UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes– Campus São Paulo

LUIZ ANTONIO SOUZA CAMPOS

DESENVOLVIMENTO DAS PRÁXIS BRECHTIANAS A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DE ANTÔNIO ABUJAMRANA NA DÉCADA DE 1960

São Paulo
2025

LUIZ ANTONIO SOUZA CAMPOS

DESENVOLVIMENTO DAS PRÁXIS BRECHTIANAS A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DE ANTONIO ABUJAMRA NA DÉCADA DE 1960

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C198d Campos, Luiz Antonio Souza, 1986-

Desenvolvimento das práxis brechtianas a partir das experiências de Antonio Abujamra na década de 1960 / Luiz Antonio Souza Campos. – São Paulo, 2025.

291 f. : il.

Nome artístico: Luiz Campos.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Abujamra, Antonio. 2. Teatro - Brasil - História. 3. Diretores e produtores de teatro - Brasil. 4. Teatro político. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

LUIZ ANTONIO SOUZA CAMPOS

DESENVOLVIMENTO DAS PRÁXIS BRECHTIANAS A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DE ANTONIO ABUJAMRA NA DÉCADA DE 1960

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Tese aprovada em: 15/09/2025

Banca Examinadora

_____
Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Orientador

_____
Prof. Dr.Ivam Cabral
SP Escola de Teatro

_____
Profa. Dra. Simone Carleto Fontes
Universidade Estadual Paulista – UNESP

_____
Prof. Dr. Rodrigo Morais Leite
Universidade Federal da Bahia - UFBA

_____
Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

A minha amada companheira, Giovanna Marcomini, por compreender as minhas ausências e me incentivar nos momentos mais difíceis desta tese, em um momento de tantas mudanças em nossas vidas.

E à minha irmã, Janaína… Este ano nos foi pesado, mas a você coube a parte mais dura. Se eu pudesse — e ai, se eu pudesse — teria tomado para mim cada dor e cada medo seus, Jana. Quero que você saiba, ainda, que foi você quem primeiro abriu as brechas da academia para nós, mostrando que, mesmo sendo filhos da classe trabalhadora, era possível romper barreiras e ocupar, juntos, o espaço que historicamente nos negaram.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar meus sinceros agradecimentos às pessoas que, direta ou indiretamente, me ajudaram não apenas a estar aqui, mas, sobretudo, a chegar até aqui. A escrita acadêmica, além de árdua, é por vezes solitária e cruel, fazendo-me duvidar, em diversos momentos, da minha capacidade e até mesmo do meu lugar nesse percurso. Por isso, as pessoas que menciono a seguir compõem, sem sombra de dúvida, o coro que me sustentou — aquele que me permitiu respirar, sorrir, chorar e seguir. São presenças que me ajudaram tanto nas pequenas tarefas quanto nos grandes desafios.

Começo pela minha família sanguínea: minhas mães, Marilene e Cida; minhas irmãs, Patrícia e Janaína; meu irmão Douglas; e meu sobrinho-irmão, Zeca. Aos sobrinhos Tatiana, Lívia, João Pedro, Gabriel, Miguel, Benício e Emíliano; e à sobrinha-neta Catarina — além da nova sementinha de amor que Tatiana carrega. Aos agregados que também são família: Stepherson (que, além de cunhado, é uma figura paterna), Tiago, Carol, Portella, Yago, Lucila, Gabriel, Gi e Belemita. Aos que já partiram, especialmente ao meu pai, João Patrício, que permanece em meu coração.

Agradeço a todos os funcionários do Instituto de Artes da UNESP, cuja dedicação torna possível o cotidiano que sustenta a universidade pública. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - 88887.618367/2021-00.

Ao grupo de pesquisa Amorada, que foi parte propulsora deste trabalho. As trocas, discussões e inquietações que compartilhamos extrapolam a academia e me acompanham como campo de afeto, pensamento e criação.

Agradeço também à Cia. Los Puercos, companhia que ajudei a fundar e que tem sido, desde então, a minha maior escola de teatro. É nesse coletivo que aprendo diariamente sobre criação, ética, política e partilha. Meu carinho especial à Clarice, Ambrozio, Eluane Fagundes e Nathalia Nigro, cuja presença e parceria moldaram não apenas minha trajetória artística, mas também a pessoa e o pesquisador que me tornei. (E a Giovannna, evidentemente, fica para o final deste agradecimento)

À SP Escola de Teatro, que além de abrigar com cuidado o acervo de Antônio Abujamra, sempre se mostrou inteiramente disponível para colaborar com esta pesquisa. Agradeço de modo especial à Mônica e à Andressa, cuja generosidade e atenção foram fundamentais para concretização.

Ao professor Alexandre Mate — para mim, simplesmente Alê — que me acompanha desde o início. Alê me orientou duas vezes: foi ele quem estendeu a mão e abriu os caminhos ainda na minha primeira Iniciação Científica, e é com sua orientação que hoje concluo este doutorado. Agradeço pelos ensinamentos, pela paciência e pela generosidade.

À família Abujamra, em especial a Alexandre Abujamra, filho mais velho de Antônio Abujamra, que prontamente me recebeu e não mediu esforços para contribuir com esta pesquisa.

E, por fim à minha companheira, Giovannna Marcomini. Sem sua compreensão, apoio e colo, nada disso teria sido possível. Obrigado por sustentar os dias difíceis, celebrar as pequenas vitórias e caminhar comigo com amor e coragem. Tenho certeza de que ainda escreveremos muitas histórias juntos. Eu te amo, meu amor.

RESUMO

A tese investiga a trajetória e as escolhas estéticas e políticas do diretor Antônio Abujamra, compreendendo-o como sujeito que tensionou convenções artísticas e institucionais ao adotar uma prática alinhada às proposições épico-dialéticas de Bertolt Brecht. A pesquisa parte do pressuposto de que os caminhos de Abujamra foram atravessados por rupturas e apagamentos sistemáticos da memória, resultado de uma historiografia teatral brasileira que privilegia determinados nomes e centros hegemônicos, relegando à margem sujeitos e experiências que desafiam a ordem vigente. A análise contempla o seu processo formação, abordando aspectos como a infância em Sorocaba, a influência da imigração sírio-libanesa, os primeiros contatos com a literatura, o movimento estudantil em Porto Alegre e a militância cultural, identificando elementos que compuseram a base de sua visão estética e política. Esse movimento rompe com a centralidade do eixo Rio-São Paulo e busca reposicionar a importância das experiências regionais na construção da cena brasileira. Em seguida, o estudo concentra-se na década de 1960, momento em que Abujamra já havia estabelecido diálogos com Jean Vilar, Roger Planchon e no Berliner Ensemble, aproximando-se conscientemente da estética brechtiana e de um teatro popular, crítico e acessível. Nesse contexto, são analisados a receptividade, principalmente com a crítica teatral especializada, que muitas vezes interpretava tais experimentações como fracasso. O trabalho mostra que o próprio discurso de Abujamra sobre seus “fracassos” deve ser entendido à luz de um contexto de disputas políticas e ideológicas, revelando como a resistência a seus trabalhos esteve diretamente relacionada à sua opção por um teatro brechtiano. A investigação também trata das montagens *Terror e Miséria no Terceiro Reich* de Bertolt Brecht e *A Pena e a Lei* de Ariano Suassuna, analisando como ambas inscrevem gestos de resistência estética e política em cena, ainda que a documentação sobre elas seja escassa. Evidencia-se como Abujamra se apropriou do teatro épico brechtiano, explorando tanto o riso quanto a denúncia direta para questionar estruturas de poder, aproximando a cena de um horizonte de emancipação crítica. Em diálogo com o espírito inquieto do próprio Abujamra, a tese assume a dúvida e a provocação como métodos, reafirmando que até mesmo os chamados “fracassos” podem constituir legados, e que a memória do teatro brasileiro precisa ser permanentemente tensionada, sob o risco de reproduzir apagamentos e exclusões que beneficiam apenas as formas hegemônicas.

Palavras-chave: Antônio Abujamra; Bertolt Brecht; *Terror e Miséria no Terceiro Reich*; *A Pena e a Lei*; história do teatro brasileiro.

ABSTRACT

The thesis investigates the trajectory and the aesthetic and political choices of director Antônio Abujamra, understanding him as a figure who challenged artistic and institutional conventions by adopting a practice aligned with the epic-dialectical propositions of Bertolt Brecht. The research is based on the premise that Abujamra's path was marked by ruptures and systematic erasures of memory, resulting from a Brazilian theatrical historiography that privileges certain names and hegemonic centers while marginalizing subjects and experiences that challenge the established order. The analysis examines his formative process, addressing aspects such as his childhood in Sorocaba, the influence of Syrian-Lebanese immigration, his first contacts with literature, the student movement in Porto Alegre, and cultural militancy, identifying elements that shaped the foundations of his aesthetic and political vision. This approach breaks with the centrality of the Rio-São Paulo axis and seeks to reposition the importance of regional experiences in the construction of Brazilian theater. The study concentrates on the 1960s, when Abujamra had already established dialogues with Jean Vilar, Roger Planchon, and the Berliner Ensemble, consciously aligning himself with Brechtian aesthetics and with a popular, critical, and accessible theater. In this context, the research analyzes the reception, particularly among specialized theater critics, who often interpreted such experimentations as failures. The thesis shows that Abujamra's own discourse on his "failures" must be understood in light of political and ideological disputes, revealing how the resistance to his work was directly related to his commitment to Brechtian theater. The investigation also leans over the productions *Fear and Misery in the Third Reich* by Bertolt Brecht and *A Pena e a Lei* by Ariano Suassuna, analyzing how both inscribe gestures of aesthetic and political resistance on stage, even though documentation on them is scarce. The study highlights how Abujamra appropriated epic Brechtian theater, exploring both humor and direct denunciation to question structures of power, thus bringing the stage closer to a horizon of critical emancipation. In dialogue with Abujamra's own restless spirit, the thesis embraces doubt and provocation as methods, reaffirming that even so-called "failures" can constitute legacies, and that the memory of Brazilian theater must be permanently unsettled, under the risk of reproducing erasures and exclusions that benefit only hegemonic forms.

Keywords: Antônio Abujamra; Bertolt Brecht; *Fear and Misery in The Third Reich*; *A Pena e a Lei*; history of Brazilian theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Antônio Abujamra. 14
Imagem 2: Antônio Abujamra (esq.) e pessoa não identificada (dir.) no período em que esteve no serviço militar na década de 1950. 25
Imagem 3: Antônio Abujamra no período em que jogou futebol pelo Internacional de Porto Alegre, na década de 1950. 26
Imagem 4: Cartão postal do T*h*eatro São Pedro da cidade de *Porto Alegre*. .. 29
Imagem 5: Nota extraída do jornal *Correio Paulistano* referente a citação/transcrição acima. 33
Imagem 6: Certificado de conclusão com as referidas médias obtidas por Antonio Abujamra. 44
Imagem 7: Diploma do curso de Bacharel em Jornalismo obtido pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).45
Imagem 8: Nota jornalística retirada do portifólio pessoal de Antônio Abujamra.52
Imagem 9: Nota jornalística retirada do portifólio pessoal de Antônio Abujamra.53
Imagem 10: Capa do programa das três peças curtas. 55
Imagem 11: Notícia jornalística retirada do portfólio pessoal de Antonio Abujamra datada manualmente. 66
Imagem 12: Programa impresso da Semana Brasileira de Madrid. 68
Imagem 13: Programa impresso do espetáculo Pluft, o fantasminha. 69
Imagem 14: João Cabral de Melo Neto e Antônio Abujamra. 74
Imagem 15: Entrevista entre Abujamra e Ionesco retirada do portifólio pessoal de Antônio Abujamra. 76
Imagem 16: Página do dia 27 de novembro de 1959 do Caderno de Anotações de Antônio Abujamra. 88
Imagem 17: Programa do espetáculo *As almas mortas*. 91
Imagem 18: Théâtre de la Cité. 92
Imagem 19: Nota sobre Abujamra no Berliner Ensemble, datada manualmente e retirada do seu portifólio pessoal. 98
Imagem 20: Página do dia 08 de junho de 1959 do Caderno de Anotações de Antônio Abujamra. 98
Imagem 21: ensaios do espetáculo *A cantora careca* de 1957. Na foto Yetta Moreira (esq.), Lilian Lemmertz (centro) e Antonio Abujamra (dir.). 112
Imagem 22: Terror e Miséria do Terceiro Reich. Da esquerda para direita: Ademir Rocha, Maria Cecília Carneiro, Emílio Di Biasi e Sérgio Mamberti. 128
Imagem 23: uma das páginas do programa impresso do espetáculo *O inoportuno*. 131
Imagem 24: Cleyde Yaconis e Silvio de Abreu. 161
Imagem 25: Em pé, Lutero Luís e Nicette Bruno. Ao centro, Paulo Goulart.. 174
Imagem 26: ordem das cenas e entrada das personagens contida na página 3 do programa original do espetáculo *Terror e Miséria do Terceiro Reich* pelo Grupo Decisão. 229
Imagem 27: notícia jornalística sem autoria, data e nome do jornal. 240

