e formalmente experimentada, convém reportar o derradeiro comentário de Maciel apostado ao final de sua resenha crítica publicada em sua outra coluna semanal de Teatro: “Salto no poço – Esse excesso atrapalha. Mas não desqualifica. O salto da *Megera Indomável* nesse poço escuro em que se procura a essência perdida da arte” (Revista *Fatos & Fotos*: 17 out. 1968. “Megera indomável faz revolução no espaço teatral”).

Agora, sim, com esta certeza de que o espetáculo teatral, por ser ao vivo, independentemente de qualquer limite financeiro ou mesmo impedimento político, censório e repressor que permaneçam alheios às proposições postas em cena, não pode mesmo parar de jeito nenhum, não deve ser interrompido em sua missão artística.

Dai emerge a resistência em puro estado bruto, em torno da qual se reuniu a categoria carioca dos Artistas e Técnicos em espetáculos “de diversão”. Passemos, portanto, ao segundo “ato cênico” proposto, tendencioso em sua natureza de concepção experimentalista e novamente criado coletivamente de maneira obsessiva, nesta segunda investida de produção cênica por parte do grupo **A Comunidade**.

❖ Segundo ato – *A construção*

Texto de Altimar Pimentel, direção de Amir Haddad

Sala do MAM-RJ: estreia em 25 de junho de 1969

Para abordar a segunda iniciativa experimental de produção de **A Comunidade**, creio que não haveria alternativa melhor do que a de transcrever mais abaixo o começo do depoimento dado na manhã do segundo domingo de maio de 2019, Dia das Mães, pelo diretor Amir Haddad, cujo conteúdo integral – registrado em áudio e já transcrito enquanto documento efetivamente produzido no andamento desta pesquisa –, discorre sobre seu itinerário artístico e, sobretudo, sua posição nuclear, axial, assumida no interior da estrutura de funcionamento de **A Comunidade** – deste momento em diante, será ele o único a ocupar a liderança, chamando a si a responsabilidade pelo encaminhamento coletivo das definições, decisões e opções a serem enfrentadas no percurso do grupo até a sua dissolução, dali a dois anos – em abril de 1971 –, que ocorre após o término das suas atividades regulares de ensaios e apresentações no MAM-RJ, na conclusão da temporada de sua quarta e derradeira produção, *Depois do corpo*.

A citação abaixo se debruça sobre este tema enquanto autodescrição – o que torna ainda mais atraente o modo como o próprio Amir se define em relação ao papel que vem desempenhando nas últimas seis décadas de efetiva contribuição à dinâmica do Teatro Brasileiro, sobretudo carioca. Haddad realizou a proeza de transitar de modo frequente, regular, por um lado entre o mercado existente à época dito “profissional” e, por outro, com sua adesão entusiasmada à movimentação inquieta dos grupos alternativos emergentes que – ao se associarem – “inventaram” um modo de produção autônomo, independente de conjunturas desfavoráveis que lhes garantia, ao menos, a viabilidade financeira em prol de realizarem as suas iniciativas de produção teatral:

AH: Bom, meu nome é Amir Haddad, vou fazer 82 anos de teatro... Você falou que é Dia das Mães e eu posso me ver, me colocar, como uma grande teta do Teatro Brasileiro. **AM:** Uma vaca profana... [risos] **AH:** É, muitas vezes me senti como uma grande teta – teta de verdade! Muitos, muitos nascidos, recém-nascidos e bebês... mamaram nas minhas tetas, no melhor sentido, e eu senti e sinto que eu amamenteei e amamento grande parte do Teatro Brasileiro. Sou visto como uma grande Mãe, mas também como um grande Pai, um grande Avô... **AM:** [risos] **AH:** Qualquer uma dessas coisas... Mas eu acho que se deve à minha eterna fidelidade àquilo que eu escolhi – o Teatro. Eu nunca fiz outra coisa na minha vida. Desde o começo em São

Paulo que, além de eu ser pioneiro, ter vivido o impacto da fundação do grupo de teatro Oficina até depois, na minha própria saída do Oficina, nas minhas andanças por alguns grupos de teatro profissional de São Paulo, na minha ida para Belém do Pará como professor de teatro da Escola de Teatro da Universidade do Pará – [tudo isso] foi definitivo na minha vida. Desde então, desde sempre, nunca fiz nada na minha vida a não ser Teatro. (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Esta declaração contundente por parte de Haddad, que inclui tanto a paixão pelo ofício de “inventar” quanto sua urgência em se dedicar exclusivamente às artes cênicas, aparece no termo que emprega para caracterizar a sua relação com o Teatro: fidelidade. Certamente, esta lealdade também transparece na relação proposta ao próprio público em potencial – que trata como sensível, inteligente e interessado – como receptor final, a quem destina a transmissão das suas criações, conforme podemos depreender dos comentários selecionados abaixo, oriundos da atividade de Crítica teatral.

Aliás, convém ressaltar aqui tanto a quantidade de diários em circulação na cidade – cerca de uma dezena, sem contar com veículos impressos do tipo “tabloide”, mais baratos e populares, tais como o *Jornal dos Sports* e a *Luta Democrática* –, quanto a variedade de Críticos especialistas na área da Cultura e bastante atuantes na Imprensa escrita, com as suas respectivas colunas especializadas em Teatro voltada para a apreciação da programação da temporada teatral, cujo denominador comum a todos passava não só pelo conhecimento de causa mas, ainda, por rigorosa cultura geral por todos bastante cultivada, já reconhecidos que eram, no próprio meio artístico, como intelectuais e incentivadores da arte teatral

Naquele intervalo de tempo coincidente com a existência de **A Comunidade** (1968 a 1971) – dentre tantos em atividade na cidade – vale menciono, por exemplo, os nomes de alguns deles seguindo o nome do veículo no qual trabalhavam naquela época:

- *Jornal do Brasil* – Yan MICHALSKI
- *O Globo* – Gilberto TUMSCITZ (romancista de sucesso que, mais adiante, ficará bastante conhecido como Gilberto Braga) ou Martim GONÇALVES
- *Correio da Manhã* – Van JAJA ou Oscar ARARIPE
- *Diário de Notícias* – Ney MACHADO ou Henrique OSCAR
- *Jornal do Commercio* – Luiza Barreto LEITE ou Elisa SCHAFFMAN
- *O Dia* – Clóvis LEVI

- *O Jornal* – José ARRABAL
- *O Paíz* – Luiz Carlos MACIEL (mantém coluna semanal de Teatro também na revista *Fatos&Fotos*)
- *Tribuna da Imprensa* – “Coluna aberta”: Philomena GEBRAN, Wilson CUNHA ou Jacob KLINTOWITZ
- *Última Hora* (Dolga PIENKOVSKI)

Naquela ocasião trabalhando, também, como crítico teatral no jornal *Tribuna da Imprensa*, Wilson Cunha decide adotar certa dubiedade vocabular na “chamada” para a matéria de sua autoria – “A Comunidade em construção” –, e que publica na coluna semanal especializada em Teatro que mantinha, referindo-se não só ao evidente título da segunda peça produzida pelo grupo bem como ao fato de que o próprio coletivo de “trabalhadores da cena” procura assim mesmo afirmar sua linguagem cênica cuja tônica experimental aciona recursos “inventados” em busca de outras teatralidades diversas daquela já conhecida e praticada até então no contexto cultural da cidade.

Deste modo, procuram por aquilo de melhor em suas pretensões estéticas a fim de que pudessem contribuir efetivamente para aquele panorama existente ao refletirem, por si sós, aquele momento histórico particular sendo vivenciado por parte dos artistas de teatro em atividade no Rio de Janeiro.

Em plena temporada há pouco mais de dois meses – algo significativo, naquela época, para uma montagem cênica não convencional –, assim Cunha estima a repercussão alcançada por esta segunda investida de produção por parte de **A Comunidade**. Indo mais além até, ele não consegue deixar de explicitar sua simpatia e incentivo ao trabalho que estava sendo desenvolvido coletivamente, e em sequência, pelo mesmo grupo teatral e no mesmo espaço não convencional cedido pelo MAM-RJ para abrigar a sua sede como local de ensaios e lançamento das temporadas de suas montagens lá mesmo produzidas, outro dado igualmente raro na dinâmica artística em vigor naquele cenário carioca típico de 1969, há exato meio século:

Uma média de cem pessoas por dia, cerca de duzentas no fim de semana – como aconteceu no sábado passado – *A Construção*, espetáculo que *A Comunidade* vem apresentando no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é um dos melhores espetáculos já apresentados, este ano, no Rio. O sucesso junto ao público, uma excelente acolhida por parte da crítica, *A Construção* vem, mais uma vez demonstrar que o público – afinal de contas – não é tão imbecil como alguns empresários desejam e alguns críticos acreditam. Um espetáculo difícil, de vanguarda, de *invenção* [...] uma escola, um laboratório, aonde diretores e atores vão experimentando suas formas de

expressão [...]. (*Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 29 ago. 1969. CUNHA, Wilson. “A Comunidade em construção”)

Esta avaliação feita por Cunha se revela, no mínimo, curiosa quando afirma que o grupo aqui em questão estava de fato fazendo “sucesso junto ao público” e tendo “excelente acolhida por parte da crítica”, com o exposto intuito de demonstrar que o plateia espontânea interessada não era nada desavisada, como alguns dentre os demais críticos em atividade acreditavam que fosse, nem tampouco “imbecil” tal como alguns empresários (provavelmente, os mais bem-sucedidos no meio) do “moderno” teatro “profissional” desejariam que fosse, já que obra cênica criada por **A Comunidade** demonstrava ser competitiva, enquanto empreendimento cultural mesmo, à medida que se mostrava absolutamente capaz de captar um público interessado em geral em Teatro, levando-o a prestigiar ousadas iniciativas de encenação que buscassem realmente atender àquela demanda cultural “reprimida” e que vinha por parte daquela significativa parcela dos espectadores, mais politizada e ativa na rotina cultural da cidade frente àquele período digamos “especial”, composta notadamente por estudantes e intelectuais, profissionais liberais e integrantes das classes remediadas, integrando e introduzindo pessoas de diferentes extratos sociais em hábitos de lazer cultural a sedimentar no Rio.

Comentando seu primeiro trabalho como diretor, que acabou por marcar o início de sua inserção profissional no Teatro carioca – proveniente de Belém e a caminho de São Paulo e, para tanto, temporariamente hospedado na casa do ator Sergio Mamberti, seu fiel companheiro de labuta artística –, Haddad recorda o convite recebido da parte da atriz Maria Pompeu (1936-), até hoje ainda ativa no panorama teatral do Rio, para substituir o diretor da peça que ela estava produzindo naquele momento – *O patinho torto*, de Coelho Neto (1864-1934) – e de como foi que ela chegou a ele bastante ansiosa com o fato de que o agora ex-diretor em questão tivera um “entrevero” com o elenco e, à sua revelia, acabou sendo defenestrado pela própria equipe:

AH: Quando eu entrei, ele desapareceu: ele não voltou mais. Então, nem eu podia assinar e nem ele! Nem ele reivindicou e nem abdicou da assinatura dele, e a assinatura dele não estava sendo exibida. Mas o espetáculo fez um grande sucesso, era muito bom! E o Rio de Janeiro, naquela época, era uma... Ainda hoje ainda é: meio “provinciano” na área de Teatro. **AM:** [risos] **AH:** Só que, naquela época, era mais ainda: você não via nada... Nem do Gôndola [*restaurante em Copacabana frequentado pela classe teatral da época*], entende? Do Gôndola à Fiorentina, circulava um Rio de Janeiro teatral... E, obviamente, todo mundo comentou [*o quiproquó*]. A minha intervenção no “Patinho torto” e a qualidade da minha direção, que era muito boa [mesmo]. **AM:** Sei... **AH:** A peça ficou dois, três anos em cartaz...**AM:** Nossa, tudo isso? Hoje em dia seria um recorde, não é? **AH:** Nossa, ela ficou muito tempo

em cartaz, fez muito sucesso! Tinha a Iracema de... **AM**: Iracema de Alencar¹⁴, atriz maravilhosa! (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

A introdução do diretor Haddad no mercado “profissional” existente se deu, portanto, de forma inesperada e apócrifa: recorrente, neste meio, é a eventual substituição de alguém do elenco e não do próprio diretor de uma peça já em processo adiantado de ensaios; além disso, esta primeira direção em terras cariocas se deu de modo realmente curioso pois a produção de Pompeu substituiu outra peça, que não conseguiu sequer se manter em cartaz, embora representante daquilo que havia de mais “seriamente compromissado” com um teatro de alta qualidade – pelo que se pode depreender do que é dito, nesta outra revelação feita por parte de Haddad que, talvez, constitua até informação desconhecida ou mesmo ignorada pela maioria dos colegas artistas em cartaz nos demais teatros cariocas naquela oportunidade:

AH - *O patinho torto* tinha sido isso: uma coreografia com música, envolvimento presente o tempo todo e aí... Esse [espetáculo] daí também foi muito bem-sucedido... A gente devia fazer às segundas-feiras, acho que às segundas ou terças no Teatro Miguel Lemos. Mas a peça fez tanto sucesso que a Brigitte Blair, que era a dona do Teatro Miguel Lemos, nos passou [para a temporada em horário nobre] de quarta a domingo. Aí entrou em cartaz e logo fez sucesso! O curioso da história é que o espetáculo que saiu [*para nós entrarmos*], que não estava indo bem de novo, embora fosse um bom espetáculo, era o *Tartufo* do Molière: direção do Antonio Abujamra, com Jardel Filho e Glauce Rocha! (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Importante assinalar, aqui, o modo como Haddad resume o trabalho que especificamente busca sempre realizar com o ator – o intérprete “sujeito da ativa” e não “agente da passiva”, que sofre a ação exterior, algo que irá virar sua marca registrada já que o acompanha por décadas de intensa atividade cênica, atuando em praticamente todas as faixas etárias e estruturas de produção, da mais empresarial à mais alternativa, com as quais vem se associando no decorrer de seu já longo itinerário artístico como diretor de teatro:

AM: E você ainda fazia essa... Vamos dizer, essa “cobrança” do ator: o homem, o cidadão ali mergulhando de cabeça... **AH**: Inteira, inteiro... **AM**: Inteiro, aqui e agora, e era teatro... E vamos lá? **AH**: Três dimensões, o meu

¹⁴ Iracema de Alencar iniciou sua carreira na Argentina integrando o elenco de Companhia de Operetas, mas, em 1919, interpretando pequenos papéis na Companhia Itália Fausta, começou a atuar nos palcos do Brasil e, a seguir, apareceu na Companhia de Leopoldo Fróes representando a Samaritana na peça *Mártir do calvário*. A partir de 1921, passou a integrar a Companhia de Comédias de Alexandre Azevedo, retornando ao elenco da de Leopoldo Fróes como atriz principal na peça *Sangue azul*. Após dois anos de atuação nesta companhia, resolveu organizar a sua própria, que passa então a liderar fazendo, durante quatro anos, um giro por vários estados brasileiros. Atuou no teatro, no rádio, no cinema e na televisão. Seu último trabalho foi no “Caso especial” *Feliz aniversário*, na Rede Globo de Televisão, em 1978.

ator tinha que ter três dimensões. Não era só frente, só lado não... Tinha que ser inteiro! **AM**: [risos] Isso. **AH**: Então os meus atores tinham que entrar muito em contato com essa realidade, que era uma coisa um pouco assustadora... Mas muito gratificante também, tanto na *Construção* quanto no *Agamêmnon*... E *Depois do corpo*, aí já era uma peça pequena, eram só três atores, com Maria Esmeralda... **AM**: Com o Rubens de Araújo... **AH**: E o Mário Jorge. (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Certamente, esta estratégia de sobrevivência profissional visava ao exercício do ofício de diretor teatral e o propósito explícito, disto decorrente, era o de se manter sempre envolvido com processos de criação ou de ensaios tal qual passou a ocorrer desde o final do século passado, por exemplo, posto que Haddad se tornou um nome assíduo nas fichas técnicas das mais variadas propostas de montagem teatral e iniciativas de produção cênica. Além da usual função que exercia como diretor ou encenador, passou a aparecer com um crédito de criação diferenciado que, desde então, passou a ser por ele adotado e já por numerosas ocasiões: o de “Supervisão cênica” – algo no mínimo inusitado senão inovador, no sentido mais amplo que será formulado nas décadas seguintes que sucederão este período agora em questão, respectivamente com o trabalho de criação coletiva, em uso disseminado durante as décadas seguintes de 1970-1980, ou mesmo com o da criação colaborativa, típico das propostas cênicas surgidas com os grupos emergentes, mais recentemente, nas décadas de 1980-1990.

Interessante também apontar como Haddad – desta posição privilegiada, de responsável final pelos resultados a serem obtidos com as experiências efetivamente propostas e devidamente cumpridas pelo elenco ao longo dos processos de criação – agrega em torno de si os aqui considerados, neste relato, como três “atos cênicos” em que assumiu a postura da liderança do grupo **A Comunidade** – ou seja, as três propostas de encenação que se sucederam em concepções experimentalistas de montagens de produção coletiva sempre economicamente viabilizadas de maneiras alternativas de autofinanciamento e manutenção do funcionamento da companhia.

Estas três “atitudes artísticas” que correspondem, na verdade, a três reiterados esforços coletivos de produção, foram tomadas por meio de uma associação comunitária voluntária, quase que uma “ação entre amigos” por assim dizer – ou mesmo, no mínimo, mediante um agrupamento de artistas interessados em estudos, pesquisas ou investigações cênicas – enfim, algo com doses elevadas de disposição para o trabalho criativo sem remuneração prevista demandando imensa disponibilidade pessoal, embora

sem a menor possibilidade de, em contrapartida, retirar deste enorme esforço coletivo um retorno financeiro qualquer que assegurasse sua dignidade de sobrevivência individual legitimamente conquistada por meio dos esforços artísticos já dispendidos.

