

Este trabalho tenta analisar o final dos anos 60 enquanto criatividade, utilizando o teatro como documento. Interessa-nos estéticas de vida, surpreender a ação no texto e no espetáculo, inseri-la na enunciação histórica trabalhando numa direção semelhante a de análises de literatura e história.

*A literatura de ficção, considerada como documento histórico, desempenha efeito em dois planos: primeiro, aquele da expressão de teses ou idéias por um narrador mais ou menos onisciente. Neste caso ela dá uma formulação clara aos discursos que provêm desta cultura, do explícito, ao qual o historiador gostaria de permanecer. Por outro lado, ela é o teatro daquilo que faz, realmente o corpo da ficção: a ação. A ação não é um discurso. É mesmo difícil de reduzi-la ao discurso pois, precisamente, o modo de agir dos personagens do romance permanece infralingüístico, infradiscursivo, submetido a imponderáveis, a contradições, a contingências, a tudo aquilo do qual o discurso tem horror. Eles agem e, entretanto, esta ação tem um sentido!*¹

Isto é, literatura (do cordel, do folhetim de jornal ao romance), teatro (do “casamento na roça” ao teatro épico), cinema, artes plásticas (da tela a pichação, num muro qualquer) testemunham do imaginário perante o historiador, a quem cabe decifra-los, integrá-los em sua própria construção como documentos e produzir sentido.

Nossos documentos são duas encenações próximas a dramaturgia e a poética de espetáculo aberto, derivadas do teatro épico, marca dos anos 60 no Brasil: **Teatro, variações sobre o tema** e **Homem, Variações sobre o tema**, encenados no Curso de Arte Dramática da UFRGS, em 1967

Trabalhamos, inicialmente, a referência **teatro épico – espetáculo aberto**, através de Benjamin, de sua experiência estética. A opressão e fragmentação da vida na grande metrópole industrializada poderiam tornar-se experiência coletiva, a condição de narrar-se, procurando pedaços, olhando-se de vários pontos, ao estilo da Bauhaus ou do cubismo. A metáfora desse narrador é Scheherazade, salvando sua vida através do “movimento infinito da memória, notadamente popular”; a realidade desse narrador é Proust, evocando o passado no presente e o “presente que já está lá, prefigurado no passado”; é Kafka em seus retalhos de sonho e pequenas histórias, escapadas ao esquecimento; é Brecht em seu teatro enfumaçado. Ali criava sua versão do épico.

Baseou-se no teatro popular, nas origens do teatro, na sucessão de quadros, típica da procissão dionisiaca. A rigor, cada quadro vale por si mesmo, independente do que possa representar na sucessão. Os quadros podem ser suspensos ou “congelados” (expressão de BENJAMIN) aberto pelo público ou pela encenação, que em geral utiliza cortinas musicais para fazê-lo. Cria-se um espaço protagônico, para comentários, discussão de cena, reencenação diversa, publicação de outras informações, projeção de imagens ou contraposição de outro quadro. Nada é intocável, nem a dramaturgia; cada texto vale para cada encenação.

A estética da vida é encontrar-se, transformar o fragmento em experiência: evocação, narração e ação. Entendemos que a trajetória da contracultura, numa rede onde estejam Beats, Bob Dylan, Ferreira Goulart (percepção de um dos bolsistas de Iniciação Científica do projeto, Marcelo Medeiros), Modernismo, Tropicália, Brecht, José Celso, é uma narrativa que radicaliza a experiência do fragmento.

Durante os anos 60, no Brasil, 40 anos mais tarde, o teatro se aproximava do épico, pelo espetáculo em sucessão de quadros, a polivalência dos atores desempenhando vários personagens narradores (sistema coringa). Iniciava-se o experimento de atuação narrativa, em que o ator mostra seu personagem, característica da interpretação com distanciamento crítico, o congelamento das cenas, o protagonismo do público, a quebra do ritmo e da unidade que protegem a magia e o poder do espetáculo realista.

Não houve tempo de amadurecer esses elementos até o limite dado pela encenações de Brecht: a pluralidade exuberante de discursos apresentados no espaço criado pelo congelamento das cenas (estatísticas em telão, historiografia, política, imagens, notícias) que pode ocorrer pelo aparte, vaia, esvaziamento, volta dos atores para representar outra versão da cena em seu teatro enfumaçado, ligado e desligado como um rádio, dizia BENJAMIN, cujos clientes habituais eram os proletários. Para eles não haverá nada de surpreendente na exigência feita por Brecht a um ator de representar de tal maneira a cena da escolha da perna de pau, pelo mendigo, em “Dreigroschenoper” (Ópera dos três vinténs) “que só por causa desse número as pessoas decidam voltar ao teatro, no momento em que a cena é representada”. O caráter didático no teatro épico é uma contingência. Sua prioridade não é ensinar; é encenar o prazer de pensar, interrogando uma situação até a produção do assombro em indivíduos que “não pensam sem motivo” pragmáticos, colados aos seus interesses imediatos. Um herói não trágico, que não se admira com nada, quase sempre se instala no congelamento da cena para interrogá-la gerando outras formas de representa-la ².