Imagem 28: Divulgação jornalística sem autoria e data do Jornal *O Estado de S. Paulo*. 242
Imagem 29: Divulgação jornalística sem autoria, data e nome do jornal..... 243
Imagem 30: notícia jornalística sem autoria, data e nome do jornal. Na foto: Ivonete Vieira e Luiz Uchôa 243
Imagem 31: Divulgação jornalística sem autoria, data e nome do jornal..... 244
Imagem 32: Cartaz de propaganda dos ”papa-filas” do ano de 1956..... 254
Imagem 33: Esboço ilustrativo de um palco itinerante, com as mesmas medidas, concebido a partir da estrutura de um caminhão de transporte urbano. 255

SUMÁRIO

1 **Prólogo** 15

2 **Cena 1 – Do lírico ao dramático: experiências que contribuíram para a formação estético-histórico-social de Antônio Abujamra** 17

2.1 Primeiros, segundos e terceiros passos antes de chegar em Porto Alegre. 21

2.2 Depois de algumas barbaridades, Porto Alegre aí vou eu. 23

2.3 Um teatro fora do eixo - Teatro do Estudante 28

2.4 Nasce o Teatro Universitário 36

2.5 Um destaque para Ruggero Jacobbi 39

2.6 “Ah, se ousares, ousa!” – Teatro Universitário, Clube de Teatro e Teatro da Província 42

2.8 Mochilando pela Europa 64

2.8.1 Espanha e esporádicas montagens 64

2.8.2 Em busca de quê? 71

2.8.3 Depois e antes de tudo: Paris 73

2.8.4 Jean Vilar e o surgimento do TNP 78

2.8.5 Abujamra e o TNP 81

2.8.6 Roger Planchon e o surgimento do Téâtre de la Cité 83

2.8.7 Finalmente, Roger Planchon! 84

2.8.8 Uma breve contextualização sobre o Berliner Ensemble 94

2.8.9 Abujamra no Berliner 95

2.9 Para que não perca a consciência 99

3 **Cena 2 – Do dramático para o épico: fadado ao fracasso** 102

3.1 Caminhando no incerto e idolatrando a dúvida. 109

3.2 *Raízes* (1961) 113

3.3 *José, do parto à sepultura* (1961) 117

3.4 *Antígone, América* (1962) 119

3.5 *Sorocaba, senhor!* (1963) 123

3.6 *Terror e miséria do terceiro Reich* (1963) 125

3.7 *O inoportuno* (1964) 130

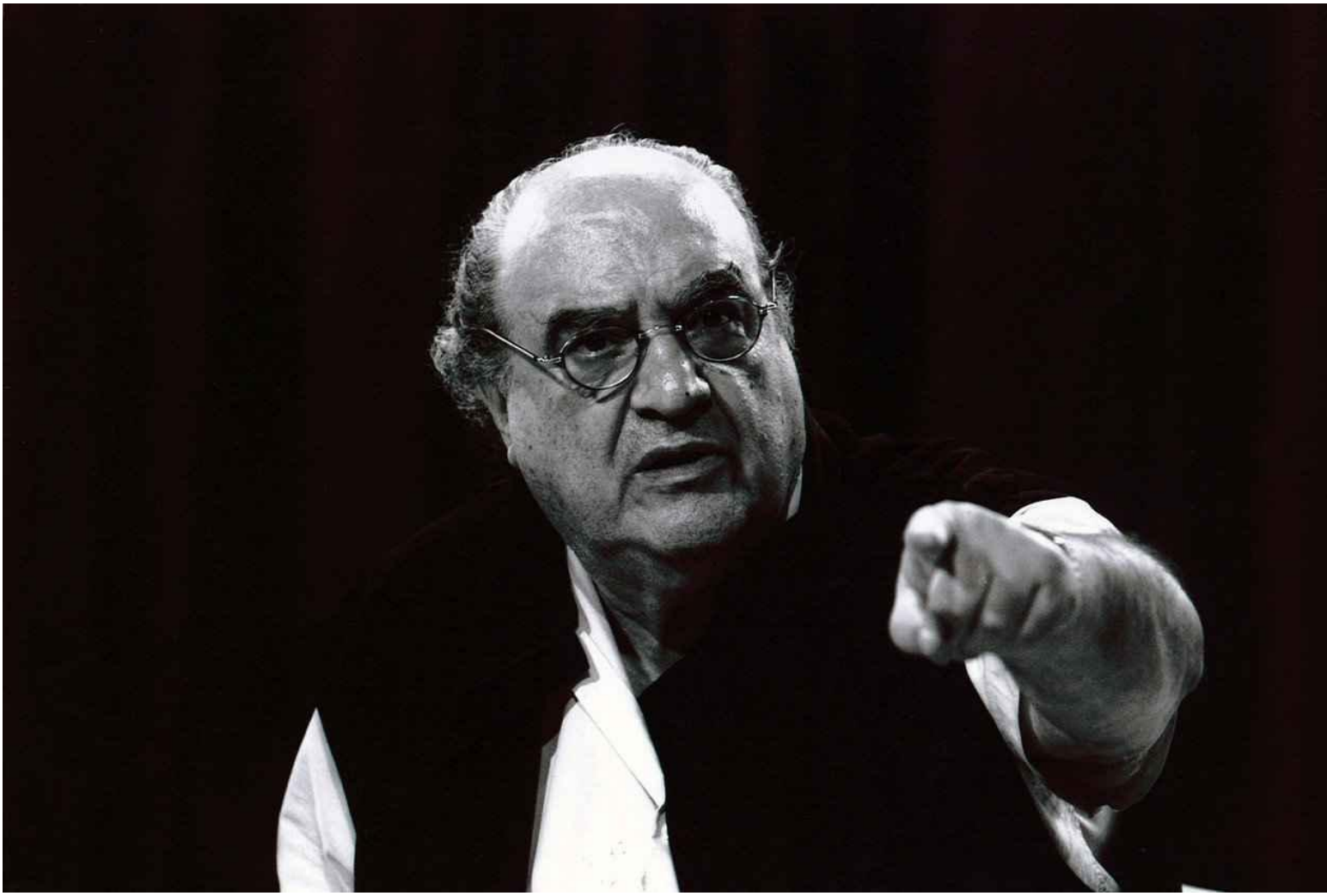
3.8 *A pena e a lei* (1964) 132

3.9 *Electra* (1965) 134

3.10 *Preversão* (1965) 138

3.11 *Tartufo* (1966) 143
3.12 *As fúrias* (1966)..... 150
3.13 *Tchin-Tchin* (1966)..... 157
3.14 *O fardão* (1966)..... 161
3.15 *O estranho casal* (1967)..... 166
3.16 *Boa tarde, excelência* (1967) 173
3.17 *O olho azul da falecida* (1968) 182
3.18 *As criadas* (1968)..... 191
3.19 *Os últimos* (1968)..... 196
3.20 *O pelicano* (1969)..... 201
3.21 *Lá* (1969)..... 206
3.22 *O segundo tiro* (1969) 214
3.23 'É preciso não ter calos de vitória': fracassos como método em Abujamra 216
4 **Cena 3 - Do épico à luta: quando Abujamra traz Brecht para seu presente histórico.** 219
4.1 *Terror e Miséria do Terceiro Reich*: entre a Alemanha nazista e o Brasil pré-ditadura. 222
4.2 *A pena e a lei*: intriga popular em tempos de ruptura..... 253
4.3 Vestígios inquietos: uma direção contra-hegemônica..... 276
5 **Epílogo: entre fracassos, rupturas e persistências** 280
REFERÊNCIAS..... 285

Imagem 1 - Antônio Abujamra.



Fonte: SP Escola de Teatro. Foto: João Caldas. [20--].

1 Prólogo

Optei por iniciar esta tese com um prólogo — em lugar de uma 'introdução' — por compreender que tal escolha permite deslocar-se das convenções habituais. Esse nome, prólogo, me parece mais honesto com o tipo de escrita e pensamento que desejo compartilhar aqui. Não estou apenas organizando dados sobre a trajetória de um diretor. Estou tentando tensionar formas de olhar, pensar e narrar o teatro brasileiro — dentro e fora dos palcos, principalmente no âmbito acadêmico. Quero aproximar o meu leitor, seja ele quem for, e não o afastar. E desejo fazer isso sem abrir mão do rigor que uma pesquisa exige.

Dividi esta tese em três cenas, precedidos por este prólogo e encerrados por um epílogo. Cada cena corresponde a um movimento específico da minha pesquisa, e podem ser lidos separadamente, como nas peças épicas de Brecht — ou em algumas montagens episódicas de Abujamra, que não temiam quebrar a linearidade em nome da fricção. Para quem preferir o caminho mais conhecido, esclareço: este prólogo equivale, na convenção acadêmica, à introdução; as cenas 1, 2 e 3 são os capítulos centrais; e o epílogo, as considerações finais. Mas não utilizo esses nomes por capricho. Usei porque acredito que as formas que escolho para escrever também dizem o que penso e como penso.

Assumir uma estrutura brechtiana é, para mim, uma forma de sustentar um posicionamento — e de dialogar com meu público para que ele possa se distanciar e refletir. Sei que a estrutura acadêmica não se compara ao dramático nem ao ilusório, mas por que não trazer expedientes que acredito poderem me favorecer? Não me interessa reafirmar o formato — me interessa tencioná-lo.

Escrevo a partir de um lugar que também me pertence. Um lugar que aprendi a reconhecer como meu ao longo dos anos, mesmo quando tantas vezes a academia tentou me convencer do contrário. Por que não seria esse o meu lugar? É sim. Estou me referindo ao Movimento de Teatro de Grupo, ao meu envolvimento teatral constante, aos editais negados que moldaram meus percursos, às escolhas feitas com pouca estrutura, mas com muito sentido. São esses espaços que me ensinaram a ver, ouvir, fazer e pensar o teatro. E é a partir deles que escrevo.

Sei que com isso assumo riscos. Mas preciso me expor, desafiar as formas instituídas, deslocar os limites. E o único espaço onde me sinto, de fato, autorizado a correr tais riscos — com a liberdade poética e política que uma escrita como esta exige — é o Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação generosa e sempre atenta de Alexandre Mate.

Escrevo em primeira pessoa este prólogo porque me coloco em cena — como agente propulsor desta narrativa. Estou aqui com um posicionamento, sem falsas neutralidades. E talvez essa escolha também seja um reflexo do próprio espírito inquieto de Antônio Abujamra. Escrever sobre um artista que detestava ser rotulado, que dizia que o palco é uma zona escura onde o diretor não entra, que afirmava com gosto que desprezava quem o respeitava — escrever sobre alguém assim exige, no mínimo, que eu arrisque sair das minhas próprias caixinhas. Ou, pelo menos, que eu tente.

2 Cena 1 – Do lírico ao dramático: experiências que contribuíram para a formação estético-histórico-social de Antônio Abujamra

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

João Cabral de Melo Neto (1979, p. 19-20).

Assim como “um galo sozinho não tece uma manhã”, Antônio Abujamra, traz e necessita – como qualquer outra pessoa - de conjuntos, de guetos e de sujeitos que colaborassem para que ele tecesse e cruzasse, com outros galináceos (“galos” e “galinhas”), o seu processo de formação como artista e sujeito: não se pode separar um do outro. Iniciei este capítulo com o poema de João Cabral de Melo Neto – assim como trarei por mais vezes, diversos outros poemas e autores diversificados -, em razão de Antônio Abujamra ter caminhado e trabalhado, lado a lado, com o universo lírico em sua vida. João Cabral de Melo Neto teve participação fundamental para a formação de Abujamra, tal importância será apresentada no desenvolvimento desta pesquisa.

É relevante destacar também que grande parte dos registros encontrados acerca da carreira de Antônio Abujamra, atribui o início de suas atividades teatrais somente no período dito profissional, quando o diretor retorna da sua experiência fora do país – mais precisamente por alguns países da Europa central –, para cidade de São Paulo. Parcela dos resultados das pesquisas via *internet* a respeito de Antonio

Abujamra, praticamente ignora a trajetória teatral antecedente a tal profissionalização, que foi significativa e potente, ocorrida, sobretudo, na cidade de Porto Alegre. Eis a primeira constatação: suprime-se Porto Alegre; suas atuações, direções e conjuntos criadores com os quais Abujamra trabalhou e confere-se importância, como sempre se fazia/faz, ainda, em tantos casos, em especificas concentrações geográficas. A centralização, no caso brasileiro ao eixo São Paulo-Rio de Janeiro, caracterizava-se no território que era considerado. Tal território parece congregar as obras de "qualidade". A investigação histórica "não apaixonada e classista" aponta número significativos de obras colocadas à margem. Inserem-se nesse quadro de exclusão, estados, gêneros, artistas. Como pesquisador, historiador e artista, me sinto na obrigação de não repetir as mesmas narrativas que têm sido impostas, permanentemente. É preciso estar atento para não reprisar tendências colonizadoras e/ou perversas que nos fazem ficar de joelhos a tais ideologias.

Em comparação com sua vida artística, a infância e adolescência de Antônio Abujamra - e os fatos que antecederam sua jornada artística -, possuem documentos em menor número que contribuam para compreensão de seu processo de formação. A vida artística, de certas personalidades, requer alguma exposição social devido a diversos fatores. A trajetória de "sucesso" e de reconhecimento de Abujamra favorece o desenvolvimento de pesquisas. Por outro lado, a dificuldade de acessar o início da vida de qualquer sujeito passa por diversas barreiras. Por isso, por "pequenas" que pudessem ter sido as evidências encontradas fora da vida artística de Antônio Abujamra, foram preciosidades que colaboraram para descortinares na trajetória buscada. E para esta vida fora dos palcos, recorri sobretudo à figura de seu filho mais velho, Alexandre Abujamra. Por meio de entrevistas e encontros, Alexandre Abujamra trouxe muitas informações de Abu (como era conhecido e chamado por muita gente), tanto da carreira do seu pai, como de sua infância e adolescência fora dos holofotes. O objetivo em tal aproximação foi entender a figura de Antônio Abujamra para além da vida artística. Alexandre se mostrou uma pessoa muito interessada e pesquisadora da história da sua família; possuidor de informações que valem os destaques aqui apresentados.