Quanto à concepção espacial cênica propícia a dar vazão ao potencial expressivo deste experimentalismo adotado intrinsecamente como processo de encenação, Haddad deixa explícitas as suas escolhas, como encenador, ao ser inquirido a respeito do aproveitamento do espaço cênico total como área de representação coincidente com o território destinado ao desfrute e apreciação do espetáculo por parte do público, comentando detalhes a respeito dos dispositivos cenográficos criados por Joel de Carvalho e o quanto propiciavam, por si sós, esta postura de exibição da concepção cênica previamente formulada por meio da própria arquitetura espacial criada:

AM: A *construção* e *Agamêmon* foram apresentados no mesmo espaço?
AH: Foram no mesmo espaço. **AM:** Ali você ensaiou e ali se apresentou?
AH: Foi isso. Então, ali acontecia tudo. Mas era uma construção maravilhosa do Joel! **AM:** Ah, isso era! **AH:** Com o palco fechado, inteiro, e ficava todo mundo lá dentro... **AM:** E a mistura, não tinha divisão entre o palco e a plateia? **AH:** Não, nenhuma, nenhuma. **AM:** Vocês é que espalhavam aleatoriamente as cadeiras [para o público se sentar]? **AH:** Os atores ficavam enfiados em buracos, dentro do cenário. O público sentava e não sabia que tinha ator embaixo dele... **AM:** [risos] **AH:** Essa coisa era essencial mesmo. (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Vale a pena acompanhar a versão de Haddad para esta transição efetuada entre a orientação anteriormente dada por parte de Grisolli no lançamento do grupo com a primeira montagem produzida, a de *A parábola*, para esta nova liderança a seu encargo – a partir daqui, a direção cênica passa a ser por ele assinada e esta “passagem de bastão”, digamos assim, restou algo nebulosa quanto às suas reais condições de efetivação. Agora seguem comentadas de forma bem distanciada, após passados exatos 50 anos em que Haddad, sobrevivente, declara diretamente o seu ponto de vista acerca deste episódio de acordo com o seu pessoal lugar de fala:

AH: Outro fato marcante dessa época foi que o Grisolli já tinha dirigido *A parábola*, então eu deveria dirigir a próxima [peça], que seria *A construção*, que era a minha escolha. **AM:** Já era algo combinado entre vocês, este revezamento? **AH:** É, já era, sim. Aí o... A Censura foi ver *A construção* e imediatamente vetou. **AM:** Vetou o texto? **AH:** É e aí, imediatamente, o Grisolli veio com um novo texto dele e então me disse: “Já que você não pode fazer o seu [texto], então eu vou fazer o meu.” Aí, então, eu falei: “Não, nada disso, nós vamos lutar pela liberação.” **AM:** Liberação? **AH:** Da *Construção*. É uma questão política importante não ceder, recuar está proibido e pronto! A gente não deve ceder. Eles falam: “Não pode”, e a gente fala: “Tudo bem”? Não, temos que resistir, e aí... **AM:** É, este lado “cidadão” você sempre resgata e coloca na frente... **AH:** É e essa discussão era muito

forte! Se existe quem tem condições de resistir e enfrentar a Censura, somos nós que não vivemos do teatro! Nós não teríamos produção, não teríamos... Então nós temos condições de resistir. Então, meus amigos, nós temos que resistir! Aí o Joel, a Jacqueline Laurence... Não à toa, ela está até hoje aí como atriz, também porque era muito guerreira, muito lutadora... Então, nós vamos resistir, vamos resistir! Isso – eu não tenho certeza – mas eu acho que deu um susto no Grisolli. Muito grande... E ele se afastou. Ele não lutou com a gente pela liberação da peça nem... **AM**: Não lutou, mas ele acompanhou o processo à distância? Ele ainda estava presente? **AH**: Deve ter acompanhado, ele estava por aqui. Ele estava com a peça dele para começar a ensaiar... Deixa que eu faço? “Eu tenho outra peça” era demais! E a *Megera* não era um espetáculo de invenção... [risos] **AM**: É, mas tinha umas transgressões... **AH**: É, tinha. **AM**: Imagino que tinha um voo assim meio... previsível, porque o Grisolli não era ator, não é? E ele, na verdade, ele... **AH**: Ele estava de ator, não é? **AM**: Sim, ele fazia uma espécie de bufão que se caracterizava, que se maquiava no meio do público... (Conversa #2, HADDAD = **AH** apud Marques = **AM**, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Ao comentar, depois de decorrido meio século, aquele momento crucial de enfrentamento da realidade hostil que acuava as pretensões de continuidade da investigação cênica pretendida, por parte de **A Comunidade**, com a experimentação cênica a partir de um texto de autor brasileiro, com temática regionalista envolvendo a crença popular no milagreiro “Padim Ciço” (Padre Cícero de Juazeiro do Norte, no Ceará), um universo subdesenvolvido povoado de miseráveis penitentes e romeiros. Assim Amir se recorda daqueles tempos sombrios e da atuação de Jacqueline [Laurence] em dupla afinada juntamente com Joel de Carvalho, amigos já há quase uma década, pois haviam se conhecido em Paris, na temporada em que ele morou, por quase uma década, na capital da França:

AM: Na *Construção*, você levou meses ensaiando? **AH**: Sim, *A construção* era um texto regionalista do Altimar Pimentel. E uma particularidade, um acaso novamente, um acaso na *Construção* eu acho que foi muito determinante até para mim como descoberta. A gente viveu uma época de Censura muito difícil. E a Censura... **AM**: O teatro foi muito visado. **AH**: É, e a censura proibiu o texto de *A construção*. **AM**: A Jacqueline Laurence contou essa história¹⁵, eu não tinha entendido direito: a censura proibiu o texto. A peça foi liberada com ela acompanhada do Joel: eles eram amigos e iam juntos, ela ia seduzir o cara lá da Polícia Federal [*na Praça Mauá*]. **AH**: É, ela ia sempre lá, ficava tentando liberar, liberar, liberar... (Conversa #2, HADDAD = **AH** apud Marques = **AM**, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Outro trecho da conversa mantida com o Amir, bem significativo a respeito da liberação do texto da peça, expõe a própria relação de admiração mútua entre os dois, porém de certa discordância ou mesmo até competição referente ao *status* profissional conquistado por cada um até ali e, mais do que isso até, as pretensões que

¹⁵ Depoimento prestado pela atriz Jacqueline Laurence à pesquisadora Tania Brandão (1981), no contexto do Projeto Joel de Carvalho. Rio de Janeiro: Arquivo Cedoc/Funarte (Pasta *Personalidades*).

determinariam a condução da carreira profissional de ambos a partir deste encontro notável: Laurence, por exemplo, ainda participaria da montagem seguinte de *Agamêmon*, embora bastante contrariada com o rumo que havia tomado a estrutura de produção, improvisada e casuística, armada por **A Comunidade** para viabilizar suas encenações contando com o trabalho voluntário em frente dupla de atuação, paralelamente aos ensaios como integrante do elenco, e enquanto produtora associada ao empreendimento, com dedicação ainda voltada também, além dos ensaios, para o trabalho de divulgação junto aos meios de comunicação (função atualmente denominada “Assessoria de Imprensa”).

AH: 1969 foi um ano muito importante na minha vida. Então, eu não estava ali, não, na “Parábola” do Grisolli. Mas quanto à Jacqueline [Laurence] com a tal liberação... É, veio a liberação, sim. **AM:** Ah, foi a Jacqueline quem conseguiu? Ela teve este crédito para ela naquele momento mesmo? Porque ela declara que foi, por várias vezes junto com o Joel, até lá... [*Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal, no Rio situado na Praça Mauá*]. **AH:** É, teve sim, este reconhecimento. **AM:** E ela é um mulherão!... Um mulherão e ficava lá, toda semana, conversando com os caras censores, policiais federais!. Porque, parece, que ela tinha um trabalho burocrático em meio-expediente... **AH:** É, isso, tinha mesmo: ela trabalhava na Embaixada da Argélia, eu acho, como secretária bilíngue... ou trilingue, não sei... A Jacqueline é uma pessoa que eu prezo muito também! Eu gosto muito dela, é minha amiga. **AM:** Ela também tem uma grande admiração por você... **AH:** Eu gosto demais dela e até gostaria de ter mais contato com ela, mas eu sinto que... **AM:** Tomaram caminhos diferentes... **AH:** É, diferentes... Ela tem certa amargura com o caminho do trabalho de atriz dela, eu acho que ela não... Comigo, ela teria tido outro tratamento... como artista mesmo. **AM:** Mas, como posso dizer? Ela acabava falando mais alto, não é? **AH:** Falava... E eu dava a ela tratamento de primeira. (Conversa #2, HADDAD = **AH** apud Marques = **AM**, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

A atriz, portanto, deveria acompanhar as experimentações plásticas e espaciais características desta “invenção” criativa de uma linguagem cênica codificada e ancorada por cenas “experimentadas”, testadas em sua eficácia visual narrativa no processo coletivo de criação, sempre em busca de materializar, com a interpretação cênica, a concepção estabelecida para a montagem do espetáculo:

AM: Sei que ela [Jacqueline Laurence] fez um papel inspirado numa escritora e jornalista italiana famosa daquela época – Oriana Falacci –, repórter de guerras e militante contra a do Vietnã [1961-1975], verdadeiro ícone da Contracultura, movimento de contestação da autoridade “autoritária” do “autoritarismo” de Estado, ou melhor, do Governo de então. **AH:** É, fez sim, na *Construção*. **AM:** Este personagem foi você quem criou para ela? **AH:** Sim, e ela fez lindamente. **AM:** Pelas críticas que eu li, da época, parece que fez lindamente mesmo. **AH:** Depois ela ainda fez comigo *O marido vai à caça* também, ela fazia a dona do bordel. **AM:** É, mas aí já é fora da Comunidade... **AH:** Já fora. **AM:** Parece que, aí, ela já estava tentando se aproximar da turma da Fernanda [Montenegro], do Sergio [Britto]... Quer dizer, ela queria se profissionalizar. **AH:** Isso, era isso mesmo. **AM:** Parece, ainda, que ela estava em movimento ao contrário do

restante do grupo de **A Comunidade**, porque vocês mantiveram a proposta inicial de trabalhar de forma independente da bilheteria... **AH**: É, na hora em que ela falava então... Ah, nem sei dizer se era ela mesma quem falava porque vocês, atores, falam demais! **AM**: [risos] **AH**: Mas eu acho que era exatamente sobre isso que ela falava, sobre a urgência que assumira para ela esta regularização legal para o desempenho artístico profissional! (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**, Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Na ficha técnica que consta do Programa da peça, excetuando-se a designação nominal dos integrantes do elenco, várias cumplicidades artísticas emergem, brotando dali entendimentos que, afinal, revelar-se-ão duradouros em desdobramentos vindouros de parcerias futuras em novos espetáculos fora desta formatação de **A Comunidade**, que sempre conservou atores voltados para a expressão cênica continuada, que ainda iria possibilitar a produção de mais dois empreendimentos de montagens experimentais.

A ficha técnica da equipe de criação segue reproduzida abaixo, portanto, à guisa de esclarecer estes vínculos mais do que meramente técnicos – digamos, acrescidos de ambições “artísticas” previamente estipuladas em conjunto.

Isto se tornará possível por meio desses exemplos de profissionais que acabaram assumindo voo solo em seu desenvolvimento artístico-profissional posterior mas que, por outro lado, apontam para a efetiva cooperação parceira na criação das cenas ao longo dos processos de investigação experimental de “novas” formas plásticas para “novos” conteúdos cênicos:

O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

apresenta

A CONSTRUÇÃO

de **ALTIMAR PIMENTEL**

UM ESPETÁCULO DA “COMUNIDADE”

Direção: **Amir Haddad**

Produção:

Maria Esmeralda, Paulo Afonso Grisolli, João Ruy Medeiros, Cecília Conde, Rubens [de] Araújo

Divulgação: **Jacqueline Laurence**

Cenografia: **Joel de Carvalho, Colmar Diniz, Jorge Gomes**

Dinâmica Corporal: **Nelly Laport**

Ambientação Sonora: **Aylton Escobar**

Iluminação: **José Carlos Reis**

Execução de Cenário: **João**

Execução de Figurinos: **Dolores Paixão**

Execução Complementos Cênicos e Adereços: **Equipe Comunidade**

A relação acima conta com 15 nomes que, adicionados a duas dezenas de atores que compõem o elenco desta montagem que, por sua vez, se encarregam de viver mais de quatro dezenas de personagens apelando-se às dobras interpretativas para dar conta de todas os papéis, com os quais se revezam no fio narrativo, conforme aparece na conversa mantida com o ator Rubens de Araújo, remanescente importante e testemunha do percurso integral do grupo pelo fato de que participou de todos os espetáculos produzidos e respectivas temporadas realizadas nos Salões de Exposição do MAM-RJ. Assim Araújo rememora a sua adesão incondicional ao grupo:

RA: E aí eu fiz uma turma maravilhosa de amigos na época e, depois disso...
AM: Ali no Teatro Tablado mesmo? **RA:** No Tablado mesmo, é. Aí, o Grisolli... Eu não sei dizer de onde eu conhecia o Grisolli... **AM:** Ele deve ter ido ver o espetáculo no Tablado... **RA:** Mas eu o conhecia de algum outro lugar... Eu não me lembro de onde, mas... **AM:** Mas conheceu. **RA:** Logo me chamaram para fazer parte da Comunidade, do grupo **A Comunidade**. **AM:** Deve ter sido ele mesmo porque ele... **RA:** Porque foi o Grisolli quem fundou, não foi? **AM:** Foi. **RA:** Tinha ele, tinha o Marcos Flaksman que participou também. Tinha uma menina que até morreu num desastre de automóvel, a Nazaré... Tinha mais gente... **AM:** Tite de Lemos... **RA:** Tinha o Tite... **AM:** O Luiz Carlos Maciel, eu não sei se estava... **RA:** Talvez. **AM:** Talvez... Amir Haddad já estava. **RA:** E o Amir Haddad, claro! Aí fizemos... O Grisolli fez *A parábola da megera indomável*. **AM:** Isso mesmo, que era texto dele. **RA:** Era um espetáculo maravilhoso, este texto dele em versos... (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 14 de maio de 2019)

O próprio ator Rubens de Araújo, na continuidade da conversação temática que tivemos, acaba por esclarecer uma espécie de rotina de trabalho que se procurava imprimir aos ensaios e ainda indica, nas entrelinhas dos seus comentários emitidos de seu lugar de fala, alguns procedimentos que foram utilizados na triagem de funções acumuladas pelos membros do grupo que, além de integrarem os elencos, também se encarregavam de outras funções de produção na medida de sua disponibilidade e condição financeira diretamente atrelada ao próprio sustento:

AM: Ensaiou muito tempo? Você se lembra disso? Tem esta lembrança? **RA:** Ah, sempre a gente ensaiava bastante tempo! Uns cinco meses de ensaio...
AM: Caraca! E era assim com o Amir também? **RA:** Com o Amir sempre eram uns cinco meses também. **AM:** E era todo dia? **RA:** Todo dia, mas o ensaio não era muito longo... Acho que era de 6 até as 10 horas... [18 às 22 horas] **AM:** É porque a sala... O Salão de exposições do MAM, eu sei que foi cedido. E o fato de não pagarem para ocupar, isso dava liberdade para vocês ocuparem exclusivamente aquele espaço. **RA:** É. Era... E a gente não teve problema com o horário porque ninguém... A maioria das pessoas tinha emprego. **AM:** Ah, durante o dia tinham outras atividades? **RA:** Tinham outras atividades. Eu era o único que era livre. Tanto que eles me pegaram para fazer produção junto. Então eu saía para ajudar a produzir, ia pegar dinheiro que precisava com não-sei-quem [risos] **AM:** [risos] Você tinha

mais tempo para oferecer! (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 14 de maio de 2019)

Outra figura remanescente do grupo com quem tive a chance de trocar muitas impressões e informações preciosas a respeito do histórico de **A Comunidade**, Colmar Diniz foi outro integrante bastante versátil que se aproximou, a partir do primeiro trabalho do grupo, que conseguiu apreciar e, dali em diante, continuou cada vez mais a participar de todas as etapas deste processo de criação cênica que previa uma série de experimentações corporais, vocais, musicais, de ocupação do espaço físico sem limite nítido, evitando a separação da área de representação da eventual audiência presente. Além, evidentemente, de se tornar o Assistente de todas as propostas advindas do trabalho não menos experimental de Joel de Carvalho, profissional já premiado e hiperativo, auxiliando na formatação da arquitetura cênica do espaço total naquele ambiente fechado, assim como ainda na concretização de um concepção da encenação, abrangendo a materialidade física de figurinos e adereços, sejam acessórios da indumentária ou mesmo de engendrados dispositivos cênicos essenciais à narrativa.

CD: Foi assim que eu comecei: pensei que a coisa que eu devia mesmo fazer era ser assistente de alguém. Então, para ser assistente de alguém, fui vendo todos os cenógrafos e figuristas em atividade... Porque eu queria era ser cenógrafo e figurinista! Com quem eu poderia trabalhar e de quem eu poderia ser assistente para trabalhar nessa área. **AM:** Mas a questão cênica, para você, estava sempre ligada a Teatro ou, inicialmente, a Teatro? **CD:** Só a Teatro. Nem pensava em Ópera, tampouco em Cinema. Tipo assim: se aparecer, eu faço, eles me procurando... Sabe como é? Eu sou um homem de Teatro. Aí, também passei muito tempo ensinando... Tanto cenografia quanto figurino. **AM:** Certo. E adereços também? **CD:** E adereços, claro! Eu já fiz muito adereço porque, quando eu estudei na PUC, um dos grêmios estudantis decidiu inventar uma maneira de fazer dinheiro para poder pagar uma parte da Bolsa da PUC – porque você tinha de pagar uma parte, entendeu? Era fazendo adereço, com aquelas mulheres todas... Aquelas coisas de couro, joias de cobra, e ainda não tinha a Feira Hippie! Só depois é que apareceu a Feira [tradicional de artesanato na Praça General Osório, em Ipanema], Para você ver: eu sou pré-Feira Hippie! **AM:** Quer dizer, o seu trabalho... Você é artesanal? **CD:** Sou, basicamente sou. **AM:** Em toda a extensão do termo, não é? **CD:** Sempre fiz meus cenários de modo autodidata. Pronto, aí comecei: fui ler, não é? Comecei a ler, sempre me interessei muito por Arte, já tinha morado na França bastante tempo, sabe? Já tinha essa coisa de saber o que era museu, como era... **AM:** Foi em Paris onde você morou? **CD:** Eu morei em Paris. Paris é um banho de cultura! (Conversa #4, DINIZ = **CD** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 25 de maio de 2019)

A peça de Altimar Pimentel, apesar de toda a celeuma provocada pela apreensão e veto do texto original já na etapa inicial de submissão aos “critérios” seletivos plicados pela Censura Federal que, após insistentes solicitações de revisão por parte de

Jacqueline Laurence, sempre acompanhada por Joel de Carvalho, acabou sendo liberada com cortes mutiladores da força de seus propósitos dramáticos.

Tratava-se de uma história de assunto absolutamente nacional, também em total conformidade com uma síntese de questões identitárias da regionalização marginalizada e bairrista de nossa brasilidade bem provinciana, expondo a população oprimida por crenças, explorações e abusos. Segue um resumo da trama que foi tecida pelo autor: a peça trata do pouco divulgado, mas já tradicional ritual nordestino, conseqüente do movimento messiânico de Juazeiro, inspirado no Padre Cícero [Cícero Romão Batista, 1844-1934] – ritual dos penitentes, que se repete todos os anos na Semana Santa. Homens e mulheres, sempre com os rostos cobertos, percorrem sete estações locais onde ocorreram acidentes ou mortes, cantam, oram, e se autoflagelam “para acabar com o sofrimento das almas que ainda não encontraram a paz no céu”.

Após conseguirem a liberação do texto original “com cortes”, houve todo um trabalho de experimentação com a narrativa dramatúrgica proposta por Haddad, conforme confirmou Araújo em nossa conversa gravada em áudio:

RA: E, ao mesmo tempo, o texto da “Construção”... O texto foi todo picotado! A gente, praticamente, cortava frase por frase e aí botava em outra cena... **AM:** O Amir fez isso junto com vocês? Nos ensaios? **RA:** Foi. Nos ensaios. A gente falava uma coisa e ele dizia: “Não, vamos botar essa fala aqui.” Era sobre o “Padim”... O “Padim Ciço”, não é? E tinha também o que fazia o... O coisa, o Padre Negro... O João Siqueira! Tinha também o [Padre] Branco, que era o Mário Jorge, um ator maravilhoso... Era um homem bonito também. Mas era tudo picotado, o texto todo! E ele [o Amir], quando montou esse espetáculo, botou a Oriana Falacci, que era... **AM:** Uma jornalista italiana. **RA:** Uma jornalista italiana que ficava passando pelo meio da gente o tempo todo, uma espécie de “Narradora”. Era o papel da Jacqueline [Laurence]. E ela narrava em italiano as coisas que ela via acontecer em volta dela. (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 2019)

Como participante ativo do grupo em todas estas quatro “atos” de sua produção cênica agora sendo atravessada, perpassada pelo balanço desta contabilidade de perdas e ganhos, de avanços e retrocessos, em meio a tudo isto Araújo ainda mantém viva lembrança de muitos detalhes significativos desta montagem de *A construção* – trabalho que acabou simbolizando a fase de maior repercussão do grupo na cidade.