Na primeira metade dos anos 60, no Brasil, o teatro épico é mais didático e utópico do que o do prazer de pensar, trabalha com heróis civilizadores, que optam pela organização,

reunindo o operário e o homem do campo, obturando uma fragmentação que seria típica da sociedade brasileira, entre o meio urbano e seu outro, o sertão. Por exemplo: João Boa-Morte é o Cabra marcado para morrer. De toda a história de sua humilhação ele se faz herói através da organização, sem tornar-se justiceiro. “Que é entrando para as Ligas/ que ele derrota o patrão, / que o caminho da vitória está na revolução”. Estética e realidade se encontram. De fato, João é herói. Entrar para uma organização de defesa dos direitos de trabalhador é tornar-se um cabra marcado para morrer. Canta-se o heroísmo de João para que não seja esquecido, vire história porque contado.

Poesia, literatura e um teatro “quase épico”, deste período, “ancorava-se numa base bem real, a insurgência dos trabalhadores rurais”, diz RIDENTI. Bem real: é a ULTAB (União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil), nacionalmente, o MASTER (Movimento dos Agricultores Sem Terra) no Rio Grande do Sul; Trombas e Formoso em Goiás, as Ligas camponesas no Nordeste entre outros. Essa utopia e realidades coincidentes, foram a primeira vítima do golpe, quando operários, camponeses e militares não alinhados sofreram imediata e eficiente repressão, embora não burocratizada. Ela desmontou um processo civilizatório, uma sociedade e um cidadão nascente, privando-os de um horizonte de direitos e poderes tais como o da livre organização.³

Nesse curto vôo, o importante é que o teatro, em sua possibilidade de conjugar vários discursos, inclusive a música popular, generaliza a estética do fragmento e o limiar da contracultura.

Na segunda metade dos anos 60, o teatro aberto traz para cena, aqui e ali, cada vez mais freqüentemente, outras questões dizendo respeito, ao que parece, a cultura e a civilização, mais do que a instituições e propostas políticas, onde também se inscreveriam os objetos selecionados: **Teatro, variações sobre o tema** e **Homem, variações sobre o tema (CAD/UFRGS)**, dos quais apresentamos abaixo uma descrição evocativa mínima.

Teatro, variações sobre o tema (Luiz Arthur Nunes (roteiro) e Maria Helena Lopes (direção) , CAD/UFRGS

A característica do espetáculo é sua organização em quadros anunciados pelos atores. É talvez um dos primeiros, no gênero, originário de Porto Alegre. A cena é transparente, visível ao público: iluminação, acessórios de figurino e cenário sobre malha preta. Os textos desfilam; uma breve história do teatro e seus estilos, reunindo desde a cantiga de roda (dizei senhora viúva, batatinha quando nasce; Molière – o doente imaginário, cômico e implacável – La Biche,

um “vaudeville” vertiginoso e debochado; “west side history”, um ícone lírico da violência; Sartre, o clássico da identidade e da comunicação impossível – “entre quatro paredes”; Peter Weiss, “aos que vierem depois de nós” (?) Brecht – “lembrai-vos de nós com indulgência” ; Lorca – teatro de “espigas frescas” – Ionesco, “O Rinoceronte”, “sou o último homem, não me rendo”.

Homem, variações sobre o tema – Roteiro e direção de Luiz Artur Nunes

Construiu-se um teatro dentro de um recinto fechado. Era de pano, envolvendo um duplo círculo de cadeiras aproveitando um degrau existente. O ambiente gerava um fechado/aberto; algo protegido. Entrava-se por um “túnel” do mesmo pano, almofadado. Os atores estavam em cena, encapsulados em sacos transparentes, dos quais nasciam. Experimentavam movimentos, alavancados pela associação com o movimento dos outros. Ocupavam espaços entre o público em movimento ou simplesmente sentavam ao lado dos espectadores para assistir os colegas. Eventualmente comentavam algo sobre as formas obtidas com os “vizinhos”.