O processo de formação de qualquer indivíduo, não está pautado apenas no que concerne à educação formal, ou seja, formação escolar, técnica ou universitária. Fundamentalmente, o processo de formação, de qualquer sujeito, pauta-se em

vivências ao longo de uma trajetória de vida: a cultura na qual se está inserido, leituras, obras assistidas e ouvidas. No caso de Abujamra, portanto, expor suas vivências – independentemente do seu quantitativo – caracteriza-se fundamental para se poder apreender, de modos distintos, os caminhos e preferências de Antônio Abujamra. Vale destacar que tal pensamento vem de encontro a duas figuras que acredito serem de grande importância: Paulo Freire e Florestan Fernandes.

Paulo Freire, por intermédio de sua pedagogia crítica, partia do pressuposto da valorização das experiências de vida dos indivíduos para construção do conhecimento. Por sua vez, Florestan Fernandes enfatizava as experiências sociais e pessoais como cruciais para a compreensão e superação das desigualdades. Os dois defendiam uma educação que reconhecesse e alcançasse a vivência singular dos sujeitos histórico-sociais. As vivências individuais são elementos fundamentais na construção do conhecimento. Portanto, explorar esta perspectiva proporciona uma base mais sólida e cuidadosa para uma compreensão mais profunda e significativa da complexidade de Antônio Abujamra (e, de fato, Abujamra foi uma personagem-figura muito complexa!).

Inevitavelmente, as características comportamentais de Antônio Abujamra se sobressaem na tese, sendo imprescindível trazer características de sua personalidade, sobretudo, neste capítulo. Antônio Abujamra construiu distintas e antagônicas personas ao longo da vida. Frequentemente, Abujamra buscava transitar por meio de certo humor ácido, mesclando o cômico e a rudeza das palavras. Em certas circunstâncias, Abujamra criou alguns jargões próprios que eram repetidos em momentos semelhantes. Tal característica fica bastante evidente em grande parte de suas entrevistas e/ou falas de que se tem registro. Pelo tom e o momento que era utilizado, tal temperamento poderia ser - ou não - levado a sério, ou interpretado com certa indelicadeza. Pode-se presumir que esse seu “imoderamento” tenha influenciado o amor e ódio que as pessoas tinham/ têm por Antônio Abujamra. Apesar de ter sido um único sujeito, Abujamra é apresentado, referido, em contraditórias apreensões. Tal entendimento, também, foi considerada em muitos momentos desta reflexão.

Uma das entrevistas mais completas contidas na *internet* refere-se àquela concedida a jornalistas da TV PUC de São Paulo em setembro de 2001. Nela pode-

se perceber uma de suas características, bastante comum. Na chamada de abertura do programa televisivo, o vídeo já prenunciava os seguintes dizeres: “Caros Amigos – Entrevista explosiva”, qualificando a sua figura e/ou a entrevista como “explosiva”, ou seja, intensa, impulsiva, impetuosa ou até mesmo violenta. Quando a entrevista se inicia, mais precisamente na primeira pergunta, um jornalista indaga:

> Por que você odeia dar entrevistas e por que você odeia dar mais entrevistas para a *Caros Amigos*?
> Abujamra - Não é uma pergunta boa. É uma pergunta medíocre e eu detesto perguntas medíocres. Eu não sou bom para dar entrevistas! Eu não sou uma Marilena Chaui que sabe responder bem.
> Jornalista: Como você veio parar nas artes?
> Abujamra - Porque eu tentei britar pedras e eu não aguentei, aí eu parti para as artes.
> Jornalista: Você está de brincadeira (Abujamra, 2001).

Após tais respostas ácidas, Antônio Abujamra, percebe o clima “sem graça” gerado nas pessoas presentes e, sutilmente, começa a mudar o seu tom, agora revestido de uma outra personalidade. Bem paciente, continuou a responder todas as perguntas da entrevista. Brincadeira ou não, Antônio Abujamra era uma persona conhecida por tais facetas. Outro detalhe curioso é que Abujamra, em uma entrevista cedida para o jornal O *Estado de S.Paulo,* em 16/01/2012, quando perguntado pela jornalista Paula Bonelli: ‘Quem (ou o quê) te levou a fazer teatro?’ a resposta foi semelhante:

> Britar pedras é pior do que fazer teatro. Então, quis fazer teatro, porque é mais fácil pra mim, porque eu não sei britar pedras. Faz tanto tempo e você quer que eu me lembre disso! Foi desde bem jovem. Uma irmã me levava para assistir peças de teatro - inclusive me levou ao extinto Teatro Santana, para ver um grupo americano apresentando um musical inesquecível com um elenco totalmente negro. Então, eu só queria ler teatro, ver os espetáculos. Fui percebendo que eu tinha uma naturalidade acumpliciante, com jeito mesmo para dirigir e interpretar (Abujamra, 2012).

Abujamra, começa sua resposta da mesma maneira para a TV PUC de 11 anos antes e, na sequência, responde à questão na qual lhe foi referida de maneira mais contida. Uma característica que se pode presenciar a todo momento ou “um jeito

Abujamra de ser". Alexandre Abujamra dizia que seu pai era um "amor e que ajudava todo mundo". Já a atriz Vera Holtz, afirma que "Ele inventou o Abujamra", e o cineasta Ugo Giorgetti disse: "O Abujamra se ocultou muito. Ele tinha uma capa de coisas que ele criava"[1]. Abujamra era um sujeito cabotino, parece que, para ganhar (des)afetos e existir, através da sua personalidade, ele tinha de chamar a atenção. Seu filho mais novo, André Abujamra, destaca que seu pai gostava quando o reconheciam; gostava de dar autógrafos e ter privilégios nos lugares onde frequentava.

Dessa forma, busquei neste primeiro episódio apresentar traços rápidos, de distintas características pessoais no sentido de se entender, de algum modo, a formação de vida de Antônio Abujamra até o período de sua carreira profissional - que está ligada à sua volta para a cidade de São Paulo –, com propósito de dirigir o espetáculo *Raízes* (1961)*,* a convite de Cacilda Becker.

2.1 Primeiros, segundos e terceiros passos antes de chegar em Porto Alegre.

De ascendência sírio-libanesa, Abujamra era o caçula de 10 irmãos. Seu pai Iskander Abujamra era sírio e a sua mãe, Nazira Haddad, libanesa. Sua história familiar, como a de tantos imigrantes do período, foi marcada pelos efeitos econômicos da crise do café de 1929, que atingiu fortemente o interior paulista e afetou o sustento de pequenos comerciantes e lavradores. O Brasil, então sob os primeiros anos de Vargas, enfrentava uma transição de modelo econômico: do agrário-exportador para uma industrialização crescente. Esse processo acelerou a migração de famílias árabes, italianas e japonesas para centros urbanos como São Paulo, onde os pais de Antônio, tentaram recomeçar a vida como comerciantes.

Chegaram no Brasil, mais precisamente em Oléo/SP, na década de 1930, através do primo de seu pai Abuassali Abujamra; que já tinha se estabelecido na região como dono de um pequeno comércio de tecidos. Na sequência o casal muda-se para a cidade de Ourinhos/SP, onde nasceu Antônio Abujamra, no dia 13 de

[1] Trechos retirados do programa *Pós-provocações* realizado pela TV Cultura e exibido, no dia 23 de Junho de 2015, quase dois meses após o falecimento de Antonio Abujamra em homenagem ao ex-apresentador e idealizador do programa *Provocações.*

setembro de 1932, sendo o único dos seus irmãos ourinhense. De Ourinhos, a família de Abujamra mudou-se para Sorocaba, onde Antônio Abujamra permaneceu durante grande parte da infância e início da adolescência. Uma curiosidade é que um dos primeiros textos dramatúrgicos de Abujamra, chamado *Sorocaba, senhor!*, foi uma adaptação, em 1962, da obra *Fuenteovejuna* de Lope de Veja. No ano seguinte, o Grupo Decisão montou o texto. A cidade de Sorocaba, entre o final do século 19 e o início do século 20, contou significativamente com a presença de imigrantes, resultando no aumento da cidade e predominância da monocultura de café e algodão. Segundo a biografia realizada por Ida Vicenzia Flores, Nazira e Iskander viveram em Ourinhos por no mínimo 12 anos, para poder criar os seus 10 filhos. Devido à crise do café estabelecida no país, após 1929 (Quebra da Bolsa de Nova Iorque), os Abujamra mudaram-se, então, para a cidade de São Paulo.

Nesse período, o Brasil se via atravessado por profundas rupturas institucionais. A crise cafeeira abriu espaço para o crescimento das indústrias e para uma reorganização do poder político, que culminaria no golpe de 1930 com Getúlio Vargas. Em 1937, com o pretexto de uma suposta ameaça comunista, Vargas instaura o Estado Novo: um regime autoritário que fecha o Congresso, extingue os partidos e cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável pelo controle da cultura, da imprensa e das artes. Esse mesmo regime seria responsável por estruturar uma ideia de “nação” que se pretendia homogênea, conservadora, centralizadora e anti-esquerdista – imaginário que perdura até os dias de hoje.

Na cidade de São Paulo, Antonio Abujamra, estudou na Escola Estadual Rodrigues Alves[2], próxima à, hoje famosa, Avenida Paulista. Regido pelo sistema católico dominante do período - com freiras na condução do colégio -, Abujamra era um jovem inquieto e conferia certo “trabalho” para os funcionários da escola e responsáveis. Iskander, seu pai, naquele período trabalhava como caixeiro viajante e, com seus dois “burrinhos”, comprava tecidos no centro de São Paulo e se locomovia até a cidade de Santos para revendê-los e garantir o sustento da sua família. Ainda na capital paulista, Abujamra teve seu primeiro contato com o teatro através da sua irmã Zilda, que o levava para assistir a diversos espetáculos. Abujamra destaca como inesquecível um musical estadunidense [o qual não recorda o nome], com elenco

[2] Fundada em 1909, a escola atualmente ainda fica localizada na esquina da Avenida Paulista com a Rua Pamplona.

totalmente negro, assistido no extinto Teatro Santana[3]. Depois de tal experiência, só queria ler e assistir teatro.

2.2 Depois de algumas barbaridades, Porto Alegre aí vou eu.

> Fui educado por uma cunhada padre em Porto Alegre, que me deu um certo amor pelas leituras clássicas. Estava morando em Porto Alegre, fugido de casa, porque eu tinha feito umas barbaridades. Tinha um irmão em Porto Alegre que me disse "Vem pra cá". Passei pelo Rio, vi a Copa do Mundo de [19]50. Era um meninote. Chego em Porto Alegre e começo a estudar... Tentaram que eu fosse militar ou padre: olha no que deu! (Abujamra, 2001)

As tais "barbaridades", segundo afirma seu filho Alexandre, referem-se a como seu pai utilizava-se de tal narrativa, por ter sido uma criança e adolescente um tanto "levado", como se atribui popularmente. Para o que tudo indica, quando Abujamra estava prestes a atingir a maioridade, viajou e se mudou para Porto Alegre. A Copa do Mundo a qual se refere, ocorreu entre os dias 24 de junho e 16 de julho de 1950 [2 meses antes de completar 18 anos], sendo a cidade do Rio de Janeiro uma das cidades-sede do evento. Isso revela um certo espírito desbravador por parte de Abujamra, pois sabemos que a cidade carioca, para quem embarca de São Paulo com destino a Porto Alegre, não faz rota com Rio de Janeiro. A casa do irmão, a que Abujamra se refere, é a de Juca [José Abujamra] e sua cunhada, Emília Mousalle, que teve grande parcela de responsabilidade na criação de Antônio Abujamra naquela fase. Inclusive, esta mesma cunhada, por ser muito religiosa, incentivou Abujamra a ser padre, e o mais perto que conseguiu chegar, por um curto período, foi o de ele ser seminarista.

A mudança para Porto Alegre coincidiu com um momento significativo da história política brasileira. Em 1945, chegava ao fim o Estado Novo, regime ditatorial comandado por Getúlio Vargas, e se iniciava aquilo que o historiador Boris Fausto denominou de "experiência democrática" – um intervalo entre duas ditaduras (1945–1964) marcado por maior abertura política e cultural. O país, ainda impactado pela

[3] Com capacidade para 1.336 pessoas, o Teatro Santana ou Theatro Sant'Anna, conforme descrito na fachada do edifício, foi inaugurado no dia 25 de abril de 1921, na rua 24 de maio, na cidade de São Paulo e teve o encerramento das suas atividades no ano de 1957. Fonte: Acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada por Rose Saconi no dia 25/05/2015.

repressão e censura dos anos anteriores, vivia um processo de reorganização institucional e expansão dos meios de expressão artística. Nesse ambiente, estudantes e intelectuais passaram a ocupar com mais intensidade os espaços públicos e as universidades, articulando discursos mais críticos e experimentais. É nesse clima de respiro democrático e efervescência cultural que o jovem Abujamra dá seus primeiros passos rumo à vida artística, numa Porto Alegre em que o teatro universitário se consolidava como campo fértil para a renovação estética e política das artes cênicas.