Convém assinalar, para nos ajudar a reviver o impacto causado por aquela proposta de experimentações com todos os componentes da linguagem cênica sendo testados, em seu potencial expressivo, junto a um público carioca que estaria, imagino

eu, até mais habituado a frequentar Teatro, segundo estas observações feitas por quem foi testemunha ocular da História:

AM: Mas *A construção* teve ótima repercussão, porque as críticas são muito boas! **RA:** Muito boas, mas o espetáculo era lindo mesmo! **AM:** E tinha uma pesquisa de som, de voz. O Amir é quem trabalhava voz com vocês? **RA:** Tinha de som, era com a Cecília Conde... **AM:** Na música... E a Glorinha [*Beuttenmüller*] já estava também? **RA:** A Glorinha? Eu não sei se a Glorinha estava... **AM:** Ela entrou depois, no *Agamêmnon*? Ah, é depois que ela entra, não sei se já na “Construção”. **RA:** É, mas a Glorinha já fazia mais preparação de voz. As músicas eram todas... As experiências, não é? De sons, de voz... E tudo eu acho que era com a Cecília Conde... Teve um rapaz que eu me lembro, ele é até conhecido como maestro e tudo... E eu esqueci! Estou esquecendo o nome dele agora... [*sic*, Aylton Escobar] Mas ele fazia também umas coisas de som com a gente e tudo o mais. **AM:** Usava instrumento de percussão? Acho que tinha isso: talvez tirassem sons de objetos... Eu sei que tem uma balbúrdia no início de que todos os críticos falam, que todo mundo se arrastava... **RA:** Ah, tinha... E todo mundo gritava, começava assim: a gente estava sempre embaixo de uma grande capa, fazendo o som, e o público entrava. Aí, nisso, a gente lá pelas tantas cantando, tudo isso, e todo mundo tirava a capa e era... **AM:** Aparecia assim, surgia de baixo? **RA:** Aparecia todo mundo com uma roupa maravilhosa e tudo, e aí... **AM:** Mas devia ser roupa estilizada, porque era tudo romeiro! **RA:** É, não era rica, não. Era uma roupa até com tiras penduradas. Era simples, mas tinha muitos adereços, a gente botava adereços durante todo o espetáculo. Tinham cânticos: lembro que, no último dia, foi uma confusão tão grande! **AM:** Devia estar lotado. **RA:** Último dia, lotadíssimo! E tinham umas duas ou três mulheres que começaram a rezar... Com a gente falando o texto, entendeu? Nossa! Ave-Marias... E a gente, eu ria... “Pai nosso que estais no Céu, santificado seja o vosso nome...” **AM:** Como se vocês fossem os demônios? **RA:** Pois é, era um pouco para afastar aquilo, porque tinha o Padre Mau e tinha o Padre Bom... Tudo isso, entendeu? (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 2019)

Rubens de Araújo forneceu vários dados relativos ao processo de criação e à manutenção da temporada de sucesso de *A construção*. Abaixo, seguem algumas confirmações do que já foi relatado anteriormente, além de mais outras indicações relativas à encenação, para nos colocar um pouco mais próximos deste trabalho que causou enorme reação favorável em seu caminho até a cena:

RA: E a Jacqueline era um sucesso! **AM:** Ela fazia entrevistas durante a peça? **RA:** Foi o grande retorno dela, porque ela andava meio afastada. Foi o retorno dela para o Teatro. **AM:** Essa personagem foi o Amir mesmo quem criou? Não tinha no texto original do Altimar Pimentel. **RA:** Foi, não tinha, não. Ele criou justamente para fazer misturar essas coisas, esses textos picados... É, era tudo picado! E ele disse: “Nunca mais eu vou fazer isso!” Tanto que, agora, ele é rigorosíssimo! **AM:** Com o texto? **RA:** Mas, aí, ele foi ousado com a peça, tanto que ele ganhou o prêmio Molière de Melhor direção do ano [temporada de 1969, concedido no início de 1970]. O espetáculo era lindo, porque tinha o trabalho do Joel [de Carvalho], a proposta dele de ocupação espacial, não é? É, e o movimento corporal, era tudo e todo mundo muito integrado. **AM:** E os adereços: o Colmar [Diniz] já devia estar trabalhando lá com vocês? **RA:** É, tinha coisas assim, tinham momentos... Lembro-me da Duse [Nacaratti] cantando: [cantarola] “O meu senhor, por causa de minha alma, eu cantando assim...” **AM:** A Duse [Nacaratti] cantando? Provavelmente com o temperamento cômico dela? **RA:**

Com a Jacqueline do lado dela, e de boá, entendeu? Com um vestido, cheia de adereços... **AM**: Fazendo esse contraste, não é? **RA**: É, cantava uma música de Cristo com sensualidade! E tinha a Martinha Satamini que cantava *Summertime*! De repente, ela começava a cantar... **AM**: É um clássico. **RA**: É, e ela cantava lindo! **AM**: Cantava *a cappella*? **RA**: É, *a cappella*. Era muito bonito. Tinham momentos assim, muito plásticos e musicais, entende? (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 2019)

Araújo ainda arremata suas impressões do trabalho desenvolvido pela Comunidade não só explicitando a rotina de trabalho por eles adotada mas também estabelecendo uma espécie de “comparação” com o grupo do Teatro Oficina em temporada de passagem pelo Rio, traçando uma diferenciação básica entre o espírito predominante em ambos os coletivos cênicos, o carioca e o paulista se cruzando no Rio:

AM: Você tem ideia da duração do espetáculo? **RA**: Eu acho que não era muito longo, não. **AM**: E levaram cinco meses para ensaiar? **RA**: Na verdade, todas elas [as quatro produções de **A Comunidade**], eu acho que a gente sempre levou cerca de cinco meses ensaiando. **AM**: Eram processos longos. **RA**: É, era longo porque eram curtos ao mesmo tempo: não ensaiávamos muitas horas seguidas, não. Mas a gente ensaiava como se ensaia agora. Nessa época, eu lembro que o Zé Celso, em São Paulo, ensaiava durante 14 horas seguidas! **AM**: Deus me livre! [risos] **RA**: Eles ficavam todos meio neuróticos por lá. E eu lembro que eu encontrava, a gente se encontrava no... A gente ia muito para o [restaurante] Meia Pataca, o restaurante-bar ali na [avenida] Atlântica [em Copacabana]. E encontrávamos, às vezes, esta gente de São Paulo. E eles nos falavam: “Ô, meu, mas vocês estão aí normalmente conversando?” Porque saíam todos pirados lá do Zé Celso, entendeu? E nós saíamos bem, a gente nem lembrava o que tinha acabado de ensaiar! **AM**: Eram algumas horas, mas era todo dia: e vocês criavam tudo lá nos ensaios? Saía do nada para criar? **RA**: É, era tudo improvisado mesmo: improvisações e criações. **AM**: Tudo criado durante os ensaios? **RA**: É, tudo nos ensaios. O Amir era muito bom em propor improvisação, e a gente fazia o que ele sugeria. **AM**: Ele exigia muito de vocês também? **RA**: Muito, ele era muito rigoroso, muito. Mas a gente não ficava nada neurótico, não. A gente ficava calmíssimo. Depois do ensaio, ia todo mundo para o bar, era muita vontade de querer ser São Paulo no Rio... [risos] Bem, mas o Agamêmnon já foi na trilha do sucesso da Construção, então... Mas o Agamêmnon não chegou a fazer sucesso. Foi uma ousadia, isso foi. (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 2019)

Outra figura apaixonante por seu talento e dedicação comprometidos nesta aventura vivenciada há meio século como “experiências em série”, o cenógrafo-figurinista-aderecista, igualmente premiado em seu percurso, Colmar Diniz: a inserção dele no grupo se deu como Assistente de Joel de Carvalho, sempre um “fiel escudeiro” do mestre pois não saiu mais do coletivo depois que se integrou em **A Comunidade**, inclusive trabalhando na função de ator – para ele, experiência inédita que não mais se repetiu após esta época aqui em foco e que nos diz muito a respeito do método de trabalho ali em andamento, misturando sempre novatos iniciantes com veteranos.

Diniz representa aqui, neste relato, o vínculo principal estabelecido com a materialidade física da cena experimental que se concretizava de modo inequívoco, além do uso dos recursos de luz e de som/musicais acionados, justamente também pelas definições de como era ocupado o espaço, evidentemente, pelos dispositivos cênicos tais como cenários, figurinos e adereços:

AM: Como é que você desembarcou no Museu de Arte Moderna: foi o Grisollí ou o Amir quem o convidou? Foi o grupo da Comunidade mesmo? Como é que se deu esse seu início no palco [como ator]? **CD:** Não, eu tinha achado que eu ia ser assistente de alguém para poder saber o que fazer: já tinha tentado o Pernambuco de Oliveira, que não deu muito certo porque era muito “careta” para a minha loucura toda. **AM:** Ele foi diretor da Escola de Teatro [da FEFIEG, depois FEFIERJ]: quando eu entrei [em 1973], era vice do B. de Paiva; depois assumiu o comando. **CD:** Exatamente, muito assim: certinho, cartesiano demais. Eu já não acreditava mais nisso, que dois e dois já não eram cinco, para mim ainda eram quatro. **AM:** Mas ele tinha um conhecimento técnico. **CD:** Para mim, era maravilhoso. Eu sabia que tinha que estudar e, com isso, fui procurar e achei um moço que se chamava Joel de Carvalho, que tinha apenas 29 anos, que tinha voltado de Paris, onde tinha morado durante uns 10 anos, e que foi arquiteto também! **AM:** Foi uma espécie de bilhete premiado para você? **CD:** Foi, ficamos muito amigos até a morte dele. **AM:** Até a morte dele, em 1974: ou seja, você conviveu quase uma década com ele! **CD:** Tudo que fiz, ao menos metade disso que é o meu currículo que trago aqui, eu fiz já com a presença do Joel e só, depois, sozinho. **AM:** Você deu continuidade, claro: porque ele foi muito fértil, muito produtivo, no final da vida dele fez uma quantidade de montagens impressionante, dezenas! **CD:** Ele foi do Municipal, foi do... Estou escrevendo um livro sobre o Joel de Carvalho também. **AM:** Uma pessoa que merece ser bem lembrada! [...] **CD:** Então, fui parar no Joel, que era um arquiteto que tinha ido para Paris, que tinha passado uns 10 anos morando lá e ficamos assim amigos à primeira vista. **AM:** E já começaram a trabalhar juntos? **CD:** E começamos a trabalhar juntos, foi assim. Então, todo esse “introito”, tudo isso é para dizer que, nessa época em que eu fui encontrar o Joel, foi que passei a ensinar também. Na verdade, ele é que passou a me ensinar o que eu devia estudar, o que eu devia fazer e o que não devia. **AM:** O teu mentor, teu padrinho artístico? **CD:** Totalmente, absolutamente. O Joel morava, quando eu o conheci, em Niterói. E, quando ele vinha, ficava no Rio trabalhando e ia todo dia para Niterói, ia de noite. Então, aqui no Rio, ele ficava na casa da Anna Letycia, já era amigo dela também. **A:** Ela era da Associação dos Artistas Plásticos, que fez a conexão do Grisollí com o Museu de Arte Moderna [MAM-RJ]. (Conversa #4, DINIZ = **CD** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 25 de maio de 2019)

Para tentar fechar o pano à procura de uma finalização para esta segunda “atitude cênica” do grupo carioca, não resisto a transcrever abaixo outra espécie de síntese involuntária expressa pelo Amir, já quase no final de nossa conversa sobre os acontecimentos envolvendo o teatro carioca de 50 anos atrás. Sem disfarçar a emoção e o afeto que delas emanam, as minhas próprias palavras e aquelas quase conclusivas de Haddad atenderam à minha solicitação de autorizar academicamente o uso da nossa conversa sobre **A Comunidade** e o papel diretivo que, de fato, desempenha no Teatro:

AH: Primeiro, quero dizer que tudo que eu disse aqui, até onde a minha capacidade intelectual permite, a minha clareza da oxigenação das veias do meu cérebro permite, a ausência de qualquer esclerose permite, eu posso afirmar que tudo o que eu disse aqui é a mais absoluta expressão da verdade e sintaxe de toda a minha vida como homem de teatro. Sou o que sou. Tudo eu agradeço ao teatro. Não, nada me veio de fora, tudo foi conquistado no meu casamento com o teatro: você se dá ao teatro e ele se dá a você. Então, tudo o que está dito aqui é a pura expressão da verdade da minha vida e, mais ainda, como o meu ofício é da distribuição e do compartilhamento, você pode fazer o que você quiser com esse material que está aqui, eu não vou cobrar direitos autorais de você... Eu não vou melhorar a minha vida agora porque, como eu fiz teatro a minha vida inteira, eu sou razoavelmente fodido. **AM:** [risos] **AH:** E não vou ficar rico cobrando direitos autorais de você... [risos] Então, você faça o que bem entender com esse material! **AM:** Você exala muita vida, tem muita alegria ainda, viu, Amir? Você está exalando muita vitalidade, tem muita alegria ainda pela frente... A tua missão ainda não está cumprida, não, entendeu? [risos] Não dê por terminada porque o momento agora necessita muito e exatamente de uma figura como você: “Pá-pum, qual é o caminho? Não sei...” É, a gente quando fica perdido, tem que olhar para cima, para o lado, para trás e, de preferência, seguir quem está na frente... **AH:** Que bom, muito bom mesmo. Então, tomara que esse material ajude a gente nessa tarefa. Você também como pesquisador, pensador, comentador, entende? Da realidade! Vocês têm um papel muito importante. **AM:** Para colocar **A Comunidade** no devido lugar. **AH:** Exato. **A:** Contando com o reconhecimento do teatro carioca. **AH:** Isso. Mas eu acho importante mesmo. Foram três anos de muito trabalho! (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Este pretexto retrospectivo escolhido como tema para encerrar nosso encontro, ainda rendeu outro pedido: o de também tentar situar, do alto do século XXI e chegando já à terceira década do segundo milênio, notadamente após esta sua trajetória até aqui depois de 60 anos de intensa atividade teatral, sobretudo no Rio, como poderia ele expressar agora o sentimento que traduzisse, de algum modo mais sensível mesmo e menos articulado intelectualmente até, um balanço entre perdas e ganhos, algo que se aproximasse afetivamente de uma sensação de saldo de toda aquela aventura, as experiências vividas e adquiridas com **A Comunidade** durante aqueles três anos – conforme ele mesmo declara no trecho final da citação anterior – “de muito trabalho”:

AM: Na passagem dos 60 para os 70, você montou dois espetáculos: no primeiro semestre foi “Agamêmnon” e, no segundo, “Depois do corpo”, que ainda acabou vazando para 71, em temporada até março ou abril... **AH:** Foi onde eu botei tudo o que produzi de informação, de inquietação. Para minha formação pessoal, tudo o que esses anos de trabalho, livres ali dentro, despreocupados com a bilheteria, preocupados apenas com a invenção, com o exercício da sua imaginação criativa, a sua liberdade possível, numa época em que a liberdade no Brasil estava sendo absolutamente controlada. Eu consegui levar adiante e, com o meu saber, curar as estruturas do Poder, de certa maneira. O Galilei Galileu conseguiu um pouco, é, abrandar a violência seminal do Ricardo III. Estou agora fazendo um espetáculo, ainda está no começo: “As cinco palavras de Zaratustra” **AM:** Ah, fala um pouquinho disso para terminar, então. **AH:** Esse é o meu grande projeto deste ano. Eu até já fiz cinco apresentações! Agora eu estou estudando Nietzsche, Shakespeare e

Brecht. **AM**: Olha só, a Santíssima Trindade Ocidental! [risos] **AH**: Coisas que eu juntei a minha vida inteira em cursos, palestras, debates, mesas-redondas, todos sempre falavam: “Puxa, você parece Brecht!” ou “Nossa, você tem tanta coisa do Nietzsche!” Aí eu fui dar um curso sobre o Nietzsche: aprendi muita coisa e consegui entender que o Nietzsche e o Brecht tem muita coisa em comum! Então eu somei Nietzsche, Brecht e Shakespeare, e montei o espetáculo “As cinco palavras de Zaratustra”. Eu faço os discursos daquele homem louco que era o Zaratustra. Eu subi na montanha, eu parei, pensei, pensei, pensei e, assim como o Zaratustra, agora estou descendo para as aldeias falando tudo o que aprendi na vida. (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

O terceiro ato cênico sendo levantado logo após o encerramento da temporada de *A construção* mirou um grande clássico da dramaturgia universal: a tragédia *Agamênon*, de Ésquilo, numa adaptação livre do próprio Haddad. Mas como superar, em bilheteria, este primeiro grande êxito “de público e de crítica” do grupo carioca?

Pelo menos, como saldo imediato da segunda produção realizada, pela primeira vez teriam a expectativa de atingir um público potencial cada vez mais amplo, pois passaram a contar com a divulgação ampliada a partir do reconhecimento da qualidade do trabalho cênico avalizada e chancelada pelas premiações que se sucederam e que vieram para coroar o esforço artístico de vários dos nomes componentes das Fichas técnicas, integrantes da equipe de criação cênica em prol de concretizar a materialidade e a fisicalidade da concepção prévia elaborada em conjunto para aquela encenação.

De qualquer modo, a maneira como Oscar Araripe menciona a questão de distribuição de estímulos financeiros por parte da Comissão Estadual de Teatro do Estado da Guanabara (CET-GB), em relação ao montante que teria sido questionado logo após ter sido concedido a representantes do teatro dito “empresarial”, portanto mais comercial, atuantes no então mercado cênico carioca, agora bem mais organizado enquanto categoria profissional produtora da classe teatral, numa Pessoa jurídica denominada ACET, sigla da Associação Carioca de Empresários Teatrais¹⁶.

Mesmo sendo destinado à montagem de *Agamênon* (a produção a ser levantada na sequência, fruto do trabalho continuado do grupo), este recurso financeiro

¹⁶ ACET – Associação Carioca de Empresários Teatrais, entidade empresarial também recém-constituída no ano imediatamente anterior, o de 1969, marca a produção teatral nas décadas seguintes com sua campanha de formação de novas plateias mediante a venda a preços populares, em Kombis espalhadas por pontos de maior movimento em todas as áreas populosas da cidade, numa parceria institucional com o SNT-Serviço Nacional de Teatro, órgão federal vinculado ao MEC-Ministério da Educação e Cultura.

proveniente do apoio estatal assim nos revela, de forma cabal, a enorme dificuldade até hoje encontrada pelos órgãos públicos em estabelecer uma política cultural de fato, exitosa, a fim de fazer a distinção oficial do mérito daquilo que deveria ser descartado ou talvez procrastinado e, bem ao contrário, qual projeto realmente deveria ser priorizado por seu alcance social e, em decorrência disso, apoiado com dinheiro público para o fomento cultural em prol da efetiva formação de novas plateias, não só apenas para a área cênica (Teatro, Dança, Ópera e Circo) mas, também, no campo de preservação de nosso patrimônio nacional tombado atingindo assim, finalmente, uma população geralmente alijada, já que sem acesso garantido a bens culturais de qualquer natureza.

O surgimento de grupos, associações e coletivos de artistas organizados alternativamente assim como procedeu **A Comunidade** será uma vertente importante, quase majoritária de produção na nova década que se anuncia sinalizando uma tendência predominante na expansão da dinâmica teatral até então vigente, ampliando o arco de oferta de realizações cênicas, não havendo mais espaço para adiar a absorção desta nova realidade que se impôs à produção teatral na cidade do Rio de Janeiro – e que, desde então, veio para ficar:

Dentre as estreias deste primeiro semestre de 70 que mais fizeram jus às verbas da CET-GB [*Comissão Estadual de Teatro do Estado da Guanabara*] está a montagem de *Agamêmon* pelo grupo *Comunidade*, dirigido por Amir Haddad. Grupo responsável já por duas outras montagens: *Salomé*, de Wilde, direção de Martim Gonçalves e *A Construção* – esta última deu inclusive *Prêmio Molière*, das *Air France*, ao diretor Amir Haddad. Infelizmente, na feitura à matroca do regulamento da CET-GB, não foi considerada a existência de grupos experimentais nem foi pensada a possibilidade de subvencioná-los. Subvenção para grupos experimentais só por favor, isto é, quando a Comissão “reconhecer méritos” nos grupos candidatos. A discriminação é, aparentemente, justificada pelo fato da Comissão achar que, subvencionando, apareceriam grupos “fantasmas”, estranhos ao ambiente teatral. Nada mais distorcido, nada mais equivocado. (ARARIPE, Oscar. “CET-GB e a comunidade”, *Correio da Manhã*, Guanabara: 29 abr. 1970.)