A movimentação resulta na exploração da sensualidade em dupla, em grupo ou todo o conjunto, resultando numa explosão de violência, dominada pelo trabalho, metaforizado por um amplo movimento de costurar, coordenado por uma pirâmide humana a quem todos honram. Ao desmanchar-se a pirâmide entram textos (Becket, Ionesco, entre outros) A cada texto interpunha-se uma corrente vocal com uma frase trabalhada em diversas alocações e altura – “bebo o leite das feras”. O espetáculo termina com um clássico de Ionesco, “O Rinoceronte”, quando o personagem com sua máscara modelada em tela, diz: “Sou o último homem, não me rendo”. Mal a frase chega ao fim, todo o conjunto, ocupa simetricamente o espaço, vestidos ao século XVIII, com figurinos feitos de plástico estampado para Box de Chuveiro (saias balão e perucas), dançando um silencioso minueto. Alguns dias antes ou depois sobrevém o AI5

Essas precárias descrições não devem receber nenhum acréscimo ou modificação que os provenientes da pesquisa em torno do objetivo - evocar os espetáculos, relacionando-os com os grupos envolvidos em sua produção, cultura e momento histórico da época, na seguinte metodologia: I) Procedeu-se o levantamento de fontes: texto de - **Teatro, Variações sobre o tema** e roteiro de **Homem, Variações sobre o tema**; textos de divulgação e críticas na imprensa sobre os espetáculos; II) iniciamos a troca de informações com autor (Luiz Arthur Nunes), diretor, atores e outros participantes dos espetáculos, articulados pela rede de confiança do pesquisador, constituída, por sua participação em objetos culturais da época.

Todo o conjunto será trabalhado segundo a metodologia de composição dos quadros sociais da memória de um período determinado. Trata-se de grupos e objetos culturais, daqueles e daquilo que nos faz “gostar ou desgostar”, um repertório que contém um cem número de outros, de influências sobre um indivíduo, que faz social a memória de qualquer um: músicas, livros, filmes, espetáculos, artistas, idéias, políticos preferidos etc. Assim aparecem, possivelmente, na evocação sobre um dado tempo, imagens, metáforas signatárias de modelos para ser.

O eixo, o ponto de apoio da memória, se constitui do espetáculo, da concepção até a temporada. A proposta é de que as entrevistas se desenvolvam sempre partindo da menor interferência do entrevistador, numa função evocativa de “entender” a fala do entrevistado, a trama de sua narração. Por exemplo: “foi mais ou menos quando”?, “Não entendi, quem é X”? Interessa remete-lo a ação, sujeito (eu/tu) e verbo. Naturalmente o indizível de cada um emerge, por associação livre, nessa busca do tempo, em qualquer memória, mas é incorporado, dentro do limite colocado pelo entrevistado, que tem acesso às fitas, tanto a transcrição quanto a transcrição, produzidas pela equipe de pesquisa.

É suficiente, para nosso objetivo, reconhecer a conjunção entre memória coletiva e memória histórica, pela memória individual ou autobiográfica para a produção de imagens, que são, e realimentam a evocação. O debate entre Halbwachs e Bérghson ⁴ sobre o caráter individual ou coletivo da memória, potenciado pela noção de memória involuntária criada por Proust, referia-se a uma percepção do inconsciente que será enunciada por Freud. Benjamin acrescenta, e isto nos interessa, que na própria reflexão sobre a narrativa como experiência, “as recordações voluntárias e involuntárias perdem, . . . sua exclusividade recíproca”. ⁵

Narrando em seu diário a história desse conjunto de dados recolhidos, espera-se que o historiador construa uma representação densa do objeto, submetendo-a, ao mesmo tratamento metodológico acima descrito. Mas trata-se sempre de representação, combinando, de algum modo, história e ficção:

*. . . por serem ambas modalidades de representação do real e por serem ambas ficção, no sentido da recriação do concreto vivido (. . .), mas dentro de um “delírio autorizado”, mais restrito do que aquele que rege a criação ficcional literária. (. . .) Ou seja, a história é também o domínio do imaginário (. . .) sonho, utopia, inconsciente coletivo e também da ilusão do espírito, intenções deliberadas, seduções ideológicas. **O imaginário é, por vezes, um real mais real do que as condições concretas da existência** (. . .) Enquanto representação, o imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente⁶*

Depois do primeiro movimento de pesquisa a descrição mínima, de Teatro: variações sobre o tema ⁷, acima apresentada recebe esta segunda versão:

Tem-se a datação do espetáculo Teatro: variações sobre o tema: 27 de maio de 1967 no Teatro Álvaro Moreira. Dois fragmentos foram censurados – Molière – O doente imaginário – e Lorca, Pequeno retábulo de D. Cristobal. O fato repercutiu na Imprensa e a Censura foi removida. Obteve-se o texto sob guarda do Arquivo Histórico, transferido para o Centro de Documentação do Teatro de Arena – textos apresentados a Censura Federal e respectivos laudos. Teatro: Variações ...coloca em cena uma breve história do teatro, definido por dicionário como acontecimento memorável. Entre observações que vão da poesia, a sátira e a tragédia, encontra-se referências sobre diversas poéticas de espetáculo, quadros sociais da memória e memória coletiva. Faremos um sumário dos fragmentos de texto que o compõe, mencionando excertos, que por alguma razão, mais chamaram nossa atenção. Cena “os bonzos”, sob a fala: “como vêem o teatro no oriente, tem muito de religião e de política” - referência aos protestos pela intervenção americana- dos monges que se imolavam – eles caem em cena como estátuas ao som do crepitar de fogo. “Teatro é criação, vida, o aprendizado das coisas da vida” sob tal fala a cena é exclusivamente corporal. Na Comédia Del arte (pantomima) Pierrot, Arlequim e Colombina estão no presente com texto de Menotti Del Pichia. O teatro elizabetano é popular e o povo é severo juiz. Na corte de Luiz XIV, o teatro é subvencionado pela nobreza. Texto de O doente imaginário. Segue-se o melodrama e depois dele o aparecimento do diretor: o teatro é como relógio – vaudeville – Labiche : viagem ao redor da minha marmita. Com o diretor, os métodos; Stanislavsky – interiorização; ator declama “batatinha quando nasce”; Brecht : distanciamento crítico: “Mack the knife” em vez de atacar faz a barba com sua navalha; e o Brasil? Boeing Boeing, Hello doly. Música de carnaval, introduz Chico rei, Valmir Aiala “...não dormiremos nunca Chico rei...” Os atores perdem a solenidade, arrancam as roupas numa dança selvagem; entra um texto de Marat Sade; “...ainda que mantenhamos uma guerra, diante de nós só brilha a vitória...” Sem introdução, “O Rinoceronte”, Ionesco: “...infeliz daquele que quer conservar sua originalidade...minha carabina...sou o último homem...não me rendo”. Entra texto de Sartre : Etre quatro paredes...”Compreendo que estou no inferno...Estava previsto que eu estaria aqui, neste palco...O inferno são os outros”. Também sem introdução entra Brecht: “...Realmente vivemos tempos sombrios ...quando chegar o momento em que o homem seja bom para o homem, lembrai-vos de nós com indulgência”. Modinha. Introduz o pequeno retábulo de D. Cristobal. Ao final, Lorca homenageia o teatro: “E saudemos D. Cristobal, primo andaluz do

Bululu galego, cunhado de Tia Norica de Cadiz, irmã de M. Guignol de Paris e tio de Arlequim de Bergamo, como um dos personagens onde vive, pura, a velha essência do teatro”.

A memória de pessoas implicadas, na evocação do texto chega a várias imagens ou afrescos conservados, diria Stendhal. Elas tornam-se cada vez mais vertiginosas, na generalização do fragmento. Quando se realizam em imagem, sinalizam tanto a comunicação entre memória coletiva e memória histórica, através da individual, quanto o tipo de experiência da fragmentação visada por Benjamin, de encontro entre passado e presente. Destacaremos apenas uma delas no limite deste trabalho.

A narrativa em questão, valorizava a guerra do Vietnam, o tribunal de crimes de Guerra, presidido por Bertrand Russel e depois por Sartre e “comentava a diluição da figura de Che Guevara em sua memória no esvaziamento da Revolução Cubana, não mencionada pelo texto e trazia pelo presente. Calou-se, bruscamente, e ainda em emoção, referiu-se a foto, “vejo o jornal..ele ali, de olhos ainda abertos..loucura..sabíamos, como se sabe também agora, que não abririam mão de nada, então a força...”⁸

¹ LEENHART, Jacques. As luzes da cidade. Nota sobre uma metáfora urbana em Jorge Amado. In: PESAVENTO, Sandra.(Org) **Escrita, Linguagem e Objetos**. São Paulo: EDUSC, 2004, Cap. 5, p. 147 – 164.

² BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas, 1) Ver Prefácio, Que é o teatro épico..., Sobre o conceito de história

³ GOULART, Ferreira. Cabra marcado para morrer. In: RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política. Os anos 1960- 1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge. DE ALMEIDA NEVES DELGADO, Lucilia. (ORGS) **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, livro 4, 2003, p 133- 166

⁴ HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo:Centauro. 2004. 197p

⁵BENJAMIN, Walter Sobre alguns temas em Baudelaire. In BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1995.

⁶PESAVENTO,Sandra. O desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamin e o imaginário social. **Revista de Cultura Vozes**. Rio de Janeiro, vol 89,n 5 (set/outubro 1995) p. 34-44

⁷ Nunes, Luiz Arthur. Teatro, Variações sobre o tema. Porto Alegre, mimeo, 1967.

⁸ LULU (codinome) grupo de rememoração.