Mas, antes de se iniciar no teatro, entre os anos de 1950 e 1953, Antônio Abujamra serviu o Exército (muito provavelmente na cidade de Porto Alegre) e jogava futebol relativamente bem, pois, ainda segundo seu filho Alexandre, seu pai era do time titular do Internacional de Porto Alegre; e quem ficava no banco de reservas para Abujamra jogar era o jovem e promissor Oreco[4], que ficou famoso como lateral-esquerdo[5]. Com uma pitada de devaneio, podemos trazer essa função tática do futebol para a sua vida. Abujamra, poderia se assemelhar a essa figura do lateral, que auxilia tanto no campo ofensivo o que fornece ferramentas para os seus atores e atrizes chegarem e marcarem “o gol” e, na defesa, é o que evita que seu elenco sofra o mínimo de gols possíveis, pois, quem o conhece sabe que “fracasso e sucesso são a mesma coisa. Ambas são impostoras”, permitindo ao seu elenco errar, fracassar. Por conta de uma contusão, Abujamra largou o futebol para lutar boxe[6], outro esporte que também não conseguiu prosseguir, pois, na sua primeira luta quebrou o nariz.

[4] Foi um jogador de futebol campeão do mundo pelo Brasil em 1958, como reserva de Nilton Santos.

[5] Em resumo, um lateral esquerdo é um jogador versátil que desempenha um papel crucial tanto no campo defensivo quanto no ataque, contribuindo para o equilíbrio e a eficiência do seu time em diferentes momentos da partida.

[6] A prática do esporte foi muito popular na cidade de Porto Alegre e seu estado entre as décadas de 1940 e 1960. Para maiores informações acessar o artigo *Para além dos ringues:* vestígios da história do boxe Sul-Rio-Grandense (1920 e 1960).

Imagem 2: Antônio Abujamra (esq.) e pessoa não identificada (dir.) no período em que esteve no serviço militar na década de 1950.

Fonte: acervo SP Escola de Teatro, [195-].

Imagem 3: Antônio Abujamra no período em que jogou futebol pelo Internacional de Porto Alegre, na década de 1950.

Fonte: acervo SP Escola de Teatro, [195-].

Foi na capital gaúcha que o artista começou a ter mais contato e a mergulhar de cabeça no universo teatral, mas se envolveu também com outras áreas artísticas, como por exemplo, a literatura e a poesia. Em 1953, Abujamra, com 19 / 20 anos, realizou o curso técnico de Contabilidade da Escola Técnica de Comércio Nossa Senhora do Rosário[7], se formando em 1954. Mas até onde as evidências permitem, Abujamra não atuou em tal área. Depois das tentativas de dedicar-se ao futebol e ao boxe, acredito que para uma futura segurança financeira Abujamra tenha buscado o referido curso. No mesmo período e na mesma escola, Abujamra já estava ligado ao movimento estudantil da União Gaúcha dos Estudantes Secundaristas (UGES), sendo presidente de conselho da mesma escola e mostrando-se interessado, participativo e preocupado com as políticas internas dos estudantes junto a instituição. Através de uma pequena nota em sua edição do dia 16 de outubro de 1953, o *Jornal do Dia,* de

[7] Posteriormente denominado Colégio Marista Rosário é uma tradicional escola particular ligada a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), que funcionava desde o ano de 1904.

Porto Alegre, anunciava dentro da programação do Festival Poético Musical, promovido pelo movimento estudantil no Instituto de Belas Artes[8], Antônio Abujamra "declamando" 7 poesias[9]. No ano seguinte, participa do Concurso de Oratória e Declamação da UGES, conquistando o primeiro lugar na categoria "declamação". A participação em festivais de poesia começa a ser frequente de 1953 até 1955.

Não, não é cansaço…
É uma quantidade de desilusão
Que se me entranha na espécie de pensar,
É um domingo às avessas
Do sentimento,
Um feriado passado no abismo…

Não, cansaço não é…
É eu estar existindo
E também o mundo,
Com tudo aquilo que contém,
Com tudo aquilo que nele se desdobra
E afinal é a mesma coisa variada em cópias iguais.

Não. Cansaço por quê?
É uma sensação abstrata
Da vida concreta —
Qualquer coisa como um grito
Por dar,
Qualquer coisa como uma angústia
Por sofrer,
Ou por sofrer completamente,
Ou por sofrer como…
Sim, ou por sofrer como…
Isso mesmo, como…

Como quê?…
Se soubesse, não haveria em mim este falso cansaço.
(Ai, cegos que cantam na rua,
Que formidável realejo
Que é a guitarra de um, e a viola do outro, e a voz dela!)

Porque oiço, vejo.
Confesso: é cansaço!…
Álvaro de Campos (1944).

Além de entendermos antecipadamente a origem de sua afinidade e apreço pelo universo lírico, evidenciado durante 15 anos nos variados poemas contidos em aberturas e encerramentos de cada programa seu pela TV Cultura, *Provocações*,

[8] Trata-se do auditório Tasso Corrêa do Instituto de Belas Artes, sediado dentro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

[9] Foram elas: *Ânsia de saber* de Manoel Celeste; *Zingarella* de Afonso Schimidt; *Poema Negro* de Augusto dos Anjos; *Não, não é cansaço* de Álvaro de Campos; *Livro das horas* de Miguel Torga; *Brasil* de Luiz Peixoto; *O ex materialista* de Manoel Celeste.

recordo uma inquietação cedida ainda na mesma entrevista de Antônio Abujamra para TV PUC, em que dizia: "eu escrevia um poema em Porto Alegre e diziam que eu era melhor que o Manuel Bandeira – eu sabia que eu não era -, escrevia outro, diziam que eu era melhor que o Drummond de Andrade – eu sabia que eu não era". Uma pequena nota publicada no dia 4 de junho de 1954 pelo *Jornal do Dia* de Porto Alegre, registra que o trio Walmor Chagas, Francisco Bitencourt e Antônio Abujamra em Porto Alegre como "[...] os mais perfeitos conhecedores da arte de declamar" (1954, p.5), afirmando, portanto, o pequeno trecho que Abujamra desabafa na entrevista.

Possivelmente o processo de formação de Antonio Abujamra se iniciou, efetivamente, neste período. Pois, de forma bastante "efetiva", o mergulho em obras poéticas, onde se colige entendimento, decoração e apresentação pública, pressupõe a manifestação de um sujeito que, de diferentes modos, deve ter se modificado. Trata-se de um processo contínuo e mais aprofundado pelo universo das imagens simbólicas. Querer entender e buscar a melhor forma para apresentar o poético, caracteriza-se em processo de "preparação" ou mesmo de "formação".

2.3 Um teatro fora do eixo[10] - Teatro do Estudante

Antônio Abujamra estreia seu primeiro espetáculo, como ator, aos 20 anos em junho de 1953, com *A verdade de cada um*[11] de Luigi Pirandello, dirigida/ensaiada por Luiz Tito, pelo Teatro do Estudante na cidade de Porto Alegre. O coletivo surgiu através de uma ascensão teatral no país dez anos antes, na década de 1940, com fortes influências do movimento amador estudantil do eixo São Paulo e Rio de Janeiro; principalmente com as ações que Paschoal Carlos Magno[12] já tivera feito com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) desde 1938, em nível nacional.

[10] Alusão ao livro de Fernando Peixoto: *Um teatro fora do eixo* (1992), que serviu como bibliografia base para entender o teatro exercido em Porto Alegre.

[11] Anos mais tarde o texto ficou conhecido no Brasil pelo nome *Assim é... se lhe parece*.

[12] Paschoal Carlos Magno foi um importante diretor teatral e agitador cultural brasileiro, nascido em 1906 e falecido em 1980. Teve um papel fundamental na promoção do teatro amador no Brasil, sendo um dos principais responsáveis pela criação e organização dos Festivais de Teatro Amador. Magno acreditava no potencial do teatro amador como forma de descentralizar a produção teatral e promover a participação democrática na cena cultural, contribuindo para a formação de novos artistas e o desenvolvimento das artes cênicas no país. Sua atuação nos festivais de teatro amador foi marcante e deixou um legado duradouro no cenário teatral brasileiro.

O Teatro do Estudante foi criado em 1941, em Porto Alegre, por iniciativa de alguns jovens universitários que aprovaram no II Congresso da União Estadual de Estudantes do Rio Grande do Sul, a criação de um grupo de teatro amador na cidade. Inicialmente tal grupo fora encabeçado por Germano Bonow, seu irmão Silvio Bonow e H. Jorge Bacellar, juntos também escreveram e dirigiram a primeira peça do grupo: *O fazedor de reis*, no Theatro São Pedro. A encenação fazia uma sátira ao nazismo, que, naquele período, o Brasil assumia uma posição "neutra"[13] diante da Segunda Guerra Mundial.

A formação do Teatro do Estudante contou com uma formação bastante diversificada, havia estudantes de medicina, direito, economia e alunas do Instituto de Educação do Colégio Bom Conselho; evidenciando, assim, um grupo bastante favorecido financeiramente e com imensos privilégios daquele período.

Imagem 4: Cartão postal do Theatro São Pedro da cidade de *Porto Alegre*.

Fonte: Prati (prati.com.br). [1---].

Os dez primeiros anos (1941-1951), para o Teatro do Estudante foram anos de uma formação teatral prática e local para os envolvidos naquele coletivo, pois conforme afirma Silvio Bonow *apud* Fernando Peixoto, "No princípio foi-se aos trancos e barrancos, pois ninguém trabalhara em teatro" (1993, p.36) e o mesmo afirma Walmor Chagas que, "[...] deve ao Teatro do Estudante o seu aprendizado profissional" (1993, p.38). Os registros nos levam a um número significativo de montagens realizadas e artistas que fizeram parte do Teatro do Estudante.

[13] A condição de neutralidade, pressupõe, pelo conjunto de conhecimentos de que se pode dispor, uma, normalmente, atitude de conivência ao opressor.

Quadro 01: Relação de espetáculos produzidos pelo Teatro do Estudante entre 1941 e 1951.

Espetáculo	**Autor(es)**	**Ano**
O fazedor de reis	Germano Bonow, seu irmão Silvio Bonow e H. Jorge Bacellar	1941
O maluco número 4	Armando Gonzaga	1943
É Proibido suicidar-se na primavera	Alejandro Casona	*
Os três loucos do mundo	Nuestra Natacha e Jacinto Grau	*
Topaze	Marcel Pagnol	1945
Nossa companheira	Alejandro Casona	1945
Antígona	Jean Anouilh	1948
A mulher sem pecado	Nelson Rodrigues	1948
O selvagem; o pedido de casamento	Anton Tchecov	1949
o pedido de casamento	Anton Tchecov	1949
O canto do cisne	Anton Tchecov	1949
Hedda Glaber	Ibsen	1951
A verdade de cada um	Luigi Pirandello	1951

Nota: (*) não foram localizadas as datas de estreia/temporada. **Fonte:** elaborado pelo autor.

O repertório dos dez primeiros anos do Teatro do Estudante, caracterizado pela montagem de 13 peças, revela uma preferência marcante por textos europeus em detrimento das produções brasileiras, pois apenas 3 destas montagens são de autoria brasileira (*O fazedor de reis, O maluco número 4 e A mulher sem pecado).* Tal tendência levanta questionamentos sobre as motivações por trás das escolhas artísticas do grupo e as implicações culturais e políticas associadas a essa predileção. Em um contexto histórico em que o teatro brasileiro estava em ascensão, com movimentos de renovação e afirmação da identidade nacional, a predominância de textos europeus sugere uma possível influência da mentalidade colonial ainda presente na sociedade e artistas brasileiros da época. Além disso, a predominância

de peças estrangeiras pode refletir a busca por uma estética e temática que fossem consideradas mais sofisticadas ou prestigiosas, em detrimento da valorização e promoção da produção teatral nacional.

O espetáculo que Antônio Abujamra estreou (*A verdade de cada um*) já havia sido apresentado e realizado temporada no ano de 1951, conforme a tabela apresentada, em comemoração ao décimo aniversário do Grupo. Após a mudança de Walmor Chagas e Guilherme Corrêa para a cidade de São Paulo, o espetáculo foi reestruturado com a entrada de Antônio Abujamra nessa nova fase da peça. Segundo Fernando Peixoto, foi esse o espetáculo que o instigou para querer fazer teatro: “Saí do espetáculo, com 16 anos, com uma decisão: fazer teatro. Era o dia 20 de junho de 1953” (1993, p.39).

O segundo espetáculo de Antonio Abujamra, ainda como ator, foi *A corda*, de Patrick Hamilton e com direção de Silva Ferreira, também no mesmo ano. O elenco era composto por Heloisa Martin, Cosmo Antônio, Yetta Moreira, Paulo Villa, Ruy Paixão e Loris Melechi no auditório do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Um trecho de uma nota do jornal, infelizmente sem autoria[14], data e nome do jornal, trazia a seguinte informação:

> A responsabilidade da direção coube a Silva Ferreira, que o Teatro do Estudante foi buscar no meio teatral carioca. Silvia Ferreira vem credenciado por seus estudos na Europa com notabilidades do teatro francês, como Marcel Marceau e por seu trabalho com o teatro de Paschoal Carlos Magno, Cia. Henriette Morineau, Cia. Luiza Barreto Leite, etc.