A lamentar, apenas, a referência equivocada que Araripe efetua ao considerar, como uma encenação com a marca de **A Comunidade**, a montagem do espetáculo *Salomé*, de Oscar Wilde e sob a direção de Martim Gonçalves¹⁷, no vácuo de um

¹⁷ Martim Gonçalves (1919-1973), diretor, professor e crítico teatral, cofundador histórico – na cidade do Rio de Janeiro e juntamente com Maria Clara Machado – do Teatro “O Tablado”, em 1951, entidade carioca basilar do teatro amador de qualidade na acepção “de quem ama fazer”, até hoje sediado no mesmo local (o Patronato da Gávea, situado no bairro carioca do Jardim Botânico) e considerado como representante exemplar desta absorção operada, pelo Teatro carioca, do longo processo de renovação e modernização da linguagem cênica ocorrido, no Brasil, na segunda metade do século passado.

intervalo de programação, por parte do grupo aqui em pauta, na ocupação do salão de exposições cedido pelo MAM-RJ, porém sem fazer parte de suas propostas de encenação e, conseqüentemente, da filosofia de trabalho e da prática teatral característica da obra do grupo, mantidos apenas, como únicos elos entre ambas as produções, a presença de alguns atores em comum no elenco (por exemplo, Rubens de Araújo e Mario Jorge) e o fato de que, efetivamente, tratou-se de uma produção teatral realizada exatamente no mesmo espaço ocupado já de praxe, no MAM-RJ, pelo grupo **A Comunidade**.

Aliás, convém aqui citar outro espetáculo também ali realizado que, igualmente, não consta do currículo digamos “oficial” da trajetória de **A Comunidade**: apesar de ensaiado e apresentado no mesmo Museu envolvendo algumas figuras identificadas com o grupo carioca – tais como o diretor Grisolli, novamente o ator Rubens de Araújo e o “cenógrafo-figurinista-aderecista-produtor executivo” Colmar Diniz – o espetáculo *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal, por algum motivo não faz parte da atividade “comunitária” do grupo como um todo por, provavelmente, se remeter ao revezamento combinado entre Grisolli e Haddad na condução das propostas do grupo.

Este fato ocorrido provavelmente seria devido a algum outro período de entressafra de produção ou mesmo por algum outro motivo que me escapou além deste mero registro – algo que certamente até caberia averiguar, mas que opto expressamente por driblar –, posto que tendo a reconhecer ambas as produções anteriormente citadas e que se apresentaram no mesmo espaço cedido, pelo MAM-RJ, para **A Comunidade** e no mesmo período aqui assinalado, como eventual temática parcial de alguma outra narrativa acadêmica a ser ainda elaborada na abordagem abordar do Teatro carioca, assumindo assim algumas limitações inevitáveis nesta minha contribuição narrativa.

Contudo o experimentalismo, por si só, não bastou para levar **A Comunidade** a realizar outro espetáculo, após *A construção*, que conseguisse manter a chama da excelência cênica acesa e continuamente brilhante: as reações, entretanto, tanto da parte do público quanto da crítica especializada não só a *Agamêmnon* como também a *Depois do corpo* não confirmaram o mesmo destino do espetáculo imediatamente anterior, muito bem-sucedido em termos de presença de público e reconhecimento da crítica.

O declínio das propostas experimentalistas no recheio de ambas as produções finais do grupo, fechando produtivamente a década de 1960, não deixou de constituir

um melancólico desfecho para uma promessa inicial ambiciosa e parcialmente cumprida: a da relevância, para a cena carioca, do impacto que causou a adoção da radicalidade de experimentações laboratoriais da cena se mesclando com a renovação trazida por uma modernidade cênica já absorvida, resultando nesta obra teatral que reúne as quatro atitudes encenadoras de **A Comunidade**.

Este trabalho coletivo constitui um verdadeiro salto dado em direção ao público, abolindo definitivamente, em suas propostas de encenação, a barreira criada pela “antiga” separação entre o palco e a plateia, já que o elenco agora se mistura com o público presente para expor-lhes intimamente, com todos espacialmente integrados na mesma ambiência física intimista, “vastas emoções e pensamentos imperfeitos”... Pano.

❖ **Terceiro ato – *Agamêmnon***

Texto de Ésquilo, com adaptação e direção de Amir Haddad

Sala do MAM: estreia em Julho de 1970

Naturalmente, a terceira “atitude cênica” proposta por **A Comunidade** surgiu cercada de grande expectativa – com a promessa, que não se cumpriu, de seguir na trilha do sucesso conquistado pela produção anterior *A Construção*, que estreou em meados do ano e permaneceu em cartaz, com afluência de público, até o final de 1969.

Depois de recebidas as premiações relativas à temporada teatral carioca do ano anterior, de repente se abriu um espaço inédito no percurso do grupo sediado no MAM, que passou a disputar verbas de auxílio a montagens teatrais, que começavam a ser disciplinadas na distribuição do orçamento federal para a área da Cultura – aí incluídos os coletivos cênicos que, por sua vez, continuavam a padecer não só da penúria econômica conjuntural com os custos crescentes de produção e manutenção adicionados mas, sobretudo, devido à precariedade de se atrelar às condições circunstanciais de liberação ou não de suas propostas de repertório e de encenação, ficando sempre à mercê das ingerências políticas que exerciam forte pressão sobre a produção cênica, principalmente por meio da censura e de sua consequente devastação repressora censória ceifando iniciativas contemporâneas de pura expressão teatral, eliminando

textos considerados impróprios ou inadequados à apreciação pública ou, ainda, anulando as manifestações de determinados conteúdos vistos como subvertedores da ordem social estabelecida, à força, pela ditadura militar cada vez mais enraizada em suas estratégias de manutenção no Poder.

Mantendo desde o início de sua constituição como grupo teatral e, agora, até exacerbando sua característica peculiar como coletivo heterogêneo que privilegia a mistura e a diversidade de seus componentes – não só quanto à origem social mas, notadamente, em relação aos diferentes graus de formação artística e de prática profissional comprovada – Araripe defende a primazia das pesquisas cênicas levadas a cabo por **A Comunidade** como critério salutar para a obtenção de verba pública para proceder a suas montagens experimentais, segundo ele “uma boa aplicação para o dinheiro recolhido pelos nossos impostos” e “uma maneira de investir em teatro vivo”:

O grupo da Comunidade é formado por atores jovens & maduros, técnicos & aprendizes, professores & alunos – todos, entretanto, profissionais. Não há por que encará-los como um “apêndice” marginal do teatro carioca. Não há como dar-lhes verba “de favor”; antes disso, nessa primeira distribuição – que por sinal já está demorando muito – *A Comunidade* deveria aparecer entre os primeiros beneficiados. Verba para o teatro experimental é uma boa aplicação para o dinheiro recolhido pelos nossos impostos – é uma maneira de investir em *teatro vivo*, na formação de nosso verdadeiro teatro. (ARARIPE, Oscar. “CET-GB e a comunidade”, *Correio da Manhã*, Guanabara: 29 abr. 1970)

Escolho agora a citação a seguir para dar continuidade ao fluxo narrativo aprofundando este outro detalhamento descritivo pelo fato de dividir, em três partes publicadas em sequência, a apreciação crítica desta terceira “atitude cênica” produzida por **A Comunidade**: o crítico teatral Jacob Klintowitz, do combativo jornal *Tribuna da Imprensa*, dedica sua “Coluna aberta” ao trabalho que vem sendo realizado de forma contínua pelo grupo no MAM-RJ, desta feita ocupando exatamente o mesmo espaço que serviu à temporada do ato cênico imediatamente anterior nesta sua caminhada teatral – *A construção*, que deixou a produção seguinte exposta a um grau mais elevado ainda de expectativa quanto à sua qualidade artística, tanto por parte de seu público-alvo quanto da crítica especializada, justamente por ter se desenrolado de forma exitosa exigindo, na sequência, certamente alguma superação ainda maior dos postulados experimentalistas que norteavam a atuação do grupo em seu trabalho cênico.

Propondo novos elementos para a realidade do teatro, o grupo Comunidade apresenta no Museu de Arte Moderna a peça “Agamemnon” em encenação de vanguarda e anunciada como tal. As propostas do Comunidade são interessantes ao ponto de eu preferir dedicar um artigo apenas à análise da realidade e outro sobre os resultados propriamente ditos. O grupo, ao realizar

a sua proposta, impõe como primeiro passo a destruição de alguns elementos habituais no teatro e, no material que trazemos aqui, falaremos tanto da destruição quanto da construção proposta pois, no caso, a interligação é fundamental, conseqüente e inseparável. (*Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 3 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. Coluna aberta: “A comunidade e a destruição [I]”)

A primeira parte da análise deste novo espetáculo produzido foca a sua abordagem na destruição dos cânones modernos mediante rompimentos ou rupturas em sua elaboração e que, portanto, passam a ser questionados em suas mais coerentes aplicações até então em uso quase generalizado na atividade teatral carioca naquele momento específico da dinâmica propriamente dita de estruturação e funcionamento da programação teatral da cidade.

Ao privilegiar critérios bem objetivos em termos, digamos, mais mercadológicos, analisa a oferta de produtos culturais mais condizentes com o movimento de procura por novas possibilidades de expressão cênica, por parte de um público não só apenas mais amadurecido e interessado em se identificar com os discursos encenados como também, agora, ávido por encontrar, no palco da cena carioca, algum reflexo do momento histórico opressor da livre manifestação artística e de pensamento, já que não encontrava mais o mesmo ambiente propício fora dele.

O espectador mais comprometido seguia, ainda, o cartaz teatral movido pela necessidade de se manter conectado com as tendências vanguardistas da produção cultural invadida em suas formulações pelo avassalador contexto de contestação trazido pela influência direta da contracultura que se espalhava, rapidamente como fogo que se alastra sem controle pelos quatro cantos do mundo, em busca de forçar a emergência de uma nova realidade possível expressa pelo movimento estudantil que havia eclodido em maio de 68, na França, inspirado em novas utopias contemporâneas e que se resumiam analogamente na reivindicação rebelde e inconformista “A imaginação no poder!”, conforme pichada indiscriminadamente em diversos monumentos parisienses.

Este texto em questão é a mais bem-acabada peça da trilogia *Oréstia* escrita pelo ancestral tragediógrafo Ésquilo, narrada em versos que seguem respeitadas em sua estrutura formal pela tradução direta do grego clássico a cargo do helenista e professor Mário da Gama Kury: segundo o tradutor, “nela estão belos versos escritos pela mão humana, dentre os mais belos que lábio humano proferiu, certamente dentre os mais belos que olhos leram e ouvidos ouviram”.

Em linhas gerais, a trama da peça nos conta que Agamêmnon regressa vitorioso da Guerra de Troia trazendo como prisioneira Cassandra, irmã de Páris, o raptor de Helena. Cassandra, profetiza em quem, por maldição de Apolo, ninguém acredita, vaticina o assassinio do guerreiro por sua própria mulher, Clitemnestra, cujo amante, Egisto, morto Agamêmnon, sobe ao trono sob a advertência de que Orestes, filho do assassinado, regressará do exílio para vingar a morte do pai e o ultraje a ele feito.

Primeiramente, Klintowitz aborda a questão do texto destruído: havia sido escolhida uma tragédia clássica como potencial porta-voz de anseios universais libertários, porém não há mais a sequência natural do texto original presente, já que estamos diante praticamente de alguns fragmentos de *Agamêmnon*, costurados experimentalmente de maneira aleatória na adaptação feita pelo diretor Amir Haddad.

Em seguida, Klintowitz foca na relação Palco-Plateia a sua apreciação ao identificar um grande emaranhado de planos e escadas verticais, que convidam o público presente a se instalar onde quiser para estabelecer o seu ponto de vista: de qualquer maneira, nesta nova formatação espacial que abole a separação entre os atores e o espectador, acaba por levar este último a só conseguir contemplar uma parte do espetáculo, que se oferece visual e parcialmente disponível em vários momentos, devido à localização aleatória e dispersa do público no espaço ocupado cenicamente, e não mais atento à encenação inteira, completa como um todo articulado na integração harmônica de todos os elementos acionados e em jogo.

Para concluir a primeira parte de sua apreciação crítica do espetáculo, constata a destruição das unidades de tempo e de espaço: tanto o espaço histórico do acontecimento quanto o espaço visual, uma vez que a peça se desenrola, ao mesmo tempo, em todo o espaço do teatro transformado em área de representação e fruição concomitantes, passando a significar, para o público, a superposição de tempos diferentes em todo o espaço do teatro utilizado simultaneamente em cenas diversas.

Na conversa travada com o ator Rubens de Araújo, ele se refere a várias dessas características mencionadas acima em suas lembranças que evocaram a proposta de dinâmica cênica deste espetáculo:

RA: Mas o “Agamêmnon” não chegou a fazer sucesso. Foi uma ousadia, mas ao mesmo tempo... **AM:** Foi uma adaptação do Ésquilo? **RA:** É, no “Agamêmnon” que o Amir estava montando, ele resolveu que queria que eu fizesse a Clitemnestra: mas, aí, as mulheres do grupo (porque era um grupo de teatro!), com toda a razão, disseram assim: “Já que sempre papel de

homem é melhor, agora você... Olha, Amir: são poucos os personagens femininos na peça e aí, agora, não tem sentido botar homem para fazer o papel de mulher!” **AM:** A Clitemnestra é o personagem central feminino. **RA:** Aí o Amir cedeu, fez um espetáculo que era o seguinte: você tinha uns papéis que eram fixos e outros não. Então você decorava todos os papéis! **AM:** Eram os tais dos mantos que ele jogava em vocês? **RA:** É, de repente era isso: então o ator que queria fazer aquela cena, entrava no centro assim de uma grande roda. Os homens, por exemplo, é que escolhiam qual era a “Clitemnestra” com quem eles queriam contracenar: e jogavam o manto em cima de uma atriz. **AM:** De uma atriz que tinha que saber o papel de cor? **RA:** Tinha que saber o texto, os homens jogavam os mantos nas mulheres. **AM:** Então não era o Amir, eram vocês mesmos que jogavam os mantos uns nos outros? **RA:** É, mas nem sempre dava certo. **AM:** Então a cada espetáculo tinha uma escalação? **RA:** Pois é, mas eram esses dois personagens que degradingavam tudo o mais: o Agamêmnon e a Clitemnestra. Então, nem sempre davam certo, está me entendendo? A combinação é que vai definir isso. Teve um dia até que o elenco, acho que de implicância ou, então, por teoria, já que é assim a proposta teórica, entendeu? “Então, que tal jogar o manto em Fulano de Tal?” Aí se jogava em um ator que não estava nada preparado, era assim mais amador este ator. Uma pessoa maravilhosa, porém... **AM:** Faz parte da proposta experimental, vocês experimentavam coisas! **RA:** É, então eu lembro que, neste dia, quando terminou o monólogo dele – que foi aos trancos e barrancos! –, tinha um cara que já tinha assistido mais de uma vez e pediu: “Outro! Outro!” **AM:** [risos] **RA:** Ele ainda pediu mais outra vez e aí o manto foi jogado em outra pessoa. **AM:** Vocês se misturavam, veteranos com iniciantes, não é? **RA:** É, aí puseram o manto em outra pessoa e esse espetáculo durou muito tempo, tudo se alongou. Porque, aí, ainda teve outro Agamêmnon, entendeu? Com a Clitemnestra também fizeram isso, a mesma coisa. **AM:** E teve que mudar também? **RA:** Teve que mudar: era uma atriz completamente sem experiência. Aí, mudamos a atriz! (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 2019)

Rubens de Araújo dá mais detalhes sobre o funcionamento interno do grupo, deixando transparecer a precária estrutura de produção que sustentava o grupo:

AM: Mas o que aconteceu com você na Comunidade, além de estar no elenco? Você falou que tinha bastante tempo livre e, então, acabava fazendo coisas de produção, acabava participando, não é? **RA:** É. Eu pegava uns dinheiros... Pegava e ia com o Joel de Carvalho comprar coisas. **AM:** Sim. E todo este trabalho por fora do ensaio? **RA:** Sim, fora do ensaio. **AM:** E você repetiu essa mesma participação em algum outro grupo com o qual trabalhou depois? Ou aquilo foi especial, só ali? **RA:** Não, não, foi só ali. Eu, na Comunidade, inclusive eu ainda fazia a bilheteria! Eu lembro que, no “Agamêmnon”, era eu quem fazia a Bilheteria. Eu já ia antes para o Museu de Arte Moderna e ficava lá na Cinemateca, ficava a tarde toda lá. De duas horas em diante. **AM:** A partir das 14 horas? **RA:** É, até a hora do espetáculo, eu ficava por lá. **AM:** Que devia ser, imagino, às 8 ou 9 da noite? **RA:** Pois é, ficava conversando com o Cosme. **AM:** Ah, o Cosme Alves Neto, da Cinemateca? **RA:** É que ele era o Curador da Cinematografia e tudo o mais. Então eu ficava lá com o Cosme, que virou meu grande amigo. E eu era responsável por fazer as reservas. **AM:** Era você quem atendia ao telefone? **RA:** Atendia, fazia reserva e tudo. Aí eu só descia quando dava a hora em que ia começar o espetáculo. Descia um pouco antes ainda, porque a gente fazia aquecimento juntos. Não sei quem é que ficava para vender os ingressos, mas eu ainda ficava na Portaria recebendo os bilhetes na entrada do público. Aí o Amir chegava com o Joel [de Carvalho], então me substituíam e eu subia para me arrumar... **AM:** Para botar figurino, maquiagem, o que fosse? A contrarregragem também? Vocês é que faziam

tudo? **RA**: Tudo, tudinho. **AM**: Porque não tinha quem fizesse essas funções lá? **RA**: Não, não tinha, não. **AM**: Então realmente ali, naquele lugar e naquele grupo, você além de ator como ação principal, digamos assim, também teve que desempenhar outras funções. **RA**: Fazia outras coisas, claro. **AM**: E isso estava integrado ao próprio “ofício” de artista? **RA**: Ia lá aos jornais para levar material de divulgação porque antigamente, nos jornais, você entrava diretamente nas redações para falar com os Críticos. Nos jornais, a gente entrava fácil, chegava na Portaria e dizia: “Quero falar com Fulano”, mostrava o documento e entrava. (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 2019)

Retomo agora a segunda parte da crítica de Klintowitz, em que ele menciona:

Na matéria anterior falamos da colocação que o grupo Comunidade faz e nas possibilidades filosóficas e estéticas que apresenta. Depois nos detivemos mais demoradamente nos aspectos que demonstravam os pontos de rompimento do grupo com as unidades aristotélicas. Hoje colocamos as propostas que apresenta e, ainda, se o rompimento recebe o nome destruição, podem essas propostas bem receber o de construção. (*Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 4 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. Coluna aberta: “A Comunidade e a construção [II]”)

Após o movimento que identifica como que de destruição dos referenciais de ruptura com as “unidades aristotélicas” de tempo, lugar e ação, agora tenta valorizar as propostas que partem do grupo como um resgate da construção de sentidos narrativos. E começa revisando os mesmos tópicos tidos como “destrutivos”, exemplificando sua nova perspectiva de análise pela relação ator-público que vai sendo estabelecida: o público então seria colocado “dentro” da encenação, existiria agora um espaço comum a ser partilhado com o elenco. Para qualquer lado que o espectador olhasse, portanto, veria tão-somente uma parte do espetáculo que seguia transcorrendo à sua volta e, muitas vezes, por cima dele e até mesmo perpassando diferentes planos narrativos atravessando em camadas o espaço.

Nesta mudança na apreciação dos ganhos auferidos e das perdas inevitáveis, continua apreciando a liberdade de escolha que aparece na montagem: pelo fato de que o espetáculo transcorre em todo o espaço ao mesmo tempo e assim, então, o espectador poderia escolher o que desejava ver em cada momento, a contemplação se desdobraria, portanto, numa postura mais ativa e quase de participação por parte do público que colaboraria na elaboração dos sentidos que vão sendo atribuídos pela formulação narrativa cênica. E isto não impediria, portanto, a fruição de uma desejável unidade interna proposta: pois haveria um ponto comum em toda a encenação que passaria pela colocação de uma medida capaz de unificar e dar estrutura ao espetáculo – a sensação,

mescla de emoção e pensamento, como único elemento possível de estruturar e unificar a realidade cênica.