Além de notarmos um certo destaque na nota jornalística mencionada, pelo fato de o diretor Silva Ferreira ter estudado na Europa; mais precisamente com os

[14] Trata-se de documento encontrado no portfólio pessoal do acervo de Antônio Abujamra. O mesmo, para registrar suas atividades, recortava e colava em cima de uma folha sulfite, somente os textos referentes a menção da sua figura e/ou trabalho mencionado, sem se preocupar com data e/ou nome do jornal.

franceses Marcel Marceau[15] e Jean-Louis Barrault[16] - e que talvez aqui possa ter acontecido uma primeira influência francesa para Abujamra -, observamos igualmente uma certa tendência no interesse do coletivo aos diretores cariocas, muito pela aproximação do diretor Paschoal Carlos Magno. Se a consideração de os primeiros passos de formação terem ocorrido junto ao "aconchego" dos poemas, possivelmente, o processo, em continuidade, possa ter ocorrido nesse estágio. O diretor, Luiz Tito, do espetáculo anterior, também era do Rio de Janeiro e foi convidado pelo Teatro do Estudante. A respeito deste envolvimento com diretores convidados, Lygia Vianna Barbosa, produtora e trabalhadora teatral do grupo naquele período, explica:

> Não havia diretores gaúchos. Convidamos o Carlos Murtinho, que era do Rio, para nos dirigir, e ele também assumiu a função no Teatro Universitário e no Clube de Teatro. Nós pagávamos a ele três mil cruzeiros e mais uma participação que não me lembro de quanto. Havia outro diretor competentíssimo, que tinha vindo de fora: o Luiz Tito. Em questão de figurino, Tito foi um renovador. Se ele precisava de uma roupa de veludo em cena, sabia como usar uma flanelinha qualquer e, com a luz do teatro, conseguir o efeito desejado. Para nós, foi uma revelação, porque se a gente queria o efeito veludo, tínhamos de comprar veludo. Tito tinha trabalhado com a Dercy Gonçalves, e aprendeu muito com ela (BARBOSA, 2012, p.5).

O espetáculo foi a primeira direção de Silva Ferreira em Porto Alegre e ficou em cartaz no mês de novembro, no mesmo local do seu trabalho anterior: o auditório do Instituto de Belas Artes. Aliás, as próprias cidades do Rio de Janeiro e São Paulo

[15] Marcel Marceau (1923-2007), foi um artista francês que ficou conhecido em diversos países principalmente por seu trabalho como mímico e pantomimeiro. Ele não apenas popularizou a arte da mímica e da pantomima, mas também a elevou a um nível de reconhecimento e respeito artístico. Seu legado perdura através de sua influência duradoura sobre gerações de artistas e admiradores, que continuam a se inspirar em seu trabalho inovador e atemporal. Marcel Marceau é lembrado como um verdadeiro mestre da mímica, cujo impacto no teatro transcendeu fronteiras e idiomas, deixando uma marca indelével na história da arte performática.

[16] Jean-Louis Barrault (1910-1994), foi um mímico, ator, diretor e produtor teatral francês, cuja contribuição para o teatro é amplamente reconhecida. Trabalhou na Comedie-Française e no cinema francês, mas foi reconhecido principalmente por suas habilidades como mímico, ator e diretor teatral. Sua maestria na arte da mímica o destacou como um dos principais expoentes dessa forma de expressão, cativando plateias com sua capacidade de contar histórias através de gestos e movimentos corporais. Além de sua brilhante carreira como mímico, Barrault também se destacou como ator, interpretando uma ampla variedade de personagens clássicos, e como diretor, introduzindo uma abordagem mais experimental e poética no teatro francês.

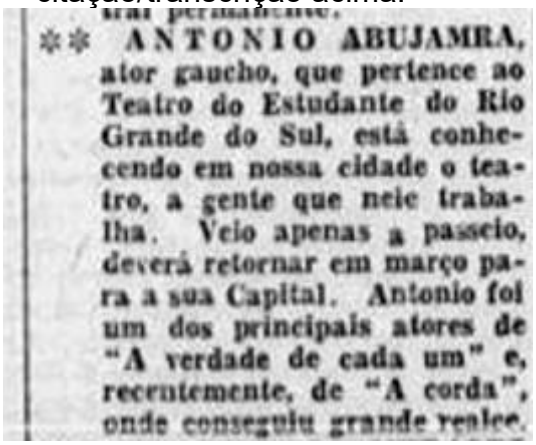
receberam, com uma constância insistente, fortes influências do teatro francês; fosse por autores, atores ou por diretores que passaram pelo Brasil, como Louis Jouvet (1941-1942), Aurélien Lugné Poe (1914-1918)[17] e André Antoine (1903). O próprio Paschoal Carlos Magno e Alfredo Mesquita, fundador da Escola de Arte Dramática (EAD)[18], ambos tiveram fortes influências de Jacques Copeau como o modelo francês de teatro a ser seguido.

> O fundador do Vieux Colombier, já em 1914, preconizava que o teatro servia ao poeta, e o poeta para ele era o autor. Desta maneira, valorizar o texto sem nada a acrescentar faz o verdadeiro diretor, e eu, humílimo seguidor de Copeau aqui no Brasil, sempre defendi as mesmas ideias que ele (Mesquita, 1977, p. 23).

No último dia do ano de 1953, o jornal *Correio Paulistano*, traz a seguinte e curiosa nota:

> [...] o ator gaúcho que pertence ao Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, está conhecendo em nossa cidade o teatro, a gente que nele trabalha. Veio apenas a passeio, deverá retornar em março para sua Capital. Antonio foi um dos principais atores de *A verdade de cada um* e recentemente, de *A corda*, onde conseguiu grande realce (s.a. 1953, p.7).

Imagem 5: Nota extraída do jornal *Correio Paulistano* referente a citação/transcrição acima.



✲✲ ANTONIO ABUJAMRA, ator gaucho, que pertence ao Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, está conhecendo em nossa cidade o teatro, a gente que nele trabalha. Veio apenas a passeio, deverá retornar em março para a sua Capital. Antonio foi um dos principais atores de "A verdade de cada um" e, recentemente, de "A corda", onde conseguiu grande realce.

Fonte: *Correio Paulistano*, 31 dez. 1953, p. 7.

[17] MAGALDI & VARGAS. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: editora Senac, p. 84, 2000.

[18] Para maiores informações sobre o assunto, recomendo a tese de Armando Sérgio da Silva, *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita* (1989) e *Escola de Arte Dramática 1948-1968* (1985) de Alfredo Mesquita.

Em 1954, foi o período em que Antônio Abujamra começa a “declamar” poesias nas denominadas como recitais, organizados, então, pelo próprio Teatro do Estudante. O espetáculo *Recital Fernando Pessoa,* dirigido por Airton Claudio Heemann, estreou no dia 07 de junho de 1954, no Teatro São Pedro de Porto Alegre; que tinha no seu elenco, além de Abujamra, Francisco Bittencourt Filho, Pérola Paganelli, Manuel Celeste, Fernando Castro, Nilda Grahl, Dalmo Ferreira, Helio, Zeno Santiago, Nelson Luiz da Silva, Cabrera e João B. Ferreira. Entre os poemas apresentados constavam: *Tabacaria, Ode triunfal, Na estrada de Cintra* e *Poema em Linha reta* (aparece como *Cartas de amor ridículas*).

Em praticamente todos os anos de atividades teatrais que acompanham Abujamra na cidade de Porto Alegre, diversos recitais foram propostos. O que nos intriga é que a palavra “recital” tem origem do latim como “recitare”, que significa “declamar ou ler em voz alta”. No século XVII, era utilizada para se referir a uma apresentação de música, poesia ou qualquer forma de arte “performática”. Entretanto, durante o século XIX, na resistência de parte da burguesia com o surgimento e avanço de diversos segmentos artísticos, e que estava também fortemente influenciada por algumas proposições românticas, a mesma burguesia se apropriou do termo “récita” para distinguir o que acreditava ser uma apresentação teatral mais refinada; associando-a a uma esfera, classistamente, mais erudita e requintada.

Segundo Fernando Peixoto “[...] na terceira apresentação do *Recital Fernando Pessoa*” (1993, p.48), boa parte dos integrantes saiu do Grupo, pois muitos ansiavam por um movimento teatral renovado em relação ao que era realizado no Teatro do Estudante. Vale lembrar que se vivia, há alguns anos, um processo de modernização do teatro brasileiro. Por exemplo, o texto *O rei da vela* (1937) de Oswald de Andrade – cuja encenação profissional ocorreu apenas em 1967 pelo Teatro Oficina; a criação e o desenvolvimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), 1944, com Abdias do Nascimento; a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), 1948; da Escola de Arte Dramática (EAD); e as atividades do Teatro de Arena. Dentre outras afirmações, Iná Camargo Costa comenta “[...] desde os anos [19]20, aqui e ali surgiam sintomas (a cada manifestação mais crônicos) de que havia gente interessada num teatro minimamente sintonizado com a verdadeira revolução das artes cênicas" (1990, p. 99).

Por consequência de tais inquietação, e a saída de integrantes do Teatro do Estudante, nasceram três grupos fundamentais para contribuição da modernização do teatro de Porto Alegre: o Comédia da Província; o Clube de Teatro e o Teatro Universitário, que é para onde Antônio Abujamra decide continuar.

No final de 1954, Abujamra foi convidado para atuar no espetáculo de Jean-Paul Sartre, *Huis Clos* (cuja tradução no Brasil recebeu o nome de *Entre quatro paredes*) com direção de Silva Ferreira, que também compunha o elenco, além de Alba Faedrich e Wacyra Barreto; realizado pelo recém-criado grupo Comédia da Província. José Antônio Moraes de Oliveira, em sua coluna para plataforma virtual *Coletiva.net*, apresenta um relato sobre a apresentação, a atmosfera e a memória marcante que Abujamra deixou:

> Aconteceu no tempo em que tentávamos fazer teatro de verdade na nossa provinciana Porto Alegre. Tínhamos um inspirador e guru, o Antônio Abujamra, que batalhava para levar grandes autores ao palco do Instituto de Belas Artes. Naqueles dias e para aqueles sonhadores, tudo era possível. Mas quando Abujamra avisou que íamos encenar *A Longa Jornada Noite Adentro* de Eugene O'Neill, nos entreolhamos, sem saber o que dizer.
> A ousadia daqueles jovens já havia sido testada com *Huis Clos*, de Jean Paul Sartre. Na estreia, uma seleta, mas diminuta plateia aplaudiu de pé, o que nos permitiu uma grande, mas efêmera alegria, já que Sartre logo saiu de cena, por absoluta falta de público. Mas era preciso mais para desanimar aquelas moças e rapazes que sonhavam com as luzes dos palcos. Lembro que um de nós colou estrelas douradas nas portas dos camarins do Belas Artes - como se fôssemos atrizes e atores de verdade. Quando da primeira leitura da "Longa Jornada", Antônio Abujamra nos injetou mais entusiasmo, recitando com seu vozeirão falas marcantes de "A Longa Jornada": "Somos ao mesmo tempo culpados e inocentes, amando e odiando uns aos outros, perdoando, mas incapazes de esquecer (Oliveira, 2022).

O Teatro do Estudante encerra suas atividades em 1955, por problemas financeiros.

> Em 1954, houve eleição no grupo e o vencedor foi Paulo Villa. Alguns membros e eu, entre eles o Cláudio Heemann e o Fernando Castro, não concordávamos muito com o tipo de teatro que Villa pretendia fazer, e então nós nos afastamos e formamos, em 1º de outubro de 1954, outro grupo, o Clube de Teatro, que alguns meses depois foi apoiado pela Federação dos Estudantes da Universidade do Rio Grande do Sul. Éramos ligados ao grêmio de estudantes, eles nos

> davam algum dinheiro e emprestavam o Restaurante Universitário para ensaiarmos. Houve briga porque muita gente não queria ficar ligada à Universidade, porque havia o medo de perdemos o controle do grupo. Muitos saíram (Barbosa, 2012, p. 5).

2.4 Nasce o Teatro Universitário

Antônio Abujamra, em 1955, trabalhou escrevendo notas para o jornal *O Clarim*[19], produzindo principalmente conteúdo teatral (críticas, entrevistas e notícias). Segundo Fernando Peixoto, Abujamra e Cláudio Heemann - amigos desse mesmo período - frequentavam juntos o clube de cinema da cidade de Porto Alegre, a biblioteca e o Instituto Cultural Brasileiro-Norte-Americano[20]; que tinha em sua grade atividades extracurriculares como exposições de artes plásticas, peças teatrais, leitura de poemas, dança e música. Uma das diversas notas que escreveu, exprime algumas das expectativas e anseios de Porto Alegre, traduzidas por Antônio Abujamra:

> O teatro em Porto Alegre, ainda que em realizações seja quase nada, está demonstrando a sua existência e este ano de 1955, ao que parece, será o ano que deverá marcar a concretização de nosso Teatro verdadeiramente.
> Logicamente, todos os grupos amadores possuem as dificuldades procedentes do pouco caso das autoridades que quase não auxiliam em nada. Mas esses grupos, no corrente ano aparecerão, temos a certeza, com espetáculos de qualquer maneira. Assim, as autoridades talvez tomem conhecimento de que existe alguma coisa por aqui (Abujamra, 1955).

É evidente que há uma atmosfera de mudança e expectativa com relação ao que estava por vir. A nota também explicita uma denúncia “do pouco caso das autoridades”, que em tal circunstância, refere-se aos governantes da região que não estavam a olhar para o setor cultural da cidade, mas independentemente das colaborações das tais autoridades os espetáculos aconteceriam de uma forma ou de

[19] Jornal no formato de tabloide fundado em 1955 e dirigido pelo ex-governador do Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, Leonel Brizola. O político teve participação significativa na política do país, principalmente quando estabeleceu alianças com setores da esquerda durante a ditadura civil-militar de 1964 no Brasil.

[20] Criado por um grupo de intelectuais na década de 1930, liderados por Érico Veríssimo, com intuito de difundir a língua e cultura estadunidense. A partir de 1943 passa a ser referência como a primeira escola oficial no ensino do idioma.

outra. Algo não muito distante do que se vive, infelizmente, ainda no presente século. É verdade que a quantidade de leis de incentivo e editais para o teatro aumentaram, mas, consequentemente, o número de coletivos e artistas teatrais também cresceram e, ao se comparar o dinheiro público aplicado na cultura com a quantidade de grupos e sujeitos, pode-se deparar com a triste realidade que ainda enfrentamos. E isso não faz com que os artistas parem de criar.

O florescimento de experiências teatrais na década de 1950 não pode ser dissociado do contexto político mais amplo. Após duas décadas de repressão, o Brasil buscava reconfigurar sua democracia e seus espaços públicos. As universidades se tornaram polos de criação e crítica cultural, onde o teatro surgia como linguagem urgente. A juventude – ainda marcada por memórias da censura do DIP e da doutrinação moralista do Estado Novo – buscava novas narrativas que pudessem tensionar os discursos dominantes e reinventar a vida pública. O teatro era uma dessas brechas.

Retomando a Porto Alegre, assim como o Teatro do Estudante, o Teatro Universitário nasce atrelado à União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul (UEE), que tinha como diretor do departamento de cultura daquele período o próprio Antônio Abujamra e como presidente; o hoje jornalista e historiador brasileiro, Flávio Tavares. Grêmios estudantis, clubes de cinema e grupos de teatro formavam redes de sociabilidade fundamentais para jovens como Abujamra, que ali encontravam espaço para criação, contestação e encontro político. Era, portanto, uma juventude moldada por um Brasil em busca de si mesmo – entre o autoritarismo recente e as promessas de democracia cultural. Nasceu, portanto, no dia 15 de abril de 1955, o Teatro Universitário, por Fernando Peixoto, Maria de Lourdes Queiroz de Castro, Luzzia Mello, Nilton Carlos Scotti, Armando Piazza Filho, Sergio Angelo Pretto, Ligia Dariano, Laís Guimarães, José Antonio Moraes de Oliveira [Killer], Walter Von Bock, Roney Gazola, Vinícius Salvatori e Antônio Abujamra.

Um mês depois, mais precisamente em 26 de maio de 1955, estreiam dois espetáculos de um ato no Instituto de Belas Artes: *Feliz viagem a Trenton*[21] de Thornton Wilder, dirigido por Carlos Murtinho, e *O marinheiro*, poema dramático de

[21] Elenco composto por Fernando Peixoto, Nilton Carlos Scotti, Lygia Dariano e Maria de Lourdes Queiroz de Castro.

Fernando Pessoa, onde Antônio Abujamra também faz sua estreia como diretor teatral. O conhecimento e envolvimento prévio pelo universo lírico de Abujamra leva a crer que isso o influenciou significativamente na escolha do texto para sua primeira montagem.

A criação do Grupo e a primeira produção despertou ânimo no Teatro Universitário para o desenvolvimento de outros espetáculos e atividades artísticas ainda em 1955: o conjunto criador estava imbuído de um "espírito de mudanças" no pensar e no fazer teatral. Em uma nota jornalística, encontrada no portfólio pessoal de Antônio Abujamra, há uma matéria sobre os espetáculos, do período:

> Em Porto Alegre o teatro já é realidade
> O surto repentino e dispersivo de grupos teatrais amadores que ocorre em 1955, talvez ameaçando fragmentar ou aniquilar os possíveis valores autênticos que existem no embrionário teatro porto-alegrense, inspirou nossa pergunta ao jovem diretor Carlos Murtinho.
> - Foi assim que começou o grande movimento teatral de São Paulo – declarou-nos.
> Para Murtinho (que veio pela primeira vez a Porto Alegre o ano passado, a convite do Teatro do Estudante, e agora dirige para os nóveis Teatro Universitário e Clube de Teatro), os esplêndidos conjuntos profissionais que fazem da Capital Bandeirante a de nosso teatro resultaram justamente desta febre de amadorismo.
> Há anos que ela prolifera em Porto Alegre, mas nunca com o viço de 1955 [...]" – Autoria: Claudio Santos Rocha (Rocha, 1955).

A notícia jornalística apresenta não apenas parte da transformação pela qual Porto Alegre e sua produção teatral passavam, mas explicita uma certa resistência que acontecia por parte de alguns sujeitos. Os "possíveis valores autênticos que existem no embrionário teatro porto-alegrense" apresentado pelo autor da citação, nada mais são do que uma característica forte de um conservadorismo àquela prática teatral realizada previamente. Como se os coletivos que foram e estavam sendo formados, colocassem em xeque ("fragmentando" ou "aniquilando") o teatro de Porto Alegre. Pode-se destacar, também, certa habilidade de Carlos Murtinho na sua resposta, comparando São Paulo (que em 1955 já havia passado por diversas transformações) a Porto Alegre e para poder validar, de certo modo, o que estava acontecendo com o teatro na cidade. É como se dissesse: "Quando o mesmo ocorreu na cidade de São Paulo, isso foi aceito".

Para o movimento de teatro de Porto Alegre, o ano de 1955 foi fundamental para o desenvolvimento de diversas potencialidades artístico- teatrais, e isso ocorreu não somente pelo crescimento e o pensamento inovador dos coletivos na cidade, mas fundamentalmente por uma série de atividades que se iniciariam naquele ano. Como foi o caso do convite realizado pelo Teatro Universitário e o Clube de Cinema ao diretor italiano Ruggero Jacobbi (que estava radicado em São Paulo) para realizar um ciclo de palestras sobre teatro na cidade, foram elas: "Situação atual do teatro no Brasil", "A expressão dramática" e "A função dos amadores e dos pequenos teatros", que ocorreram nos dias 08, 09 e 10 de setembro daquele ano no anfiteatro da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS)[22]. Tal visita certamente foi uma injeção de ânimo à boa parte dos artistas teatrais da região para o início de uma árdua luta da categoria para o nascimento posterior da Escola de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este convite não foi por acaso, já que a militância estético-política de Ruggero Jacobbi atrelava-o à criação de um teatro à margem das teses mercadológicas.

2.5 Um destaque para Ruggero Jacobbi

Para se ter certa dimensão e entendimento do impacto gerado para aqueles jovens com a visita de Ruggero Jacobbi, faz-se necessário, sobretudo, realizar este breve tópico para apresentar a figura e as atividades que desenvolveu para o teatro, principalmente no Brasil, antes de evidenciar ações acerca do Teatro Universitário.

O término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o enfraquecimento de diversos países no setor artístico teatral, como foi o caso da Itália, contribuiu para a vinda de diversos profissionais da área para o nosso país, como foi o caso não só de Ruggero Jacobbi - que chegou ao Brasil no ano de 1946 -, mas de Gianni Ratto, Adolfo Celi, Luciano Salce, Flamínio Bollini Cerri, entre tantos outros marcantes profissionais. Período também de uma intensificação sobre as práxis da modernização do teatro

[22] Refere-se atualmente a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, criada em 1934, antes denominada de Universidade do Rio Grande do Sul (URGS).

brasileiro: um processo que vinha de uma expressiva expansão do movimento de teatro amador e que ficou em grande evidência na década de 1950.

Ruggero Jacobbi nasceu em 21 de fevereiro de 1920, em Veneza. Não completou o curso de Letras em Roma, mas era um assíduo escritor de poemas. Frequentou o curso de Cinematografia (que também não concluiu), entretanto, tornou-se crítico de cinema, literatura e teatro. Vale destacar que Jacobbi inicia suas atividades artísticas sob o regime fascista italiano, governo que trabalhava na difusão artística para propagação de suas ideologias na tentativa de controle absoluto sobre a população. Ruggero Jacobbi afirmava que "[...] o teatro em particular, não poderia ser colocado a serviço de um projeto político" (Raulino, 2005, p. 68). Pelo seu envolvimento social e político, chegou a ser preso, em Roma, por 9 meses, após distribuir um jornal de esquerda no movimento de resistência contra os nazi-fascistas.

> Éramos muito moços, não tínhamos um tostão no bolso, mas possuíamos umas poucas ideias, bem claras e firmes. Tínhamos a sagrada teimosia, o desesperado idealismo de nossa idade e de um tempo em que era necessária a desforra dos grandes valores espirituais, depois da longa treva da ditadura fascista (Jacobbi *apud* Silva, 2018, p.25).

No teatro, desenvolveu algumas adaptações populares dos clássicos da literatura para serem apresentadas para trabalhadores em fábricas e nos espaços públicos. Realizou diversas atividades como diretor e integrou o grupo Diógenes em Milão, coletivo no qual foi responsável por estabelecer as bases do Piccolo Teatro de Milão. Entre seus trabalhos estão: *Guardia al Reno* de Lilian Helmann, *Voz na tempestade*, uma adaptação de *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brönte e *Nas estrelas* de Leonid Andreyev. Quando veio para o Brasil no final de 1946, estava como diretor da Companhia Diana Torrieri, mas resolveu ficar no Brasil.

> Vários fatores podem ter motivado uma permanência mais longa do que a inicialmente imaginada em nosso país: discordar das bases que se prefiguravam para a reconstrução da Itália, escapar de um casamento falido, do qual conseguiria, muitos anos mais tarde, a anulação, fugir de relações conflituosas com a mãe. Todas essas hipóteses podem ser somadas ao fascínio que o Brasil exerceu sobre ele, um país que, sobretudo no fim dos anos de 1940 e durante os

> anos de 1950, estava totalmente aberto a experiências cultuais promovidas pelos estrangeiros.
> A América do Sul foi sempre visitada por companhias estrangeiras, particularmente portuguesas e italianas e algumas francesas, como a de Louis Jouvet. A Companhia Diana Torrieri, dirigida por Ruggero Jacobbi, foi a primeira a apresentar-se no Brasil no pós-guerra. Naquele período, a Itália estava economicamente destruída e o Brasil era um país em pleno desenvolvimento econômico. Nossa cultura não acompanhava, no entanto, aquela evolução (Raulino, 2005, p. 70).

Estabelecido inicialmente no Rio de Janeiro (cidade em que desembarcou), trabalhou em diversas companhias como o Teatro Popular de Arte (de Maria Della Costa e Sandro Polloni), Companhia Procópio Ferreira, Teatro dos Doze (de Sérgio Cardoso e Sérgio Brito) e o Teatro do Estudante.

No ano de 1949, Ruggero Jacobbi integra o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, onde dirige diversos espetáculos até chegar, em 1950, à polêmica encenação de *A Ronda dos Malandros*, oficialmente atribuída a John Gay. A escolha, no entanto, foi estratégica: Jacobbi desejava encenar *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, mas sabia que dificilmente obteria a aprovação da censura para o texto do dramaturgo alemão. Como solução, tomou a peça original de Gay como base e, de forma engenhosa, incorporou elementos e adaptações inspirados na versão brechtiana, criando uma montagem híbrida que preservava a crítica social e a estrutura épica de Brecht sob a capa de um clássico do século XVIII. Essa operação, que também visava contornar a resistência de Franco Zampari, acabou por gerar conflitos ideológicos com a direção do TBC. Vinculado à alta burguesia paulistana, o teatro retirou o espetáculo de cartaz após apenas duas semanas, afastando Jacobbi da companhia sob a alegação de que a encenação "[...] afrontava diretamente os capitalistas conservadores que haviam bancado a produção"[23] (Rosenfeld, 2012, p. 15).

Após sua saída do Teatro Brasileiro de Comédia, Jacobbi ainda tenta fundar um coletivo com Madalena Nicoll, mas tem curta duração. Logo depois, é convidado para dirigir diversos espetáculos como: *A Filha de Iório*, de Gabriele D'Annunzio, com Cacilda Becker; *Mirandolina*, de Carlo Goldoni com Maria Della Costa; Dercy Gonçalves, em *A Dama das Camélias,* de Hermilo Borba Filho; e ainda Nydia Licia e

[23] Uma outra versão acerca deste episódio é que o espetáculo foi retirado de cartaz por ser insucesso e não por censura política. Tal interpretação foi feita por Décio de Almeida Prado e pode ser conferida na série televisiva *A aventura do teatro paulista*, dirigida por Júlio Lerner (1980), pela TV Cultura.

Sergio Cardoso, em *Quando as Paredes Falam*, de Ferenc Molnár e *Henrique IV*, de Pirandello.

Neste período, entre os anos de 1949 e 1951, Ruggero Jacobbi ministrou aulas na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), e segundo Armando Sérgio da Silva *apud* Anatol Rosenfeld (2012, p. 14) "[...] foram [os alunos da EAD] privilegiados por adquirirem através de seus ensinamentos (de Ruggero Jacobbi) uma técnica bastante aprofundada de análise de texto, bem como a consciência da função social da arte que pretendiam exercer". Em outras palavras, o diretor e professor italiano estava envolvido e preocupado com os problemas sociais do país. Não por acaso, em 1955 teve relações estreitas na fase inicial do Teatro de Arena com o estímulo aos jovens estudantes do Teatro Paulista do Estudante - TPE, que resultou na junção dos grupos e renovação das dramaturgias que viriam em seguida dentro do Teatro de Arena.