Com tudo isto posto, passemos à terceira parte das considerações tecidas por Klintowitz que, após o movimento de destruição de cânones anteriores empregados, identifica a construção teórica de novos postulados a serem experimentados como novas possibilidades narrativas. Acontece que, na conclusão de sua análise, não reconhece nenhuma vantagem adquirida, na prática, com toda a experimentação proposta na concepção da encenação, conforme explicita abaixo no balanço que elabora para verificar o quanto de intenção teórica proposta finalmente apareceu, de fato e concretamente, na execução cênica:

Nós colocamos a destruição do “Comunidade” e a construção que ele propõe. Em termos teóricos, me parece um trabalho importante e sério. Porque está colocado numa situação fundamental e definidora. Há uma proposta real e objetiva que, uma vez aceita, ajuda a transformar os conceitos estéticos entre nós. Para mim, mais importante que tudo, é a proposição nesse caso. Hoje falaremos da realidade vista em cena, que não nos agradou, e mesmo sem ser a parte mais importante de tudo, é um princípio de honestidade e de visão integral de Agamenon. [...] No lugar do texto como fator de unidade, foi colocada a pura emoção. [...] As frases escolhidas e ditas segundo uma intenção dramática e sensacional perderam-se completamente. [...] Na participação do espectador, na criação de uma realidade que substitua a relação palco-plateia pela relação ator-público, tivemos um novo fracasso e pelos mesmos motivos, aliados a uma problemática que o diretor não soube resolver. O simples fato de estarmos todos dentro do mesmo espaço e esse espaço estar integrado, não é suficiente para nos fazer participantes da mesma situação. (*Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 5 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. Coluna aberta: “A comunidade e a prática [III]”)

De volta às observações feitas por Rubens de Araújo, privilegio agora aquilo que era percebido, da parte do elenco, em relação ao comportamento adotado pelo público frente a esta experiência digamos “mais formal” na adaptação de uma obra clássica encenada para ser vista por olhos contemporâneos:

AM: E a reação do público, você lembra? Porque era algo bem diferente daquilo a que se estava acostumado a ver em teatro. **RA:** Exato, era diferente. Por exemplo, você tinha além disso uns pedaços de paus assim escondidos no cenário. Porque era público e plateia misturados! E a gente andando pelos corredores estreitos entre as cadeiras, entre as pessoas. Era alto o praticável e a gente andava pelo praticável onde as pessoas se sentavam viradas de dentro para fora do praticável... **AM:** Num nível abaixo? **RA:** Não, no mesmo nível que a gente. **AM:** Mas virado para um lado ou para o outro? **RA:** Por exemplo, a gente ia andando, carregando uns paus assim grandes, e umas lâmpadas também: você ia andando e, quando você ia falar a sua cena, você mesmo é quem acendia a sua lâmpada. **AM:** Vocês que operavam, manipulavam a iluminação? **RA:** A iluminação, é. **AM:** Também era algo totalmente inusitado para a época. **RA:** É, totalmente: a gente apertava um botãozinho [interruptor] e acendia a luz da gente, a lâmpada para iluminar você ao dizer a sua fala. **AM:** A cena? **RA:** É, e tudo sempre assim,

entendeu? Era tudo muito novo também nessa época. O “Agamêmnon” não fez tanto sucesso quanto “A construção”. Mas era um espetáculo muito interessante. Ia muito público jovem, um público universitário. Eram poucos mais velhos, mais gente intelectual. E é isso: no “Agamêmnon”, o Médici já estava aí... Teve menos público, eu acho. (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 2019)

Haddad também se manifesta a respeito dessas observações feitas pelo Rubens de Araújo e se torna interessante focar este cruzamento de percepções entre quem estava “de dentro”, enquanto elenco, e o olhar direcionado do diretor para a estrita execução da proposta formulada para a encenação:

AH: Era um momento de absoluta transgressão, entende? Em que eu estava me metendo em tudo, me livrando do teatro todo. Então o “Agamêmnon” até eu, se quiser, falo hoje que era um horror porque era uma peça boa. Mas eu nunca fiz direito. Era tudo vermelho! **AM:** O Colmar [Diniz] ficava horas, segundo ele, tingindo panos para os figurinos e o cenário com o Joel [de Carvalho]. **AH:** Tudo vermelho e aquela sala da “Construção” totalmente fechada, com uma grande gaiola vermelha, cheia de esconderijos. E cada cubículo tinha uma lâmpada, e a lâmpada era acesa pelo próprio ator no interruptor ali mesmo. Então estava tudo escuro, o ator já estava lá e de repente... pá! Acendia a luz! E só, então, é que aparecia o ator... **AM:** Era ao mesmo tempo o operador da luz do, digamos, “personagem” dele. **AH:** Ele próprio acendia a luz dele. E o Agamêmnon – que era o papel principal, o personagem-título! – não tinha dono. Então o manto do Agamêmnon... **AM:** Ah, bem lembrado: os mantos! **AH:** Pois é, o manto do Agamêmnon ficava lá, pendurado: quem é que tem coragem de assumir o Poder? Porque a peça era um pouco sobre esta questão do Poder. **AM:** Mas, então, não era você quem distribuía o manto? **AH:** Não, muitas vezes eu simplesmente joguei o manto em cima do ator. Porque a minha experiência é que, se ficasse lá para cada um pegar ou falar: “Não” ou “Agora eu vou!” Mas e o cu para fazer isso? Os atores tinham medo. Como era tudo cheio de buraco – o cenário, às vezes não tinha nenhum ator “em cena” pois estavam todos escondidos nos buracos, o elenco inteiro, ninguém querendo sair e se expor. Então, a experiência de fato passava pela vivência da luta pelo poder, do próprio poder do Agamêmnon. [...] A questão central da peça – que era o Poder, eles vivenciavam ali, dentro do elenco mesmo. Porque havia uma estrutura de poder funcionando, não é? Então aquilo que eu via funcionando na sociedade, eu também via dentro da formação do elenco. **AM:** Uma experiência inédita no Rio de Janeiro: esse tipo de distribuição de personagens na hora da apresentação, depois de meses de ensaios. (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

Convém observar aqui como Haddad se relaciona com toda essa experiência vivenciada com **A Comunidade** em termos conceituais, conforme segue a conversa com ele sobre este tema:

AH: A gente ficava lá o tempo todo cobrando coisas dos atores, e eles se permitiam... Os atores tinham uma hora de preparação antes dos ensaios: a fisicalidade do espetáculo era muito forte, eu tinha que trabalhar com isso! **AM:** O experimental passava por aí? **AH:** Por aí. **AM:** Você fazia questão de realçar isso, assim como um elemento narrativo presente? **AH:** O tempo todo. **AM:** Essa materialidade física? **AH:** Essa fisicalidade. E aí, então, a Nelly [Laport] era essencial nesse projeto. Totalmente cúmplice, ela e a Glorinha

[Beuttenmüller] colocando voz, e a Cecília Conde colocando todos para cantar, botando música... Não, nunca mais vai se fazer isso assim! O meu trabalho com o espaço. É isso: uma invenção. Uma reinvenção do teatro. **AM**: Vocês que fizeram esta passagem para o experimental no Rio de Janeiro? **AH**: Abrimos a década de 70. **AM**: Porque os anos 70 vão ser a década do experimentalismo. **AH**: Do experimentalismo, é. E no Rio culmina com o Teatro Opinião e o Teatro Ipanema, não é? O Ipanema com a experiência deles, só que destituído do conteúdo político. **AM**: É, tinha uma coisa poética da “revolução lisérgica” interior. **AH**: Mas, politicamente, as nossas produções tinham mais desafios, provocações naquele momento. **AM**: A radicalidade de vocês passava pela política? **AH**: Pela política. **AM**: Acho que você nesse período, no final dos 60 passando para os 70, você criou um eixo de avanço bem corajoso. De salto para o desconhecido, salto para o experimental! **AH**: Cuidado com a palavra “experimental” porque você está usando sempre com colocações vanguardistas, que é uma coisa que sempre me incomodou: eu sempre impliquei com vanguarda/retaguarda, vanguarda/retaguarda... Você está me entendendo? Eu falar em vanguarda justifica todas as retaguardas... E eu era muito mais radical, entende? Eu rompia muito mais, mas é essa coisa experimental... Acho que isso que você fala é verdade, no sentido de que eu descobri como continuar trabalhando sob condições repressivas tão... **AM**: Neste caso, adversas: tão adversas. **AH**: E consegui um produto novo nascido dessa adversidade. O meu trabalho é filho dos anos de chumbo do presidente Médici. **AM**: É verdade: 68 a 71, Operação Bandeirantes, é a época mais fechada do regime. (Conversa #2, HADDAD = **AH** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro: 12 de maio de 2019)

A partir desta constatação, verbalizada por Haddad, sobre a interferência política na produção cultural – “O meu trabalho é filho dos anos de chumbo do presidente Médici” –, passamos ao derradeiro ato cênico proposto por **A Comunidade**: após a dispersão de grande parte dos atores integrantes do grupo, que chegaram a ser contados às dezenas no auge de sua mobilização como proposta artística alternativa aos ditames do teatro antes de tudo dito “comercial ou empresarial”, esta última produção encenada no MAM-RJ, *Depois do corpo*, se apresenta em cena com apenas três atores no elenco.

Este encolhimento brusco da equipe, nesta passagem de sua terceira produção *Agamêmnon* para o projeto seguinte de encenação – *Depois do corpo* –, já anuncia a iminente dissolução do próprio coletivo de artistas.

Final do terceiro ato cênico.

❖ **Quarto ato – *Depois do corpo***

Texto de Almir Amorim, direção de Amir Haddad

Sala do MAM (Espaço no andar térreo do prédio Anexo)

Estreia: 4 de dezembro de 1970

Para falar desta última produção levada à cena pelo grupo **A Comunidade**, começo por descrever sua especificidade de concepção experimental considerando, antes de qualquer outro aspecto relevante, justamente o perfil aproximado daquele público apontado como “heterogêneo” e que, espontaneamente, se colocava como alvo desta mobilização, por parte do grupo como um todo, de resistência cultural ao furor censório e repressor que assolava o Teatro naquele momento, e não só o carioca.

Após revisitarem o mais velho tragediógrafo grego Ésquilo (c. 525/524 a.C.– 456/455 a.C.) e a trama clássica de sua tragédia *Agamêmnon* mediante experimentos interpretativos significativos – a escalação aleatória de personagens a cada sessão, por exemplo, definida pela distribuição de mantos característicos de cada personalidade, acessórios dos figurinos especialmente criados com esta finalidade narrativa por Joel de Carvalho e seu assistente Colmar Diniz, também auxiliar na construção dos dispositivos cenográficos – para, assim movidos, trabalharem com a consistência visual e sonora constituindo recursos cênicos empregados com rigor necessário e devido a qualquer discussão minimamente profunda que se pretenda estabelecer ao se elaborar, artisticamente, relações de opressão e submissão a um poder político concentrado.

Um tema, digamos assim, bastante caro aos cidadãos interessados em enxergarem a si mesmos na cena que estava sendo produzida na cidade naquele momento, naturalmente algo bastante legítimo diante da conjuntura que se formou com o comando da Nação durante aqueles tempos sombrios – a escolha, desta vez, finalmente recairia sobre um texto brasileiro ainda inédito escrito por um jovem autor também inédito: *Depois do corpo*, de Almir Amorim.

A experimentação que, agora, aposta em material dramaturgicamente atual, cronologicamente oposto à proposta de Ésquilo ao novamente retomar, como ponto de partida, a dramaturgia brasileira contemporânea após a bem-sucedida encenação de *A construção*, de Altamar Pimentel, também se daria em espaço diverso daquele em que costumavam ensaiar e se apresentar: a área de representação, agora, ficaria situada no andar abaixo de onde haviam cumprido as temporadas das duas últimas produções realizadas – *A construção* e *Agamêmnon* –, ocupando o andar térreo do prédio ao lado, um local destinado à realização de cursos livres de artes plásticas e conhecido como “Anexo-Escola”, embora fizesse parte contínua das instalações projetadas originalmente na planta baixa do Museu.

O motivo desta mudança de local, realizada dentro das dependências do próprio Museu, se deveu a questões “acústicas” de mútuo e simultâneo incômodo, situação indesejável afinal formada entre a intensa programação diária distribuída em ciclos diversificados e em várias sessões na Cinemateca do MAM, abrigada num grande auditório confortável e subjacente ao espaço cenicamente aproveitado pela Comunidade para trabalhar em seus ensaios e apresentações, o qual abrigava as duas áreas reservadas para cada atividade e que se encontravam separadas apenas por uma única parede no segundo andar, local de vez em quando ainda utilizado também para exposições.

Pior perspectiva ainda se apresentava: não havia a menor ou qualquer previsão de orçamento para providenciar reformas que incluíssem o tratamento acústico dos dois ambientes localizados em recintos fechados, o que, muito provavelmente, acabaria por solucionar, de alguma maneira, o transtorno causado por ambas as atividades atrapalhando-se mutuamente, principalmente quando os horários de suas respectivas sessões coincidissem à noite, em função da afluência do público interessado e presente.

A direção do MAM-RJ decididamente continuava a apoiar o grupo porém, por pressão exercida da parte do curador-responsável pela Cinemateca – Cosme Alves Neto, grata figura que sempre zelou pela integridade do Acervo do Museu até o trágico incêndio que a instituição irá sofrer alguns anos depois, em 1978, o qual haveria de destruir praticamente noventa por cento de todas as suas instalações, aí incluídas as reservas técnicas das obras porventura em exibição temporária – um acordo consensual acabou se dando com a transferência justamente do espaço físico até então ocupado por **A Comunidade**, que desceu para uma espécie de grande corredor largo que se localizava bem à entrada dos enormes elevadores de carga, bem preparados, inclusive, para transportar materiais imensos ou mesmo matérias-primas que servem como elementos que compõem parcialmente instalações plásticas de grandes dimensões ou obras gigantes, por exemplo.

Como companhia cênica sempre sediada no Museu de Arte Moderna até então, onde também realizou as temporadas das peças lá criadas levando em conta, especial e espacialmente, não só os conteúdos acionados narrativamente mas, também, experimentações e improvisações tornadas possíveis pela teatralidade formal que iriam adquirir pelas mãos deste coletivo de artistas, já em sua quarta empreitada cênica após quase três anos de um efetivo trabalho continuado, sem quaisquer interrupções ou

entressafras ,muito longas entre o final de uma temporada e o começo dos ensaios do próximo projeto em vista.

A jornalista Mariza Raja Gabaglia publica matéria temática, pautada em 3 de março de 1971, a respeito deste já considerado longo percurso. como grupo teatral, de **A Comunidade** para ajudar a divulgar a mais nova criação do grupo em cartaz – convém esclarecer, aqui, que esta também foi a última veiculação em mídia impressa localizada por esta pesquisa (quer dizer, com a data mais recente) visando a refazer a trajetória deste pensamento cênico carioca único, inventado e praticado por **A Comunidade**.

Nesta reportagem, ela nos brinda com uma interessante descrição do público que aflui para a sessão da peça, curioso em sua chegada ao Museu um pouco antes do começo do espetáculo:

Começavam a chegar as pessoas ao Museu, para o espetáculo. Rapazes *hippies*, casais de namorados, moças de mini, midi e máxi. Uma plateia heterogênea. A reação à vista do cenário era de perplexidade da parte de uns, silêncio de outros, risos de alguns. A música começa. *Pop*, agressiva. As luzes piscam, alucinadas. Dois rapazes e uma moça, os atores, atravessam os plásticos coloridos, olhando as pessoas nos olhos. Estava começando o espetáculo. (*O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório”)

A chamada jornalística escolhida para encabeçar esta matéria – “Comunidade é um laboratório” – tenta resumir, numa única frase, o intuito do grupo com esta encenação, todavia com o auxílio de um subtítulo ainda destacado do texto principal: “Este é o teatro onde os atores pagam para representar”. Além disso, surge a legenda logo escrita abaixo da foto da atriz Maria Esmeralda (em posição agachada, de boca e braços abertos), a única atriz neste elenco formado por mais dois atores: “O ator da Comunidade não usa só braços, pernas, cabeça, mas o eu total”.

Curiosamente, estas três sentenças entre aspas no parágrafo anterior assumem a função de quase sintetizarem – de um modo, digamos, precário, já que um tanto ou quanto simplório, para não dizer mesmo superficial – as prerrogativas experimentalistas adotadas pelo grupo **A Comunidade** na consecução de suas quatro propostas de concepção cênica viabilizadas por meio de produções alternativas, apartadas do vínculo comercial com os resultados de bilheteria, dando vazão a seus postulados experimentalistas de construção da cena carioca: “Comunidade é um laboratório”, “Este é o teatro onde os atores pagam para representar” e “O ator da Comunidade não usa só

braços, pernas, cabeça, mas o eu total”, referindo-se expressamente às experimentações efetuadas com o modo e os meios de produção, aliados à experiência interpretativa.

Os atores Rubens de Araújo e Mário Jorge – que integraram o elenco de *Depois do corpo*, juntamente com a Maria Esmeralda – ambos se fazem presentes nesta companhia cênica carioca desde a época de seu lançamento como coletivo teatral, em 1968, estreando naquela primeira realização bem-sucedida de produção – *A parábola da megera indomável* – ainda com texto sob a direção do próprio autor, Paulo Afonso Grisolli. Depois disso, ambos permaneceram direto no grupo participando ativamente das três demais montagens que iriam se suceder, sempre sob a direção de Amir Haddad.

Esta postura cênica de **A Comunidade** sempre bem diferenciada das demais iniciativas de produção que compunham a programação teatral da cidade à época, desta feita corresponde ao quarto e derradeiro “ato cênico”, a terceira concepção cuja produção foi tocada pela batuta do diretor Amir Haddad.