2.6 "Ah, se ousares, ousa!"[24] – Teatro Universitário, Clube de Teatro e Teatro da Província.

A vinda de Ruggero Jacobbi para a cidade de Porto Alegre em 1955 rendeu aos artistas teatrais uma militância que duraria, pelo menos, até o ano de 1958; com a fundação da Escola de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul. Foi neste período que os artistas locais perceberam não só a carência, mas a necessidade que se fazia para a instalação de uma escola de teatro na cidade. Aliás, o Brasil por muitas décadas careceu de uma cultura permanente que pensasse no ensino das artes cênicas. Isso percorreu desde o século XIX, com João Caetano já sinalizando tal necessidade, e que desde então, ansiava por atribuir os moldes franceses de ensino teatral em nosso país. O pontapé inicial foi o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, uma instituição de caráter privado estabelecida em 1906 por Gomes Cardim. A segunda, de natureza oficial e pública, foi a Escola Dramática Municipal, fundada no Rio de Janeiro em 1911 por Coelho Neto. Em Porto Alegre, a cidade testemunhou sua primeira instância desse gênero em 1941, quando Renato Viana estabeleceu a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, a qual operou até 1946.

[24] Alusão ao poema de Fernando Pessoa *Se te queres matar*, que Abujamra parafraseou ao escrever sobre *Hamlet*.

No mês seguinte à vinda de Ruggero Jacobbi, em outubro de 1955, o Teatro Universitário realizou um festival de repertório, unindo forças com outros coletivos teatrais da cidade. De tal impulso foi concebido o terceiro espetáculo do Grupo, que estreia no palco do Teatro São Pedro. A peça escolhida para a ocasião foi a comédia *Uma mulher e três palhaços*, escrita por Marcel Achard, traduzida por Álvaro Moreyra e dirigida por Silva Ferreira. Na ficha técnica, o elenco contou com Antônio Abujamra, Nilton Carlos Scotti, Fernando Peixoto, Sérgio Angelo, Killer, além da presença de Lígia Beatriz, detentora do título de "Miss Cidade de Porto Alegre", na qual colaborou para chamar bastante atenção dos jornais na divulgação do espetáculo. Os cenários foram de Armando Piazza e Nilton Carois. O impacto da apresentação, segundo as críticas e registros contemporâneos, transcendeu o palco; alcançando um significativo reconhecimento. Ainda segundo registros jornalísticos, a verba dos ingressos da pré-estreia, que ocorreu no dia 11 de outubro, foi destinada para o berçário Mário Totta e o hospital Santo Antônio.

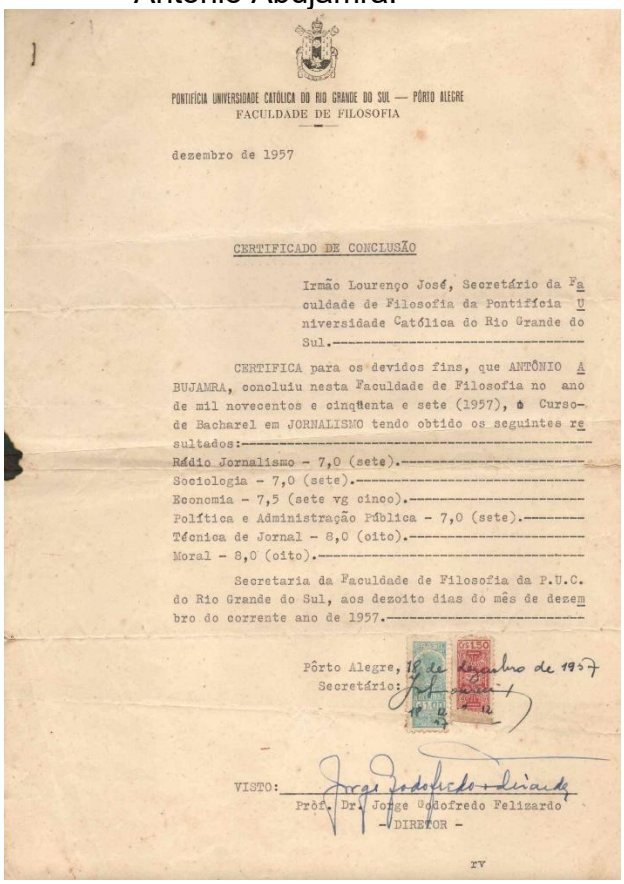
Nove dias após a apresentação de *Uma mulher e três palhaços*, o Grupo reapresentou no Instituto de Belas Artes a peça *Feliz Viagem a Trenton*, de Thornton Wilder e a estreia de mais dois espetáculos: *O muro*[25], de Jean-Paul Sartre, com Antônio Abujamra no elenco e *Entre o vermute e a sopa*[26] de Arthur Azevedo, do dia 20 a 23 de outubro de 1955, ambas com direção de Carlos Murtinho.

Fernando Peixoto (1993, p. 52), revela que durante os ensaios de *O muro*, feitos dentro do Colégio do Rosário, no palco da Pontifícia Universidade Católica (PUC) - onde tanto Peixoto quanto Abujamra eram alunos -, por diversas vezes foram surpreendidos por padres no meio do ensaio, pois os religiosos daquela instituição ficaram sabendo através dos jornais que o Teatro Universitário estava preparando uma peça de Jean-Paul Sartre. Entretanto, o Grupo sempre conseguia improvisar e alterava o texto com a chegada dos padres. Fernando Peixoto revela também que, para além das tentativas de flagrarem algum elemento subversivo ao pensamento eclesiástico no ensaio, chamavam alguns membros em particular para advertir que encenar Sartre significava a excomunhão.

[25] No elenco: Fernando Peixoto, Glênio Peres, Guilherme Carvalho, Hamilton Amábile, Marcus, Martines, Nilton Carlos Scotti, Paulo José e Antônio Abujamra.
[26] No elenco: Glênio Peres, Luzia Mello e Rhéa Sílvia.

Antônio Abujamra - como já exposto anteriormente - muito provavelmente por influência de sua cunhada católica, se matriculou no curso de bacharel em Jornalismo; localizado no próprio Colégio [católico] do Rosário[27]. Vale destacar que muitas fontes documentais trazem a informação equivocada de que Antônio Abujamra seria formado em Filosofia e Jornalismo. Entretanto, a confusão ocorre pelo curso ser ofertado dentro da Faculdade de Filosofia da PUC: Abujamra fez dentro desta instituição o curso de Jornalismo. Segundo seu Certificado de Conclusão, o mesmo cursou as seguintes disciplinas: “Radiojornalismo” (média 7,0); “Sociologia” (média 7,0); “Economia” (média 7,5); “Política e administração pública” (média 7,0); “Técnica de jornal” (média 8,0); e “Moral” (média 8,0).

Imagem 6: Certificado de conclusão com as referidas médias obtidas por Antonio Abujamra.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL — PÔRTO ALEGRE
FACULDADE DE FILOSOFIA

dezembro de 1957

CERTIFICADO DE CONCLUSÃO

Irmão Lourenço José, Secretário da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.----------

CERTIFICA para os devidos fins, que ANTÔNIO ABUJAMRA, concluiu nesta Faculdade de Filosofia no ano de mil novecentos e cinqüenta e sete (1957), o Curso de Bacharel em JORNALISMO tendo obtido os seguintes resultados:----------
Rádio Jornalismo - 7,0 (sete).----------
Sociologia - 7,0 (sete).----------
Economia - 7,5 (sete vg cinco).----------
Política e Administração Pública - 7,0 (sete).----------
Técnica de Jornal - 8,0 (oito).----------
Moral - 8,0 (oito).----------

Secretaria da Faculdade de Filosofia da P.U.C. do Rio Grande do Sul, aos dezoito dias do mês de dezembro do corrente ano de 1957.----------

Pôrto Alegre, 18 de dezembro de 1957
Secretário:

VISTO:
Prof. Dr. Jorge Godofredo Felizardo
-DIRETOR -

ZV

Fonte: SP Escola de Teatro. 18 dez. 1957.

[27] Tanto o curso técnico quanto a faculdade estão ligados à rede Marista de ensino.

Imagem 7: Diploma do curso de Bacharel em Jornalismo obtido pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

FACULDADE DE FILOSOFIA

EU, PROFESSOR JORGE GOSTINSKI FELIZARDO, DIRETOR DA FACULDADE DE FILOSOFIA DA PONTIFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, NO USO DAS ATRIBUIÇÕES QUE ME CONFEREM A LEGISLAÇÃO FEDERAL E OS ESTATUTOS DA UNIVERSIDADE, E, TENDO EM VISTA O TÊRMO DE COLAÇÃO DE GRAU DE

BACHAREL EM JORNALISMO

CONFERIDO NO DIA 15 DE dezembro DE 1957 A

ANTONIO ABUJAMRA

FILHO DE ESCANDAL ABUJAMRA E DE NAZIRA ABUJAMRA, NASCIDO A 13 DE SETEMBRO DE 1932, EM OURINHOS, ESTADO DE SÃO PAULO,

FIZ EXPEDIR-LHE O PRESENTE DIPLOMA PARA QUE POSSA GOZAR DE TODOS OS DIREITOS E PRERROGATIVAS INERENTES A ÊSTE TITULO, CONCEDIDOS PELAS LEIS DA REPÚBLICA.

DADO EM PÔRTO ALEGRE, NA FACULDADE DE FILOSOFIA DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, A 7 DE janeiro DE 1958

O GRANDE CHANCELER Victorino Palheiro, Bispo de P. Alegre

O REITOR MAGNIFICO

O DIRETOR

O INSPETOR FEDERAL Dinah de Freitas Pio

O DIPLOMADO

Fonte: SP Escola de Teatro. 15 dez. 1957.

Destacamos a seguir uma matéria jornalística, cujo título é “Vitoriosa temporada do Teatro Universitário”, que resume as apresentações:

> Não resta dúvida para todos os que se interessam por Teatro nesta nossa cidade, que existe uma grande possibilidade de se realizar alguma coisa de verdadeiramente possível em matéria de arte. Em pouco mais de seis meses, o Teatro Universitário da União Estadual de Estudantes, movimentou-se e realizou um sonho de diversos estudantes gaúchos; ter um teatro digno de sua classe.
> Logo no início as dificuldades foram imensas, um trabalho enorme e devido a uma grande força de vontade não se desistiu.
> E os frutos colhidos estão aí para o público gaúcho julgar. Um teatro de cabeça baixa, lutando para realizar numa terra em que dificilmente aparece alguma realização de vulto. Agora toda a imprensa está sabendo que existe mesmo uma porção de jovens que sabem o que querem e vão em marcha batida, ascensional, firme, esclarecida, como disse o dr. Aldo Obino, em suas críticas ao Teatro Universitário. *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard; *O muro* de Jean Paul Sartre; *Entre o vermute e a sopa*, de Arthur Azevedo; *Feliz viagem a Trenton*, de Thornton Wilder; *O marinheiro*, de Fernando Pessoa; Um recital de poesias brasileiras contemporâneas; o patrocínio da vinda de Ruggero Jacobbi para uma série de conferências sobre Teatro; uma avant-première beneficente em prol das crianças desamparadas; - Eis o que fez o Teatro Universitário da União Estadual dos Estudantes com seis meses de existência. Fundado em 19 de abril deste ano, tem probabilidades de se transformar num grande Teatro,

> se para isso quiser. E temos a certeza que a Diretoria do Teatro formada por Armando Piazza Filho (diretor), Nilton Carlos (1º tesoureiro), Sérgio Ângelo (2º tesoureiro), Fernando Peixoto (1º secretário), e Ligia Dariano (2ª secretária), não deixará de sempre tocar para frente, dizendo e mostrando um pouco de vida, descortinando essa maravilha de humanização que é o Teatro, em prol de uma educação para o povo.
> Uma grande equipe colabora no T.U, todos com a preocupação máxima de fazer alguma coisa certa. E isto é essencial. Está provado que existe uma possibilidade de se fazer Teatro em Porto Alegre. E é preciso aproveitar (Teatro universitário [...], 1955).

Por mais que Antônio Abujamra estudasse e trabalhasse como jornalista, o tema dos seus escritos, em sua maior totalidade, era teatro. E o ano de 1955 evidencia, com diversas produções teatrais, o que ele realmente gostava e queria fazer. Sobre tal transição entre trabalho, cursos e o teatro, Abujamra em entrevista cedida à TV PUC, para os jornalistas da *Caros Amigos*, explica como estava a sua cabeça:

> Eu dirigia uma peça no Teatro Universitário, diziam: você é um gênio! Eu sabia que eu não era. Então, eu achei o Brasil uma merda igual a mim. Falei: quero sair desse país! - Aliás acho até agora uma merda. Daí cheguei na faculdade e perguntei: qual é o curso mais rápido que tem? – Na Filosofia o curso de jornalismo. Eu tenho esse curso de jornalismo, abominável que vocês têm. Fiquei três anos lá, preparando a minha saída do Brasil. Tem gente que não precisa sair do Brasil. Carlos Drummond de Andrade não precisou sair do Brasil, Walmir Ayala não precisou sair, milhões de brasileiros geniais não precisou [sic] sair. Eu precisei sair! (Abujamra, 2001).