Talvez pelo potencial latente de ousadia cênica e atrevimento ideológico que, em geral, costumava-se encontrar presente nas encenações realizadas pelo grupo, a montagem mereceu comentários entusiasmados, conforme podemos depreender desta descrição da ambiência, desta vez criada por necessidade mesmo de cenografar um contexto cênico em outro espaço cedido dentro das dependências do próprio Museu, em virtude daquelas questões acústicas já mencionadas e que perturbavam as sessões de filmes na Cinemateca adjacente ao antigo Salão anteriormente cedido ao grupo:

Numa sala retangular, luzes psicodélicas, azuis, vermelhas, verdes, se alternam nervosas na escuridão. Trechos de música POP se difundem no ar. Presas a quadrados de madeira branca, tiras de plástico transparentes oscilam como fantásticas cortinas de algum “saloon” espacial. Dispersas pela sala, cadeiras pretas, onde um público em silêncio observa, perplexo. Este é o cenário e o clima de “Depois do corpo”, mais uma experiência do grupo teatral “Comunidade”, que se propõe a fazer um teatro de laboratório, buscando novas formas de espetáculo. O Grupo, composto de 25 elementos, com uma média de idade de 25 anos, existe há três anos com o mesmo elenco e vem despertando, sobretudo entre a juventude, um interesse surpreendente por esse tipo de teatro de pesquisa. (*O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório”)

Comparecendo ao Museu de Arte Moderna, onde o grupo funciona, a jornalista acima citada se dispôs a encontrar Amir Haddad, diretor das três últimas peças lá encenadas. Opto por seguir o mesmo roteiro de questões a ele colocadas e que podem, de maneira geral, responder aos quesitos mais polêmicos suscitados pela inovação

trazida por A Comunidade para dentro do circuito teatral da cidade do Rio de Janeiro. Raja Gabaglia relata que o encontrou vestido com calças coloridas e camisa indiana, falando da **Comunidade** com um entusiasmo obstinado e com verdadeira paixão por aquilo que faz:

Nesses três anos de pesquisas estamos chegando a algumas conclusões. Das quais a principal talvez seja a da relação do ator com o texto. Não adianta mudar o espetáculo sem mudar o ator, porque o espetáculo novo se ressentido do ator velho. Na “Construção” já conseguimos estimular o ator para que vivesse, não a emoção do personagem, que é a colocação do teatro convencional, mas a emoção que a personagem provoca nele. Isso significa que em vez do ator imitar, por melhor que seja, uma realidade, vai viver a realidade dela. (*O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório”)

Neste mesmo encontro, ainda consegue abordar uma questão crucial que, talvez, perpassasse todo o desdobramento que se estenderá por algum tempo ainda, após a dissolução do grupo, quando irá escoar por várias direções esta influência determinante que efetua um deslocamento proposital do espetáculo para o trabalho do ator, conforme relata o mesmo Amir:

Nós estamos vivendo uma época de dilaceração, de decadência, de desespero, de poder falar, de não poder falar, de mudanças, uma espécie de renascimento. Não se pode fazer o mesmo teatro de há 60 anos, quando essas coisas não aconteciam. O teatro deve refletir sempre os acontecimentos. Para isso procuramos descobrir no homem essas mudanças, mais especificamente no ator. Colocamos à disposição dele um campo vastíssimo de recursos e solicitamos dele um tipo de comunicação total com o público, não usando apenas a cabeça, a voz, as pernas ou os braços, mas o eu total. Evitamos que o ator se divida em compartimentos estanques, e conseguimos que ele dê o seu recado de corpo inteiro, numa unidade total, física, psíquica e emocional. Fazemos então uma solicitação gigantesca à expressão corporal do ator e principalmente exigimos dele, para trabalhar conosco, uma definição diante da vida. Que ele saiba o que quer, para onde vai e sobretudo quem é. (*O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório”)

Sem evitar questões polêmicas que rondam a eficácia da experiência de organização interna vivida pelo coletivo de artistas de **A Comunidade**, quer agora saber se, porventura, o problema financeiro e os limites impostos pela sobrevivência individual não acabariam por condicionar a todos no sentido contrário ao da propalada liberdade de escolha dos textos a serem encenados pelo grupo:

Condicionaria fatalmente, se não nos estruturássemos de maneira diferente. Procuramos abolir qualquer necessidade de bilheteria para podermos trabalhar livremente. Os nossos atores não vivem de teatro e pagam uma mensalidade para trabalhar. Isso nos permite fazer um teatro novo, e não aquele que o público quer ver. O novo é sempre muito difícil de ser aceito por causa dos critérios já estratificados e dos condicionamentos, inclusive dos

atores. (*O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório”)

Em seguida, procura saber como seria, na específica e intransferível visão do diretor, a avaliação que poderia fazer de como o público estaria reagindo, de maneira geral, a esta forma pioneira de experiência teatral:

A reação tem sido variável. Com “A Construção”, foi assombrosa. Lotou durante toda a temporada. Já “Agamemnon”, que foi uma experiência mais violenta no sentido de arrebrantar com qualquer tradição teatral, teve menos público. “Depois do corpo” manteve a média. Não existe muito público para esse tipo de teatro. Há para “Plaza Suite”, por exemplo. Nosso público é pequeno, mas fiel, Estamos correndo um risco, mas é em nome de alguma coisa. Apesar de nossos problemas imensos, sobretudo os financeiros. (*O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório”)

Ao tocar no delicado assunto do financiamento público para a produção cultural, especialmente visando a atividade teatral na cidade naquela ocasião, questiona o diretor Haddad se, afinal, uma subvenção permanente por parte do Governo não seria mesmo uma solução bem-vinda:

Certamente. Mas nos foi negada pela Comissão de Teatro, que alegou sermos um grupo experimental, e não comercial. A imprensa reagiu violentamente à essa posição, e conseguimos obter uma subvenção pequena. Nos Estados Unidos, fundações particulares, como a Ford por exemplo, funcionam como um mecenato para grupos como o nosso. No Brasil ainda não temos, infelizmente, o capitalismo desenvolvido a esse ponto. (*O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório”)

Gabaglia ainda procura saber qual o critério finalmente utilizado pelo coletivo de A Comunidade para definir consensualmente a escolha dos textos a serem encenados imediatamente ou em futuros projetos de produção e descobre, por meio das declarações de Haddad, que o critério básico adotado inclui ou autores clássicos ou mesmo brasileiros contemporâneos ressaltando que, na realidade, esses últimos sempre falariam mais de perto ao ator.

Por último, antes de dar por encerrado este encontro esclarecedor facilitado pela entrevista exclusiva a ela concedida, ainda provoca o diretor Amir a tentar verbalizar, de uma forma que fosse ao mesmo tempo simples e direta para se tornar totalmente compreensível até para um leigo no assunto, o que haveria de concreto e identificável enquanto absolutamente preciso e inquestionável envolvendo uma eventual conclusão analítica e autocrítica que pudessem tirar desde já desta experiência vivenciada com os

quatro espetáculos montados ao que Haddad, aceitando a provocação, retruca com o leve sabor de uma revelação destinada apenas aos iniciados na sagrada arte cênica:

Vamos fazer agora um seminário sobre isso. Mas já podemos concluir que o texto rígido, por exemplo, não funciona. O espaço deve ser sempre aberto, não o palco convencional, e sim a mistura de ator e público. O corpo é parte essencial da manifestação do ator. A música é um elemento que dá energia ao espetáculo. É preciso um trabalho árduo para descondicinar o ator do bloqueio social e não só do bloqueio analítico. (*O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório”)

Em outra oportuna entrevista concedida ao jornal *O Globo* – “Amir Haddad: sou diretor sem qualquer preconceito” – o entrevistado revela que dirigiu dois espetáculos, então ainda em cartaz, que não fariam parte da filosofia de trabalho coletivo por parte dos artistas que compõem o grupo **A Comunidade**.

O primeiro deles, *A dama do camarote*, seria uma espécie de “vaudeville anacrônico”, que estaria fazendo um enorme sucesso popular no Teatro Fonte da Saudade. Esta montagem se caracterizaria por um estilo bem diverso das suas habituais direções nos últimos tempos e afirma que esta encenação lembraria sobremaneira aqueles espetáculos leves tão em moda no teatro francês sob encomenda para a burguesia esclarecida na década de 1940.

Sua outra direção concomitantemente sendo produzida naquele momento consistiria de uma peça de Samuel Beckett (1906-1989), com todo o seu característico pessimismo e o seu humor negro rascante, com suas observações ácidas a respeito da condição humana. Nesta montagem, o diretor afirma que serve ao texto com humildade e que se posicionou bem longe da iconoclastia de outras encenações suas, tais como *A construção* e *Agamêmnon*, encenadas no Museu de Arte Moderna com **A Comunidade**.

Nesta mesma oportunidade, declara ainda que pensa ser de suma importância esclarecer que, em seu processo de criação cênica, procura juntamente com o ator um aprofundamento de si mesmo, para que ele descubra por si só todas as possibilidades de expressão potencialmente disponíveis em seu repertório emocional e afetivo.

Indagado sobre suas preferências na hora de escolher com quem trabalhar, se com jovens iniciantes ou experientes veteranos, assume sua total predileção por trabalhar criativamente com pessoas que se considerem abertas a novas experimentações cênicas.

E a curiosidade final por parte da entrevistadora, que Haddad resolve satisfazer de imediato, diz respeito ao impacto que sente em sua vida pessoal e profissional ao receber, em 1970, o *Prêmio Molière de Melhor Direção* relativo à temporada teatral carioca do ano anterior, o de 1969:

Valeu. É sempre gratificante um prêmio. É uma pena que seja apenas a passagem [Rio-Paria-Rio pela Air France]. Conheço premiados que não viajaram por falta de dinheiro para aproveitar a passagem. Estou quase nesta situação. Em São Paulo, a CET [Comissão Estadual de Teatro] dá 1.000 dólares aos premiados para custear a viagem. Quem poderá fazer isto no Rio? (Entrevista em O Globo, 15 out. 1970)

À guisa de um breve resumo que possa refletir, mesmo que sumariamente em sua pretendida síntese, o salto estético dado por **A Comunidade**, nas considerações finais deste trabalho reaparece a sequência de experimentos efetuados pelo grupo mediante propostas cênicas instigantes e desafiadoras no sentido de que tudo aquilo que era exposto e exibido em suas encenações vêm nos revelar os efeitos resultantes de expressas experimentações minuciosamente conduzidas e avaliadas, servindo como uma espécie de mescla cênica “contracultural” de tendências e obsessões que se entrecruzam para se criar este novo “teatro de invenção” proposto pelo grupo.

Não é muito difícil entender os motivos que levaram à dissolução do grupo enquanto coletivo de artistas reunidos em torno de um ideal comum, qual seja: o de conseguirem, juntos, manter um trabalho artístico de alto nível, sintonizado com a contemporaneidade estética em processamento sem ter de se curvar às exigências e demandas de uma inserção profissional nos termos em que seria possível naquele momento nacional, em que nem mesmo a profissão de “Artista e Técnico em espetáculos de diversão” havia sequer sido regulamentada no país – o que só vai acontecer cerca de uma década mais tarde e por decreto federal promulgado em fins de 1978, com a devida entrada em vigor ocorrendo somente no início de 1979.

Seria algo leviano, também, não fazer constar aqui a motivação principal, talvez, na decisão de encerrar as atividades cênicas daquele coletivo estabelecido enquanto tal três anos antes: por ironia do próprio Destino, seriam justamente os destinos individuais...

Em função disso, realizando o trajeto em sentido contrário, vale a pena explicitar aqui algumas das razões pessoais que possibilitaram a participação dos dois atores entrevistados nesta experiência vivenciada por ambos já meio século atrás – todos,

atualmente, já octogenários ou pelo menos se aproximando bastante desta faixa etária – e que a eles possibilitou, sobretudo, a rara chance de tomarem parte neste movimento de elevada importância para as Artes cênicas nacionais: o trabalho experimentalista desenvolvido pelo grupo teatral carioca **A Comunidade** em seus quatro atos cênicos criados, produzidos e apresentados no mesmo local – em nada convencional para apresentações ao vivo – situado no MAM da cidade do Rio de Janeiro, de 1968 a 1971.

A atriz Maria Esmeralda Forte, por exemplo, uma presença feminina sem dúvida muito firme mesmo no grupo assim como seu próprio sobrenome artisticamente recém-adotado coincidentemente revela, se mostra taxativa no reconhecimento que faz da importância de seu ex-marido em sua trajetória teatral, não apenas no tempo em que integrava o grupo **A Comunidade** e sim em toda a continuidade de sua, digamos, carreira profissional desenvolvida praticamente ao longo das últimas seis décadas:

ME: Mas, olha: eu tenho que agradecer ao meu ex-marido... *Forever!* [risos] Porque este meu ex-marido, até hoje, me proporciona e incentiva a fazer teatro sem “pedir esmola” para ninguém... Porque eu faço, não é isso? Eu faço o que quero, eu tenho um poder: uma pensão ali, na mão. Porque eu também cuido dos nossos [três] filhos, não é? **AM:** Claro! Mas isso, de certa maneira, dava algum chão... **ME:** Um chão ! Um chão mínimo para você transitar. Nesse mercado totalmente instável, não é? Nossa, não tem nada mais instável que o Teatro! E as pessoas ainda ficam achando que ator é isso, que ator é aquilo, que ator é aquilo outro... Ah, me poupa! Que teatro é [coisa] de vagabundo... Olha, eu tenho um horror disso! E o pior de tudo é que a gente gosta! [risos] A gente continua fazendo isso... Ganha pouco, mas a gente ama fazer teatro! **AM:** Tem prazer, tem paixão, não é? **ME:** Eu acho que o que mais incomoda as pessoas é o fato de a gente ser apaixonada por aquilo que a gente faz! **AM:** Porque a gente está, na verdade, defendendo ideias, exteriorizando emoções, está trabalhando com aquilo que tem de mais precioso na vida, não é? **ME:** É verdade. E eu, sabe? Dá para ver pelo corpo da gente... [risos] (Conversa #1, ESMERALDA = **ME** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 22 de abril de 2019)

Já o ator Rubens de Araújo, por sua vez, assim se manifesta a este respeito:

AM: Vocês [do elenco] não recebiam nada? Você [trabalhando como produtor-executivo] também não? **RA:** Não... A gente dividia entre nós se tivesse entrado bilheteria suficiente, entendeu? **AM:** Ah, dividia o que tinha? Mas aquilo ali não garantia a sua sobrevivência... **RA:** Não, não. **AM:** E aí, Rubens, como é que você sobreviveu? [risos] **RA:** Como é que eu sobrevivi? Papai e mamãe. **AM:** Você tinha apoio de família? **RA:** Tinha. **AM:** Isso é o que eu queria saber: você tinha apoio financeiro... **RA:** Tinha. **AM:** Você tinha naquela época ou sempre teve? **RA:** Sempre tive, sim, um pouco... Não que os meus pais tivessem posses, fossem ricos, não. Mas eles sempre foram de... Se o filho precisa, eles dão. Eles me apoiavam. **AM:** Eles acaso admiravam o fato de você ser artista? **RA:** Não, não muito, não. Eles nem iam assistir, muitas vezes, entendeu? **AM:** Não iam te assistir? **RA:** Não. Meu pai, eu me lembro de poucas vezes ele ter ido me assistir. Mamãe ia sempre. **AM:** Ah, tua mãe ia mais... E você tem irmãos? **RA:** Sete. **AM:** Nossa, mas é muito irmão! E eles iam ver você? **RA:** Nem todos iam, não. **AM:** É, porque você tem uma carreira que é assim... A gente ainda vai falar

de **A Comunidade** mas você, na verdade, continuou e, de lá para cá, você não parou! **RA**: É, no teatro continuei. **AM**: [risos] Você está na ativa até hoje! Então foi assim: eles te apoiaram na sua carreira inteira porque, senão, você não teria conseguido manter essa continuidade? **RA**: É, é isso mesmo. (Conversa #3, ARAÚJO = **RA** *apud* Marques = **AM**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 2019)

Nestas revelações e constatações trazidas por estes atores veteranos ativos há quase meia dúzia de décadas no meio teatral carioca – e declaro isto do meu próprio lugar de fala, pois trabalho nesta mesma área de atuação, desde 1973 filiado ao SATED-RJ (Sindicato dos Artista se Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado do Rio de Janeiro) – que parecem constituir aspecto aceito de antemão por determinada evidência impositiva, uma espécie de “circunstância dada” e disto inseparável de fato: a de que a instabilidade, digamos “profissional”, seria um requisito inescapável da própria natureza intrínseca à atividade artística como um todo, particularmente agravada em relação à atuação cênica “profissional” – apesar da inadequação que, porventura, este termo adjetivado detenha, na prática e no emprego caracteristicamente precário da condição do “Artista e Técnico em espetáculos de diversão”, ocupação principal legalmente reconhecida conforme classificação oficialmente adotada pela Delegacia Regional do Trabalho, órgão da administração federal vinculado ao Ministério do Trabalho.

Isto fatalmente nos conduziria para o interior de uma discussão bem mais ampla, complexa e profunda em relação àquela aqui proposta e travada nesta revalorização da estética teatral que emerge neste período aqui estudado, na cidade do Rio de Janeiro, por iniciativa de um coletivo de artistas que consegue exercer seu ofício “dignamente”, ao menos em termos artísticos muito embora, para poderem sobreviver e continuarem a atuar, compulsoriamente tenham de contar com a solidariedade e generosidade de suas respectivas famílias, biológicas ou escolhidas, para poderem se dar ao luxo de dispensar, como contrapartida óbvia à dedicação e aos esforços artísticos dispendidos, qualquer retirada de recursos financeiros necessários como forma de pagamento que possa garantir, pelo menos, sua própria sobrevivência individual.

No fundo, adentraríamos outra vertente possível de análise acadêmica – talvez até clamando pela devida urgência justamente por atingir o cerne mesmo da categoria teatral enquanto atividade laboral atual e socialmente desprestigiada – a partir de dois “deslocamentos” principais aqui verificados, quais sejam: primeiramente, o do estatuto “amadorístico” para o do “ultraprofissionalizado”, aspecto aparentemente consensual

trazido pela passagem do “antigo” modo de se fazer o Teatro produzido no Brasil rumo à absorção da nova mentalidade de uma modernidade cênica aqui reivindicada e processada neste período de tempo da renovação da linguagem cênica praticada no país.

O outro “deslocamento” sugerido – talvez bem mais discutível, e certamente passível de variadas contestações provavelmente factíveis, porém inegável como realidade concreta, que assola e invade o cotidiano produtivo da cena teatral brasileira – corresponde ao fato de o próprio criador ter de abrir mão de qualquer remuneração por suas atividades artísticas, aspecto que se estabelece de forma quase generalizada para a maioria dos trabalhadores do Teatro, o que corresponderia ao itinerário no sentido inverso daquele propiciado anteriormente: ou seja, um percurso contrário ao do profissionalismo duramente conquistado em direção, a princípio, de um semiprofissionalismo transitório e que, por vezes, acaba desembocando na mais pura e identificável relação amadorística, “de quem ama fazer”, assumida pelo artista cênico que ainda insiste em se manter em atividade produtiva refém, inexoravelmente, de um desenvolvimento compulsório realizado pelo coletivo de uma equipe responsável pelo trabalho de criação teatral.

Sobretudo a partir da adoção desta postura de independência desejável do retorno comercial propiciado pela bilheteria, a pretexto de uma pretensa liberdade de escolha e de atuação ao desvincular, assim, a própria atividade acaso comercializável desta improvável, nestes termos, possibilidade de profissionalização regulada por algum mercado eventualmente existente, mesmo que com suas indesejáveis distorções e vícios oriundos de propostas de entretenimento cênico ou de apreciação estética digamos “apenas” comerciais.

Esta situação constatada no discurso emitido pelos atores Maria Esmeralda e Rubens de Araújo, membros do grupo **A Comunidade**, passa a ganhar maior visibilidade ainda por ser estimulada e fomentada, conforme enxergo esta questão, com a adoção deste experimentalismo aqui reivindicado na dinâmica da produção cênica, a meu ver iniciando um processo que agora, após esta minha vivência pessoal também de quase meio século, eu tenderia a classificar como sendo de “desprofissionalização” gradual do Ator, enquanto pilar desta atividade artística-cultural.

Indo bem além disso, seguiria a sua trilha posterior desde então, sem interrupções por quaisquer mudanças realmente significativas neste percurso em busca

de maior dignidade profissional – em todos os sentidos e acepções desejáveis e meritórias, já que parece fazer mesmo parte do exercício de algo que se insiste em transformar em “profissão” não só de fato porém, efetivamente, como um direito adquirido de valorização social advinda da lida laboral.

Contudo, neste âmbito de apreciação já teríamos, perante o nosso presente esforço de análise, um desdobramento digamos bem posterior a essas reflexões que buscam analisar, aqui, o contexto específico de produção teatral existente na dinâmica estabelecida pelo mercado profissional de Arte na cidade do Rio de Janeiro neste período que se estende de meio século atrás até atualmente, em meio ao desenrolar desta contemporaneidade da qual experimentamos, ainda perplexos e atordoados, os nós-cegos nesta marcha inexorável de acontecimentos históricos testemunhados em todas as direções existenciais, em faixas etárias ou sociais, ou mesmo por categorias epistêmicas.

O indivíduo continua sendo a parte mais fraca desta correlação de forças, deste enfrentamento contínuo entre a produção artística e a sobrevivência profissional do próprio artista no andamento de sua plena atividade em nosso país. Certamente existem variadas explicações para a dificuldade de se estabelecer continuidade mínima de trabalho no interior de um coletivo de artistas – especificidade inerente ao próprio exercício da criação teatral e situação típica recorrente nos grupos teatrais surgidos desde sempre –, sejam por dificuldades provenientes do poder de organização interna, do domínio dos meios e do modo de produção, ou mesmo da precariedade de recursos financeiros limitados e disponibilizados para iniciativas de produção em vista.

Com tudo isto, o maior de todos os desafios interpostos parece ser justamente este: o de uma “censura” econômica que acaba por se impor, na maioria dos casos, impedindo ao artista a chance de conseguir sua sustentabilidade física graças ao desempenho de seu próprio ofício e na dependência direta de seu próprio esforço, seriedade de propósitos e efetiva dedicação frente ao ambiente de negócios em Arte que, entre nós, ainda se mostra hostil e, ainda, perante a corrida de obstáculos em que se transforma qualquer percurso profissional a enfrentar neste campo – na expectativa de se construir verdadeiramente uma carreira que se possa denominar como “profissional” na amplitude ilimitada deste termo, problematização sofrida por parte da maioria dos atores hoje em atividade e em busca de sua própria afirmação ou reconhecimento.

Fim do quarto e derradeiro ato cênico de **A Comunidade**.

Considerações finais

Nas considerações que tece ao finalizar sua tese de doutoramento *Teatro experimental (1967-1978) – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*, Johana Albuquerque (2012) tenta sintetizar o legado deixado pela adoção do Teatro Experimental apontando desdobramentos que se verificaram nas artes cênicas aqui produzidas nas décadas que se seguiram:

O teatro que se faz hoje tem uma conexão direta com o teatro que nasce a partir da segunda metade da década de 1960, e que, muitos dos princípios, técnicas e procedimentos que eram experimentados pela primeira vez na década de 1970 no Brasil, e que foram observados com reserva e certa desconfiança pela crítica do momento, passaram a ser assimilados, gradualmente, pelas gerações subsequentes; conquista espaço na década de 1980; consolida-se na década de 1990, e de uma forma não reconhecida e demandando novas pesquisas e teses, projeta o legado da contracultura, do movimento marginal e do teatro de grupo para além do ano 2000. (ALBUQUERQUE, 2012: 234)

Apresentado em 2012 à Universidade de São Paulo (USP), este seu trabalho vai bem além deste meu presente estudo à medida que a autora estende significativa e cronologicamente o seu recorte temporal (desde 1967 até 1978) e amplia a abrangência do recorte geográfico em foco ao, assumidamente, optar por refletir e tratar da movimentação cênica verificada e centrada apenas no eixo brasileiro principal de circulação cultural, até hoje ainda considerado hegemônico – no que se refere à produção cultural nacional, ao menos quantitativamente – e que acabou se cristalizando entre as duas maiores cidades do país, Rio e Janeiro e São Paulo.

Para melhor visualização dessas questões, em outro artigo da mesma autora – *O teatro alternativo e a revolução do Asdrúbal: o experimental dos 1970 no teatro de grupo* –, Albuquerque analisa a peça *Trate-me Leão*, primeira criação coletiva de outro grupo carioca tido como revolucionário no emprego de uma linguagem cênica autoral – Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974-1983) – e ali identifica a principal herança, segundo sua visão, legada pela adesão ao experimentalismo na cena carioca e que se seguiu à contribuição prestada por **A Comunidade** à produção teatral da cidade:

Na conquista do direito de confrontar-se com o estabelecido, o teatro alternativo (última vertente do teatro experimental no Eixo Rio/São Paulo) inaugura muitos dos princípios, técnicas e procedimentos cênicos que abrirão espaço para *a liberdade definitiva da possibilidade de experimentar*, que marca o teatro de grupo na década de 1970. (ALBUQUERQUE, 2018, grifos mantidos)

Para finalizar o encadeamento de “atitudes cênicas” traduzidas pelas quatro montagens efetivamente produzidas por **A Comunidade**, convém proceder a uma reconstituição das iniciativas que, original e concretamente, se diferenciaram das demais encenações em cartaz neste intervalo de tempo que corresponde à atuação do grupo na cidade do Rio de Janeiro.

A Comunidade inicia suas atividades teatrais com a montagem de uma peça escrita e dirigida por Paulo Afonso Grisolli – *A parábola da megera indomável* –, na qual se processam pesquisas e experimentações relacionadas tanto às potencialidades transgressoras do espetáculo teatral criativo em sua radicalidade metafórica quanto ao equacionamento de um novo espaço cênico mais dilatado, agora proposto a ponto de conseguir açambarcar o total do público presente com o propósito de envolvê-lo na área de representação correspondente àquele espaço total de um recinto fechado, demarcando este perímetro cênico onde plateia e elenco se inscrevem “respirando o mesmo ar” por meio desta atuação “expandida” na direção do próprio público e da decorrente relação com ele estabelecida nesta aproximação.

Em seguida, assim que entra em cartaz *A construção*, esta peça do autor nordestino Altimar Pimentel¹⁸ logo se constitui como o maior sucesso de crítica e de bilheteria experimentado na trajetória cumprida pelo grupo em seu afã experimentalista, em que foram aprofundadas as pesquisas relativas ao espaço arquitetado cenicamente e onde, ainda, se acrescentam as vivências experimentadas pelo ator-intérprete mediante processos envolvendo laboratórios de ideias obsessivamente testadas na relação com o espaço físico de atuação, sempre por meio de investigações prévias improvisadas que “atravessam” as propostas lançadas em busca de outra relação cênica por ser criada e, em decorrência disso, enfim estabelecida com o público – o destinatário final daquilo que o ator constrói como a função narrativa que deve desempenhar naquela encenação.

¹⁸ Altimar Pimentel (1936-2008), natural de Maceió, Alagoas, é o autor de *A construção*, peça vencedora (no ano anterior desta sua primeira montagem, a cargo de **A Comunidade**) do Prêmio de Dramaturgia Nacional 1968 concedido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão federal então subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). A princípio interdita pela Censura Federal, acabou sendo depois liberada com cortes, após o texto original ter sido bastante mutilado pela tesoura repressora.

Com a terceira peça, *Agamênon*, a rigidez formal do texto não chegou a seduzir as plateias presentes às apresentações – o que influenciou diretamente na quantidade de público espontâneo mobilizado que, desta vez, compareceu em número bem menor.

Com sua derradeira produção – *Depois do corpo*, constituindo já a quarta experiência do grupo – a média resultante de bilheteria se mantém estabilizada e o texto ainda inédito, escrito por um autor brasileiro de 21 anos, fez com que ele mesmo, com esta montagem, quebrasse o seu próprio ineditismo como dramaturgo – uma vez que também já trabalhava, como ator, havia algum tempo e, na mesma ocasião até, estava integrando o elenco do musical norte-americano *Hair*, comercialmente muito bem-sucedido e à época em cartaz na cidade do Rio, parte do projeto de excursão nacional a partir da montagem que estreou em São Paulo, em 1969, sob direção de Ademar Guerra.

Porém, este último fato citado não favoreceu nem impediu em nada que o espetáculo tenha suscitado opiniões controvertidas, tanto de parte do público quanto por parte dos comentários críticos especializados, sendo que a maior parte deles reportando-se às fragilidades e inconsistências de um texto precário e pouco burilado dramaturgicamente, observação quase consensual em todas as resenhas críticas publicadas por ocasião de seu lançamento.

Depois de *Depois do corpo*, acontece o desmanche daquele coletivo de artistas, após esta temporada inicial que, por sua vez, não reverteu a tendência decrescente de afluência do público espontâneo, agravada pela dissolução do grupo já em andamento com os destinos individuais dos seus componentes sendo traçados em paralelo – a começar pelo seu diretor Amir Haddad, cada vez mais valorizado e solicitado a trabalhar fora de sua própria companhia cênica, atendendo às oportunidades tentadoras que o mercado teatral carioca dito “profissionalizado” cada vez mais lhe oferecia.

Não custa lembrar que esta reflexão aqui elaborada e desenvolvida para dar conta da trajetória cumprida por **A Comunidade**, de 1968 a 1971, no contexto da dinâmica cênica carioca vigente, envolve algo que, de fato, já aconteceu há cerca de meio século – ou seja, mais precisamente ainda, há aproximadamente uns 50 anos...

Em sua obra seminal *Apologia da História ou o ofício do historiador* (1949), Marc Bloch (1886-1944) inaugura a noção de história como “problema”, em contraponto à orientação anteriormente adotada que sempre buscava se apoiar em fatos,

grandes nomes e heróis. Ou melhor, em conformidade com o postulado aristotélico tradicional segundo o qual – para se contar uma história com início, meio e fim – há que se estabelecer um encadeamento lógico crescente e acumulativo, tecendo uma “trama” com as relações de causa e efeito dos acontecimentos narrados em ordem crionológica que só assim, portanto, poderiam ser reconstituídos de modo o mais fiel possível.

Bloch definitivamente vê a História não como ciência do passado – uma vez que o passado não constituiria objeto da ciência –, ressaltando a importância do presente para a compreensão do passado e vice-versa, ao elaborar um método que se poderia chamar de regressivo. Para ele, História tampouco seria ciência do Homem; talvez, melhor dizendo, “ciência dos homens no Tempo”.

Esta “ciência dos homens no Tempo” revelaria, assim, a consciência e a iniciativa de alguns profissionais a nos impor um exercício constante de se criar indagações possíveis, que passam a se combinar entre si para que possam se cruzar numa escrita que corresponda a eventuais e comprováveis hipóteses, mesmo que ainda em pleno processo de sua própria elaboração ou desejável verificação.

Interessante como a noção de Tempo e os seus desdobramentos cronológicos são percebidos, numa reflexão crítica, de forma diferenciada por cada ponto de vista ou lugar de fala. E como, ao nos voltarmos para trás tentando refazer o caminho que nos trouxe até aqui, acabamos esbarrando com um presente que ainda não virou totalmente passado, uma vez que ainda não passou completamente; e, do mesmo modo, com um passado que também ainda não passou inteiramente, nem de fato e nem tampouco por direito, já que ainda se apresentaria “presente” em nosso próprio presente existencial.

Por enquanto, só me resta almejar que, ao menos, este trabalho sirva de contribuição, pretexto ou mote para o esclarecimento de inúmeras questões ainda pendentes e relativas a um período histórico tendo a paisagem cultural carioca como cenário, de um lado, para a ação corajosa de artistas e trabalhadores da arte teatral em atividade criativa e produtiva e, por outro viés contraposto, para a atuação de mandantes encastelados forçadamente no poder vigente, agindo em prol da contenção ou interdição de manifestações livres do pensamento e, por extensão, de expressões artísticas em sua busca sempre legítima por maiores credibilidade de identificação e capacidade de representação, enquanto linguagem, das realidades contemporâneas comuns aos cidadãos.

Vale a pena prolongar somente um pouco mais esta série de divagações e especulações sobre as agruras, os beneplácitos e as aquiescências verificadas no esforço humano de tentar dominar o próprio passado, irremediavelmente inalcançável, por meio de narrativas que vão sendo elaboradas a fim de serem também absorvidas, rejeitadas ou incorporadas, no presente, ao retomarem a descrição de nosso passado cênico em comum.

Por ocasião da vinda, ao Brasil, do escritor moçambicano Mia Couto (1955-) como convidado para participar de um evento de debates sobre Educação no segundo semestre de 2019, o jornalista Ruan de Sousa Gabriel dele conseguiu a realização de uma entrevista exclusiva – cujo pretexto seria o lançamento de um romance inédito seu a respeito de sua cidade natal, Beira, em Moçambique – após a edição de uma trilogia histórica e de três peças escritas a quatro mãos com o escritor angolano José Eduardo Agualusa¹⁹ (1960-), transformadas em contos publicados recentemente e reunidos sob o título *O terrorista elegante e outras histórias* (Tusquets, 2018).

A própria chamada em destaque desta matéria, recentemente publicada no Segundo Caderno do jornal *O Globo*, serve como uma espécie de isca contundente para fisgar os assuntos aqui diretamente tratados: “O passado que me fascina é o que ainda não passou.” Segue, como complemento a esta ideia mencionada, um único trecho selecionado da reportagem por ele concedida, por considerá-lo bem significativo no tocante às questões que vão sendo aqui postas em jogo no tabuleiro de xadrez da História:

- Como a literatura ajuda a entender melhor a História?
- O passado que me fascina é o passado que ainda está presente, que não passou. Interessa-me falar dos conflitos de séculos passados que estão ainda por se resolver: os conflitos de gênero, de raça, de poder. Também me fascina a nossa capacidade de esquecer. Em Moçambique, o esquecimento coletivo foi muito manipulado para se forjar uma nação. Nessa trilogia²⁰, quis mostrar as mentiras que foram usadas para construir a ideia de nação. A História oficial, ensinada nas escolas em Moçambique e em Portugal, é tão ficção quanto os livros que eu escrevo. (COUTO *apud* Sousa Gabriel. *O Globo*: Rio de Janeiro, 19 set. 2019. Entrevista publicada no Segundo Caderno, p. 6)

¹⁹ José Eduardo Agualusa (1960-) é jornalista, escritor e editor angolano de ascendência portuguesa e brasileira, autor de *Teoria geral do esquecimento*, que recebeu, em 2009, a Ordem do Mérito Cultural e, em 2018, foi agraciado com o Prêmio Literário Internacional IMPAC, de Dublin, Irlanda.

²⁰ Trilogia histórica *As areias do imperador*, que ficcionaliza as disputas entre os colonizadores portugueses e o imperador africano Ngungunyane.

Em torno das mesmas questões aqui levantadas envolvendo a elaboração de relatos de narrativas construídas sobre fatos do passado recente, já o escritor francês Éric Vuillard²¹, por sua vez, declara peremptoriamente que a “História é outra maneira de olhar para o presente”:

A História é sempre outra maneira de olhar para o presente. O mundo de hoje é radicalmente diferente daquele dos anos 1930, mas, ainda assim, as coordenadas essenciais são semelhantes. Assistimos a um aumento do autoritarismo e do racismo, assim como a concentração de poderes econômicos e o agravamento das desigualdades. (VUILLARD, Éric. *A ordem do dia*. Tusquets, 2019. Tradução de Sandra Stroparo. 144p.)

Enfrentando permanentemente os preconceitos de seu tempo na defesa de uma arte cênica sempre renovada, José Eduardo Agualusa declara, em sua coluna semanal como cronista do Segundo Caderno do jornal *O Globo* intitulada “Um kit de sobrevivência”: “Como manter a alegria e a sanidade mental enquanto o mundo se precipita para o desastre? Esta é a pergunta que mais escuto. Protegido pela luz da poesia, abro a porta e saio para a rua...”

Esta questão agora explicitada ao final do parágrafo anterior torna-se a pergunta da vez, e aquela que definitivamente não quer mais calar, problematizando de modo absolutamente direto, sem subterfúgios ou artificialismos, a dinâmica de renovação da linguagem cênica brasileira verificada ao longo das décadas que compõem o miolo do século passado, um movimento de mudança de mentalidade no fazer teatral em processo, aproximadamente, desde a década de 1930 até a de 1970, para se consolidar.

Teoricamente conceituado como “processo de renovação modernizadora da cena” – ou, conforme tendência acadêmica mais recente, simples e diretamente de “modernidade cênica” –, foi exatamente isto o que o público carioca, enfim, viu acontecer no Rio de Janeiro com o desembarque, no palco do icônico Theatro Municipal, da estética cênica finalmente trazida à cidade pela recém-formada companhia do Teatro dos Sete, em sua pretendida estabilização profissional, ao apresentarem a versão “moderna” dirigida por Gianni Ratto para a peça *O mambembe*, de Artur Azevedo.

²¹ Autor da narrativa histórica *A ordem do dia*, que versa sobre a ascensão e a expansão do nazismo e que, com este livro, sai vencedor, em 2017, do *Prêmio Goncourt*, a mais alta e tradicional honraria concedida, na França, ao mérito literário originalmente em francês.

Esta encenação, em 1959, considerada também como uma montagem já histórica entre nós, marcou o lançamento desta nova equipe profissional, que conseguiu reunir neste espetáculo tudo o que existia de mais caro à identidade nacional, em sua incessante busca por uma brasilidade identitária ao longo praticamente do último século, afinal duramente conquistada em termos de uma nova teatralidade dita “moderna”.

Em seu desdobramento imediato, esta renovação modernizadora suficientemente sedimentada na atividade teatral carioca e prestes a se consolidar, inesperadamente ainda se defronta com as tendências e obsessões trazidas pela adoção do experimentalismo enquanto requisito estético essencial para se desenvolver um processo coletivo de criação cênica.

Portanto, estas reflexões acadêmicas elaboradas a partir de uma análise crítica pretendem e efetivamente tentam, de certo modo, acrescentar subsídios à historiografia em andamento do Teatro Brasileiro contemporâneo, notadamente no que se refere à produção cênica carioca que, por conseguinte, também ainda depende de ter e de ver reconhecida, no próprio meio profissional que circunscreve o âmbito dos especialistas desta área do conhecimento, a inequívoca contribuição prestada por este coletivo de artistas, de forma inédita, à dinâmica teatral então vigente na cidade do Rio de Janeiro – e quiçá também pioneira, se consideramos o panorama cênico brasileiro em meio àquele período no mínimo conturbado, para não dizer hostil à livre expressão e manifestação da atividade cultural de nossa nacionalidade.

Este autoproclamado “Teatro de Invenção”, sendo criado e apresentado mediante intensa e ousada programação teatral realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), durante três anos consecutivos e já nos estertores da década de 1960, a meu ver constitui o salto experimental efetivamente dado por parte deste coletivo de artistas que se associaram “profissionalmente” neste grupo teatral carioca autodenominado **A Comunidade**.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. Anos 70: Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 213-251, jul. 1968.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BRECHT, Bertolt. *A vida de Galileu*. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- BRANDÃO da Silva, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- BRANDÃO, Tania. *As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas "Histórias do Teatro no Brasil"*. In: *Para uma história cultural do teatro brasileiro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 333-375.
- BRANDÃO, T. . O teatro brasileiro no século XX - as oscilações vertiginosas. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 29, n.1, p. 300-335, 2001.
- _____. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. In: KAZ, Lionel (org.). *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2004/2005.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Ana Helena Camargo de Staal (seleção, organização e notas). São Paulo: Editora 34, 1998.
- DA COSTA Filho, José. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). São Paulo: Perspectiva/SESC-São Paulo, 2006.
- Dionysos. Especial: Teatro Oficina*. PEIXOTO, Fernando (org.). Rio de Janeiro: MEC / SEC / SNT – Serviço Nacional de Teatro, n. 26, janeiro de 1982.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: 1975.

FERNANDES, Nanci. “Os grupos amadores”. In: *História do teatro brasileiro*, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. / João Roberto Faria (dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva/Edições SESC-SP, 2013.

GORKI, Máximo. *Pequenos burgueses*. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HADDAD, Amir. *Construção, comunidade, comunicação* Entrevista concedida ao crítico Yan Michalski. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 22 jun. 1969.

_____. *História do teatro brasileiro*, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. / João Roberto Faria (dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva/Edições SESC-SP, 2013.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: Edufba, 2009.

LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro brasileiro moderno – uma reflexão*, transcrito de uma aula pública enunciada em julho de 1975 na Fundação de Artes de São Caetano do Sul (SP) e publicado na edição especial *Dionysos* TBC. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (SNT), 1979.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Fernando Peixoto (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2004.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

PONTES, Paulo. *O autor brasileiro no teatro*. In: Paulo Pontes: a arte da resistência (testemunho e teatro). São Paulo: Versus, 1977.

RABETTI, Beti. *Teatro e comicitàs 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALLES, Walter. *O Brasil à flor da pele*. Artigo do cineasta publicado em *O Globo*, 6 nov. 2016, Segundo caderno, p. 3.

SCHWARCZ, Lilia Moritz et STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Teses e dissertações

CARREIRA, André. O teatro de grupo e a renovação do teatro no Brasil. Relatório de pesquisa “Modelos teatrais, produção teatral, grupos teatrais” para a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). In: *Modelo de trabalho grupal no Brasil: dos amadores ao teatro de grupo*. Florianópolis: Ceart, 2007.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967-1978) – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese (Doutorado) apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 2012.

LIMA, Ana Luisa. *A produção teatral carioca: história, exemplos, experiências*. Dissertação (mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil – CPDOC da Fundação Getúlio Vargas – FGV-RJ.

RABETTI, Beti. *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. São Paulo: 1988. Tese (Doutoramento em História) apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 1988.

SÁ, Álvaro de. *A Fundação Brasileira de Teatro no Rio de Janeiro – 1955-1969*. Primeiro capítulo. Dissertação defendida em 2011 no PPGAC da UNIRIO. Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti.

SILVA, Tania Brandão da. *A encenação brasileira moderna: Teatro dos Sete*. Dissertação (mestrado) apresentada ao Departamento de Direção do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, 1990.

Sites

A Comunidade. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399395/a-comunidade>>. Acesso em 21 de Jul. 2018.

Albuquerque Cavalcanti, Johana. Dossiê “Aspectos da cena moderna no Brasil”. *O teatro alternativo e a revolução do Asdrúbal: o experimental dos 1970 no teatro de grupo*. Artigo publicado originalmente pela revista *Sala Preta*, v. 18 n. 2 (2018)
<<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i2p107-118>>
<<http://revistas.usp.br/salapreta>> Acesso em 28.12.2018.

PONDÉ, Luiz Felipe, 2019; acesso em 02/09/2019. Consultar em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/luizfelipeponde/2019/09/a-contracultura-nao-era-paz-e-amor.shtml>>

Vannucci, A., & Regenthal, B. (2018). *Expulsos, como os atores italianos do Palais de Bourgogne*. Artigo publicado originalmente pela revista *Sala Preta*, 18 (2), 57-83.
<<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i2p57-83>>
<<http://revistas.usp.br/salapreta>> Acesso em 28.12.2018.

21 mitos sobre a ditadura militar – as verdades e mentiras sobre o período mais obscuro da história do Brasil. In: HORTA, Maurício. Revista *Superinteressante*. São Paulo: Abril. Disponível em <<https://super.abril.com.br/especiais/21-mitos-sobre-a-ditadura-militar/>> Acesso em 1 dez 2017, 18h:48.

Periódicos

Sobre *A parábola da megera indomável* (Lançamento em 16 de setembro de 1968):

- Primeira página (simulação) do *Jornal do Brasil*. Setembro/Outubro de 1968. Programa da peça.
- *Correio da Manhã*, Guanabara: 17 set. 1968. JAJA, Van. Lançamento
- *Diário de Notícias*, Guanabara: 17 set. 1968. MACHADO, Ney. “O inovador Grisolli”
- *O Paíz*, Rio de Janeiro: 19 set. 1968. MACIEL, Luiz Carlos. “A estreia da Megera Indomável”
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 22 set. 1968. MICHALSKI, Yan. “Parábola da megera indomável”
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 26 set. 1968. MICHALSKI, Yan. “Cara a cara com a ‘Megera’ (II)”
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 27 set. 1968. MICHALSKI, Yan. “Cara a cara com a ‘Megera’ (III)”
- *O Paíz*, Guanabara: 3 out. 1968. MACIEL, Luiz Carlos. “A Megera Indomável”
- *Jornal do Comércio*, Guanabara: 5 out. 1968. SCHAFFMAN, Elisa. “A parábola da Megera Indomável”

- Revista *Fatos & Fotos*: 17 out. 1968. “Megera indomável faz revolução no espaço teatral”
- *O Dia*, Guanabara: 3 nov. 1968. LEVI, Clóvis. “Um teatro novo”

Digitalizações de manuscritos datilografados:

- Anotações de Paulo Afonso Grisolli sobre a peça *A parábola da megera indomável*, datilografadas, s/d, escritas depois de Alice no país divino-maravilhoso (em 1970); reproduzido em *A parábola da megera indomável*, Rio de Janeiro: Cedoc/Funarte Dossiê Espetáculos Teatro Adulto.
- Anotações de Paulo Afonso Grisolli sobre a peça *O Barbeiro de Sevilha*, datilografadas, s/d (mesma época da anterior); reproduzido em *A parábola da megera indomável*, Rio de Janeiro: Cedoc/Funarte Dossiê Espetáculos Teatro Adulto.

Sobre *A Construção* (Lançamento em 25 de junho de 1969):

- Programa da peça
- *Curriculum vitae* datilografado em papel timbrado (com logotipos nas bordas esquerda e direita superiores) da empresa *A Comunidade Produções Artísticas Ltda.* (endereço comercial da Coarte, tradicional escritório carioca de consultoria contábil para empresas teatrais) 1968/1969/1970/1971 = Teatro; de 1971 a 1980 a firma permaneceu desativada, voltando a atuar através das atividades do *Grupo Tá Na Rua* e, posteriormente, diversificando suas áreas de ação.
- Críticas publicadas e não referidas em citações: *Jornal do Brasil* (Yan MICHALSKI), *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Comércio* (Luiza Barreto LEITE), *O Dia*, *O Jornal*.
- *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 9 jul.1969. GEBRAN, Philomena.
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 29 ago. 1969. CUNHA, Wilson. “A Comunidade em construção”

Sobre *Agamêmnon* (Lançamento em 11 de junho de 1970):

- *Diário de Notícias*, Guanabara: 11 jun. 1970. OSCAR, Henrique. “A Comunidade estreia hoje ‘Agamemnon’ no MAM”
- *Diário de Notícias*, Guanabara: s/d. OSCAR, Henrique. “Agamemnon pela Comunidade”
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: s/d. CUNHA, Wilson. “Agamênon é”
- *O Jornal*, Guanabara: 17 jul.1970 (“tijolão”)
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 22/27 jul. 1970 (“tijolinho”)
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 7 jun. 1970. MICHALSKI, Yan. “Agamêmnon: ator e seu mundo postos em questão”
- *Correio da Manhã*, Guanabara: 10 jun. 1970. “Haddad: avançar até Agamênon”
- *O Globo*, Guanabara: 10 jun. 1970. TUMSCITZ, Gilberto. “Agamêmnon, a estreia de amanhã”
- *Correio da Manhã*, Guanabara: 16 jun. 1970. ARARIPE, Oscar. “Agamênon, arte & ciência”
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: s/d. CUNHA, Wilson. “Amir e Agamênon”
- *Correio da Manhã*, Guanabara: jun. 1970. ARARIPE, Oscar. “Agamênon: a vez das Fúrias” (“um espetáculo péssimo e eivado de equívocos”)
- *O Jornal*, Guanabara: 10 jun. 1970. ARRABAL. José. “Da proposta a Agamêmnon (I)”
- *O Jornal*, Guanabara: 11 jun. 1970. ARRABAL. José. “Da proposta a Agamêmnon (II) – Segunda e última parte da entrevista-depoimento de Amir Haddad no dia da estreia de Agamêmnon”
- *O Jornal*, Guanabara: jun. 1970. ARRABAL. José. “Agamêmnon no MAM (I)”
- *O Jornal*, Guanabara: jun. 1970. ARRABAL. José. “Agamêmnon no MAM (II)”
- *O Globo*, Rio de Janeiro: s/d. GONÇALVES, Martim. “Agamenon e Omulu”. Coluna TEATRO – Crítica de estreia
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: jun. 1970. MICHALSKI, Yan. “Agamêmnon” (Primeira crítica)
- *Jornal do Brasil*, Guanabara: jun. 1970. MICHALSKI, Yan. “As contradições de Agamêmnon (I)”

- *Jornal do Brasil*, Guanabara: jun. 1970. MICHALSKI, Yan. “Segunda contradição: Comunidade em circuito fechado”
- *Jornal do Brasil*, Guanabara: jun. 1970. MICHALSKI, Yan. “As contradições de Agamêmnon (II)”
- *O Jornal*, s/d. ROCHA Filho, Rubem. “Agamêmnon, poder e tirania” (matéria de manutenção da divulgação durante a temporada)

Sobre *Depois do corpo* (Lançamento em 4 de dezembro de 1970):

- Programa da peça
- *O Jornal*, Guanabara: 1970. ARRABAL, José. “A briga do homem depois do corpo (estreia transferida)”
- *O Jornal*, Guanabara: Segundo semestre de 1970. ARRABAL, José. “Antes do corpo, Agamêmnon (Finalmente, dia da estreia)”
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 15 nov. 1970 (semana anterior à estreia). “A Comunidade – Depois de Agamêmnon”
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 30 nov. 1970. “Almir Amorim, ator e autor”
- *Última Hora*, Rio de Janeiro: 5 dez. 1970. DOLGA, Pienkovski. “O desafio do corpo”
- *O Globo*, Rio de Janeiro: 5 dez. 1970. Coluna TEATRO – Crítica de estreia – “Depois do corpo”
- *O Globo*, Rio de Janeiro: 8 dez. 1970. GONÇALVES, Martim. “Depois do corpo – II” (continuação da crítica publicada no sábado anterior)
- *Diário de Notícias*, Guanabara: 9 dez. 1970. Coluna teatro – “Depois do corpo no MAM”
- *O Jornal*, Guanabara: s/d. ARRABAL, José. “Depois do corpo da comunidade”
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 15 dez. 1970. MICHALSKI, Yan. “Comunidade, antes e depois do corpo (I)”
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 16 dez. 1970. MICHALSKI, Yan. “Antes e depois do corpo (II)”
- *Jornal do Comércio*, Guanabara: 31 jan. 1971. LEITE, Luiza Barreto. “Depois do Corpo, no MAM”

Sobre o grupo **A Comunidade**:

- *Correio da Manhã*, Guanabara: 29 abr. 1970. ARARIPE, Oscar. “CET-GB e a comunidade”
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 3 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. “Coluna aberta = A comunidade e a destruição (I)”
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 4 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. “Coluna aberta = A comunidade e a construção (II)”
- *Tribuna da Imprensa*, Guanabara: 5 jul. 1970. KLINTOWITZ, Jacob. “Coluna aberta = A comunidade e a prática (III)”
- *O Globo*, 15 out. 1970. (Entrevista) “Amir Haddad: sou diretor sem qualquer preconceito”
- *O Globo*, Guanabara: 3 mar. 1971. GABAGLIA, Mariza Raja – “Comunidade é um laboratório – este é o teatro onde os atores pagam para representar” (duas colunas)

Depoimentos

- Paulo Afonso Grisolli para Tania Brandão (1981, cópia datilografada). Dossiê Personalidades Artes Cênicas / Joel de Carvalho. Rio de Janeiro: Acervo Cedoc/Funarte.
- Jacqueline Laurence para Tania Brandão (1981, cópia datilografada). Dossiê Personalidades Artes Cênicas / Joel de Carvalho. Rio de Janeiro: Acervo Cedoc/Funarte.
- Previstos em áudio: Amir Haddad (diretor-fundador), Colmar Diniz (ator-produtor, cenógrafo, figurinista e aderecista), Maria Esmeralda Forte (atriz-produtora de A Comunidade) e Rubens de Araújo (ator-produtor de A Comunidade)

Áudios documentais produzidos (transcritos e copidescados):

- Nota explicativa sobre os áudios produzidos especialmente para esta pesquisa
Documentos transcritos e copidescados, 176p.
- Após passarem pela devida intervenção revisional, que incluiu não apenas a conferência gramatical como também a respectiva padronização conferida por escrito e preparada para a edição, na redação do texto final, de uma linguagem originariamente oral – tornaram-se conversas transcritas dos originais gravados em áudio e que aqui, para sua específica denominação, serão considerados como “Conversas” que seguem numeradas em ordem cronológica de seu efetivo registro:

- ❖ **Conversa #1** (36p.) = entre **Maria Esmeralda Forte (M)** e **Arnaldo Marques (A)** – realizada no Rio de Janeiro, na casa da interlocutora situada no bairro do Jardim Botânico, à tarde e no início da noite de domingo, dia **22 de abril de 2019**.
 - ❖ **Conversa #2** (38p.)= entre **Amir Haddad (AH)** e **Arnaldo Marques (A)** – realizada no Rio de Janeiro, na casa do interlocutor localizada no bairro de Santa Teresa, na manhã e no início da tarde de domingo, dia **12 de maio de 2019**.
 - ❖ **Conversa #3** (36p.) = entre **Rubens de Araújo (R)** e **Arnaldo Marques (A)** – realizada no Rio de Janeiro, na casa do interlocutor localizada no bairro de Copacabana, no início da noite de terça-feira, dia **14 de maio de 2019**.
 - ❖ **Conversa #4** (66p.) = entre **Colmar Diniz (C)** e **Arnaldo Marques (A)** – realizada ao ar livre no Rio de Janeiro, nos Jardins ao redor do Museu da República (“Palácio das Águias”) situado no bairro do Catete, à tardinha e no início da noite de sábado, dia **25 de maio de 2019**.
- Em sua elaboração e posterior tratamento, os documentos produzidos especialmente para esta pesquisa acima referidos por último, transcritos e copidescados, não chegam a constituir “entrevistas formais” (mediante a tradicional formatação premeditada estritamente por meio do encadeamento de perguntas e respostas) nem tampouco “depoimentos pessoais” (que seriam estabelecidos se somente por intermédio de declarações evocativas formais sempre narradas de seu próprio “lugar de fala”, ou seja, na primeira pessoa do singular) visto que, em última análise, de fato acabaram se impondo mesmo com a qualidade de “conversações informais” – muito devido à intimidade pessoal presente nas conversas, decorrente de comparsarias profissionais precedentes vivenciadas pelos Artistas em questão nestes diálogos temáticos gravados.
 - Este formato foi a melhor maneira que encontrei para me adequar à proposta investigativa de cruzamento das informações já coletadas a serem cotejadas com as manifestações memorialistas de quatro profissionais com décadas de percurso artístico – todos sem exceção já octogenários ou “quase lá”, sobreviventes desta época de imensa expressão nacional e participantes diretos desta experiência histórica levada a cabo pelo grupo teatral carioca **A Comunidade**.
 - Acredito que esta informalidade sempre presente nas declarações gravadas seja o próprio descompromisso com modelos roteirizados de antemão prevendo perguntas e respostas – o que me permitiu, assim, ficar mais à vontade para trocar com os meus convidados a importância de falarem de si mesmos, mais confortavelmente também pelo fato de nos igualarmos na mesma condição de estabelecer uma conversa temática à base de linguagem improvisada, às vezes a partir de imagens registradas como fotografias ou reproduções delas como estímulo à reconstituição de fatos, nomes e datas seguindo um trilho cronológico de atuações profissionais.

FICHAS TÉCNICAS

(A) Comunidade

A parábola da megera indomável, de Paulo Afonso Grisolli

Sala do MAM

Estreia: 16 de setembro de 1968

Temporada: Setembro e Outubro

Direção: Paulo Afonso Grisolli

Cenários e figurinos: Joel de Carvalho

Acessórios (figurinos): Marina Colassanti

Preparação corporal: Nelly Laport

Dinâmica corporal: Sandra Dieckens

Ambientação sonora: Cecília Conde

Elenco:

Norma Dumar, Carmem Silvia Murgel, Cecília Figueiredo, Duse Naccarati, Conceição Tavares, Rubens Araújo, Pedro Jorge da Cunha, Hélio Guerra, João Siqueira, Edgar Sanches, Marcelo Costa, Paulo Afonso Grisolli.

Concepção do espetáculo: Paulo Afonso Grisolli, Amir Haddad, Tite de Lemos

(Fonte: Projeto Joel de Carvalho – levantamento de montagens – SNT – 1981)

Pesquisadora: Tania Brandão)

O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

apresenta

A CONSTRUÇÃO

de **ALTIMAR PIMENTEL**

UM ESPETÁCULO DA “COMUNIDADE”

ELENCO

Oriana.....	Jacqueline Laurence
Besta Fera 1.....	Conceição Tavares
Vendedor 1.....	Geraldo Torres
Romeiros.....	Ana Maria, Carmem Silvia Murgel, Janet Chermont, Marcos Batalha, Raimundo Alberto
Beatas.....	Carmem Silvia Murgel, Duse Naccarati, Martha Satamini, Norma Dumar
Silvestre 1.....	Mário Jorge
Vendedor 2.....	Luis Alberto
Jesus.....	Hélio Guerra
Príncipe.....	Paulo César
Penitente.....	Colmar Diniz
Beato Batista.....	Rubens Araújo
Bibi.....	Janet Chermont
Acólito.....	Janet Chermont
Funâmbulos.....	Janet Chermont, Mário Jorge, Paulo Cesar
Silvestre 2.....	Jorge Gomes
Silvestre 3.....	João Siqueira
Besta Fera 2.....	Duse Naccarati
Mulher Estéril.....	Norma Dumar
Homem Estéril.....	Geraldo Torres
Débil Mental.....	Martha Satamini
Mãe da Débil Mental.....	Carmem Silvia Murgel
Pai da Débil Mental.....	Luis Alberto
Beato Fidélis.....	Jorge Gomes
Padre Branco 1.....	Mário Jorge
Padre Preto.....	João Siqueira
Silvestre 4.....	Geraldo Torres
Padre Branco 2.....	Raimundo Alberto
Um Romeiro.....	Mário Jorge
Personagens de Kabuki.....	Carmem Silvia Murgel, Norma Dumar, Colmar Diniz, Jorge Gomes
Maria de Nazareth.....	Duse Naccarati
Diabo.....	Janet Chermont

FICHA TÉCNICA

Direção: Amir Haddad

Produção: Maria Esmeralda, Paulo Afonso Grisolli, João Ruy Medeiros, Cecília Conde, Rubens [de] Araújo

Divulgação: Jacqueline Laurence

Cenografia: Joel de Carvalho, Colmar Diniz, Jorge Gomes

Dinâmica Corporal: Nelly Laport

Ambientação Sonora: Aylton Escobar

Iluminação: José Carlos Reis

Execução de Cenário: João

Execução de Figurinos: Dolores Paixão

Execução Complementos Cênicos e Adereços: Equipe Comunidade

AGRADECIMENTOS

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Maurício Roberto
Madeleine Archer
Pedro Petersen
Wagner Teixeira Publicidade
Edith Carneiro
Nôvo Rio Crédito, Financiamento e Investimento
Roberto de Cleto
Arthur Silveira
Érico de Freitas
Aldomar Conrado
Thais Moniz Portinho
Maria Pompeu

Sala do MAM /Estreia: 25 de junho de 1969
(Fonte: Programa da Peça)

Agamêmnon, de Ésquilo (adaptação de Amir Haddad)

Sala do MAM
Estreia: julho de 1970

Direção: Amir Haddad

Cenografia: Joel de Carvalho

Elenco:

Carmem Sylvia Murgel, Colmar Diniz, Conceição Tavares, Creusa de Carvalho, Duse Naccarati, Geraldo Torres, Hélio Guerra, Jacqueline Laurence, Lúcia Lima, Luiz Alberto Conceição, Luiz Armando Queiroz, Marco Mirelli, Maria Esmeralda, Mario Jorge, Maria Sattamini, Paulo César Oliveira, Roberto de Cleto, Rubens [de] Araújo.

Ambientação sonora: Cecília Conde

Dinâmica corporal: Nelly Laport

Preparação vocal: Glorinha Beutenmüller

Fotos: Thomas Lewinsohn

Cartas: Ary Coslov

Execução de cenários: João Máximo da Silva Filho, Artur Leão e Walter Souza

Execução figurinos: Dolores Paixão

Contra-regra: Ximenes

(Fonte: Projeto Joel de Carvalho – levantamento de montagens – SNT – 1981
Pesquisadora: Tania Brandão)

O MUSEU DE ARTE MODERNA

apresenta

DEPOIS DO CORPO

de Almir Amorim

Com a colaboração do
GOVERNO DO ESTADO DA GUANABARA
COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO
DEPARTAMENTO DE CULTURA DA SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA

Um trabalho da COMUNIDADE

Equipe de trabalho
Atores
MARIA ESMERALDA
RUBENS ARAÚJO
MÁRIO JORGE

Preparação vocal
GLORINHA BEUTTENMÜLLER

Dinâmica corporal
NELLY LAPORT

Assistente direção
EID RIBEIRO

Trilha sonora
GERALDO TORRES

Espaço cênico, figurinos e adereços
JOEL DE CARVALHO
Com assistência de
COLMAR DINIZ

Direção
AMIR HADDAD

Execução de cenário
Execução de figurinos

LINEU
DOLORES PAIXÃO

Administração, produção e divulgação

Equipe da COMUNIDADE

A COMUNIDADE agradece
a colaboração do MUSEU DE ARTE MODERNA, de seus diretores, Sra. Madeleine Archer,
Srs. Maurício Roberto, Brandão Reis e Wellington Carybé de Araújo e de todos os seus funcionários
o Sr. Filinto Rodrigues Netto, Diretor do Serviço Nacional do Teatro

Sala do MAM (Anexo) Estreia: 4 de dezembro de 1970 Fonte: Programa da peça

arnaldom27@gmail.com

A COMUNIDADE (MAM-RJ, 1968-1971): DO SALDO MODERNO PARA O SALTO EXPERIMENTAL NA CENA
CARIOCA - ARNALDO MARQUES DA CUNHA