Acredito que Abujamra não tenha escolhido o curso de Jornalismo somente por conta de sua curta duração, pois trabalhava com isso desde o seu primeiro ano da faculdade (1955-1957). Talvez o esforço dobrado para concretizar os projetos nos coletivos de que participou com pouquíssimo ou nenhum incentivo financeiro - caracterizando o descaso governamental junto ao teatro amador que viveu naquela década -, podem ter sido fatores contribuintes para que Abujamra começasse a querer mudar de ares rapidamente. As influências de alguns artistas com quem teve contato, advindo de experiências de outros países, como foi o caso de Silva Ferreira e Paschoal Carlos Magno - que conheceram e estudaram na França - e o

reconhecimento dos diretores imigrantes italianos, em principal Ruggero Jacobbi, influíram igualmente.

Em abril de 1956, em comemoração ao primeiro aniversário do Teatro Universitário, foi anunciado a próxima peça *Do mundo nada se leva*, uma comédia de George Kaufman e Moss Hart; porém, o espetáculo não foi realizado. Alguns artistas do Teatro Universitário, em conjunto com artistas do Clube de Teatro, realizaram de forma independente um outro recital poético chamado de *Recital poesia Quixote*[28], que foi apresentado no dia 12 de maio de 1956 no Instituto de Belas Artes. Os poemas eram de Silvio Duncan, Pedro Geraldo, Walmor Marcelino, Manoel Walter, Fernando Castro, Luiz Carlos Maciel, Heitor Saldanha e Vicente Moliterno. Os intérpretes eram Ernesto Paganelli, Ricardo Kock, Rhéa Sílvia, Paulo José e Antônio Abujamra.

O Teatro Universitário decide realizar um outro recital, com o ator gaúcho Walmor Chagas, que gozava de certo reconhecimento - por morar e trabalhar na cidade de São Paulo - e fazia parte do elenco permanente do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O denominado *Recital de poemas e monólogos* foi realizado no dia 08 de julho de 1956 e no programa anunciou-se as futuras montagem do Teatro Universitário: *À margem da vida* de Tennessee Williams e *Hamlet* de William Shakespeare, pela Comédia da Província.

Hamlet de William Shakespeare, dirigido por Silva Ferreira, foi o subsequente espetáculo de que Abujamra fizera parte com elenco composto por Athayde de Carvalho, Wilson Fragoso, Gerson Luiz, Amilton Fernandes, Fábio Silveira, Ruy Paixão, Padro Aurélio, Vinicius Salvadori, Fernando Peixoto, Davi Camargo, Ricardo Hoeper, Beatriz Regina, Themis Reverbel da Silveira e Renato Ramos.

Desde o ano anterior foi notável a mudança de comportamento, principalmente dos coletivos criados a partir da ruptura com o Teatro do Estudante (Teatro Universitário, Clube de Teatro e Comédia da Província). Anteriormente, o que se notava nos materiais apresentados eram notas referentes ao espetáculo e nada mais, como se apenas a sinopse bastasse, aparentando terem como objetivo somente as apresentações. A partir da criação destes grupos teatrais, é perceptível uma preocupação social de forma ampla, como se naquele momento houvesse despertado

[28] Apresentado no dia 12 de maio de 1956 no Instituto Belas Artes, reunindo, além de Antônio Abujamra, Ernesto Paganelli, Paulo José, Ricardo Kock, Rhéa Sílva Frasca.

uma consciência social coletiva. Tais manifestações se apresentam de diferentes formas nas quais já fomos agraciados e isso, coincidência ou não, surgiu após a vinda de Ruggero Jacobbi na cidade de Porto Alegre.

A respeito da montagem shakespeariana da Comédia da Província, Fernando Peixoto e a ampliação de conscientização dos artistas porto-alegrenses é expressa por Antônio Abujamra:

> Num ambiente como o nosso, em decidida evolução, era normal que um texto clássico aparecesse a fim de que as autoridades abram os olhos e venham até nós para um mais direto adjutório.
> Em todas as cidades do mundo, uma representação shakespeariana pode abrir caminho para uma produção de caráter nacional" [...] "Esse salto que tentaremos dar é fruto de uma série de considerações sobre o ambiente de teatro de Porto Alegre. E a conclusão é a de que a tentativa conseguiria sair do vicioso academicismo que só pode causar mal-entendidos em relação ao teatro, e, ainda mais, mostra-se que tem público para isso. Também sabemos que a apresentação dessa obra (uma das mais poderosas tragédias universais) não é de fácil montagem e que é necessária muita aprendizagem. Mas deixemos isso para os comodistas. Esse nosso *Hamlet*, quem sabe, não incentivará um verdadeiro florescimento teatral em nossa cidade?
> Somos dos que ousam.
> Não queremos ficar calidamente contemplativos, fazendo teatros em escrivaninhas. Todos sabem que é de abundância de esforços que alguns vingam e não na penúria. Lembremos Pessoa: 'Ah! Quando ousares, ousa!'
> Quem está na liderança da realização é Silva Ferreira. Conseguiu reunir um grupo e isolá-lo de possíveis intrigas que penetram em quase todo teatro. Conseguiu que todos os elementos se entregassem apaixonadamente. Falar das dificuldades de se conseguir personagens, local de ensaios, horário para que todos pudessem ensaiar juntos (cerca de trinta), não há necessidade. O público sabe. E quem faz teatro, sabe muito mais.
> A peça está feita com amor. Amor que o texto nos obrigou a sentir. E assim, guiados por Silva Ferreira, conseguimos preparar o espetáculo mais importante da vida teatral gaúcha (Abujamra *apud* Peixoto, 1995, p. 57-58).

A escolha de *Hamlet* teve um propósito notório para angariar um alcance maior de público e, quem sabe, o olhar das autoridades governamentais para o teatro; que ali era exercido e carecia de um apoio mais amplo. O academicismo citado parece ter vindo atrelado para um sentido que ultrapassasse o literal, na acepção de algo com efeito prático e não que só fique no campo da ideia. A cultura textocentrista ainda prevalecia na década de 1950 e optar por montar William Shakespeare, autor inglês

já consagrado, seria naquela perspectiva um “salto” e ousadia para o Grupo, que necessitaria de uma maior complexidade em seus estudos. Segundo ainda consta nos registros, a peça teve uma intensa dedicação. *Hamlet* estreou no dia 5 de setembro de 1955.

> Foi uma montagem que exigiu esforço e estudo. E muitas horas de trabalho. As madrugadas acabavam no tradicional Restaurante Treviso (onde uma noite fui jantar com Francisco Alves), no Mercado. Nessa época criamos o hábito de devorar livros com uma avidez impressionante. Na mesma entrevista, Silva Ferreira comenta que em Porto Alegre as livrarias esgotavam os estoques de livros de teatro (Peixoto, 1995, p.56-57).

Segundo ainda Fernando Peixoto, o espetáculo teve grande aceitação por parte do público; entretanto, isso não ocorreu da mesma forma com a crítica. Edison Nequette, principal crítico do jornal *Diário de Notícias* termina o seu texto com a seguinte frase: “[...] cabe a honra de haver tentado o impossível. Intentaram escalar o Everest. Serve o consolo, talvez, saberem que outros também não conseguiram” (Nequette *apud* Peixoto, 1995, p. 59). A perversidade contida no que se lê é perplexa, e escancara o quanto o crítico ou a crítica, naquele período, podia ser truculenta diante de uma obra teatral. Evidente que, ainda na atualidade, se vê algumas análises que se aproximam de tais rudezas. Entretanto, a atividade crítica, paulatinamente, encaminhou-se para divulgação do que assistir. Na década de 1950, o jornal impresso era um dos maiores meios de comunicação da população letrada. Tais publicações geraram naquele período um debate da categoria teatral sobre a crítica em Porto Alegre. No ano seguinte, Fernando Peixoto, Claudio Heemann e Antônio Abujamra começaram a ocupar esses lugares nos jornais.

> Somos dos que estamos lutando sempre para que se crie dentro das universidades cadeiras de teatro. Enquanto as autoridades não vencerem a burocracia e não acreditarem nisso, trabalharemos sozinhos. Bem, o pano vai abrir (Abujamra *apud* Peixoto, 1995, p. 79).

Tal manifestação estava presente no programa do próximo espetáculo do Teatro Universitário: *À margem da vida* de Tennessee Williams e direção de Abujamra,

cuja estreia ocorreu em 7 de novembro de 1956, no Instituto Belas Artes de Porto Alegre. Fizeram parte do elenco Yetta Moreira, Paulo José, Lilian Lemmertz e o Antônio Abujamra, que também estava em cena. Fernando Peixoto foi o seu assistente de direção e assinou a sonoplastia, a cenografia ficou a cargo de Alice Soares e a iluminação de Gilberto Tubino, sendo Luiz Carlos Maciel o contrarregra. O espetáculo foi a estreia de Lilian Lemmertz, no teatro, que, então, se tornou uma grande amiga e parceira de Antônio Abujamra.

A aproximação de Antônio Abujamra com Lilian Lemmertz está diretamente ligada à história de como conheceu e se aproximou de Cibélia Cibelli, mais conhecida como Belinha - aquela que seria a sua futura companheira de vida e mãe de seus dois filhos. Conhecidas por suas belezas exuberantes, Lilian e Belinha eram amigas, estudavam juntas e foram modelos de chapéus do estilista Rui Spohr. Antônio Abujamra convidou as duas para fazer teatro. Lilian, então, estreia em *À margem da vida;* e Belinha, em 1958, estreia também pelo Teatro Universitário a peça *A máquina de escrever,* de Jean Cocteau.

É interessante mencionarmos, para não passar despercebido, a invisibilidade da figura da mulher que persiste em nossa história de diversas maneiras. Quando falamos de Bertolt Brecht, por exemplo, não associamos a figura dele à de Helene Weigel, mas quando falamos de Weigel certamente vinculamos ela à Brecht. A supracitada não foi apenas companheira de Brecht, mas atriz e diretora que esteve ao lado do dramaturgo alemão em boa parte da sua jornada, principalmente durante seu exílio. Helene Weigel fundou junto com Brecht o Berliner Ensemble, tendo um papel fundamental na administração e direção da companhia.

Historicamente, as mulheres foram e são frequentemente relegadas a papéis secundários e subalternos, retratando-se nas narrativas e registros que contribuem para a história. Essa invisibilidade é multifacetada, refletindo-se em diversas esferas. A responsabilidade de cuidar da casa e dos filhos por muito tempo tem sido, majoritariamente, da mulher. Sua mãe, Nazira Abujamra, cuidou de seus dez filhos enquanto o marido vendia tecidos. Quando Abujamra mudou-se para Porto Alegre, quem se responsabilizou por Abujamra foi a cunhada, Emília Mousalle. Belinha seguiu a tradição: ficou nos “bastidores” para que Abujamra estivesse em cena.

O espetáculo *À margem da vida* foi o primeiro “sucesso” de Antonio Abujamra como diretor, entre o delicadíssimo jogo dos “fracassos” e “sucessos” que o próprio reiterava sempre que possível. Aqui atrelo como “sucesso” os espetáculos com uma certa predominância positiva dos registros históricos. As obras escolhidas para análise nos capítulos posteriores desta tese, em busca das práxis brechtianas desenvolvidas por Abujamra, fazem parte deste escopo de “fracassos” e “sucessos”. O ano de 1956 foi finalizado como produtivo e de significativas realizações teatrais. A preocupação, então, era a de viabilizar e preparar uma viagem para o Rio de Janeiro, pois o Grupo fora selecionado, para participar do I Festival Nacional de Teatro Amador, que Dulcina de Moraes programava para janeiro de 1957.

Em janeiro de 1957 começou com reconhecimento àqueles coletivos que estavam semeando e ousando no fazer teatral. Em 12 de janeiro de 1957, o jornal *Folha da tarde* anuncia o Prêmio Anual de Teatro, elegendo em cinco categorias[29] o teatro amador de Porto Alegre; sendo Antônio Abujamra reconhecido com o prêmio de melhor diretor com *À margem da vida*, além de Lilian Lemmertz como melhor atriz e Alice Soares como melhor cenografia ao lado de Abujamra. No dia posterior, o Grupo foi surpreendido mais uma vez pelo jornal *A hora,* com uma matéria denominada: “O ano teatral Porto-Alegrense” (1957, p. 3), que apresentou um sucinto panorama destacando os espetáculos encenados pelos grupos teatrais da cidade, salientando principalmente as produções do Teatro Universitário, da Comédia da Província e o Clube de Teatro. A reportagem, além de destacar e reafirmar os impactos positivos das montagens de *Hamlet* e *À margem da vida*, enfatiza outras emblemáticas no ano, o crescimento da produção do teatro infantil na cidade e o destaque para a figura de Antônio Abujamra com seu último trabalho.

[29] Melhor Produção, Melhor Diretor, Melhor Produção de Teatro Infantil, Melhor Diretor de Teatro Infantil e Melhor Autor estreado em Porto Alegre. Além das cinco estatuetas anteriores, foram proferidas cinco medalhas, sendo elas: para melhor ator de adulto e melhor ator de infantil, melhor atriz de adulto e melhor atriz de infantil e melhor cenografia.

Imagem 8: Nota jornalística retirada do portifólio pessoal de Antônio Abujamra.

Os Melhores do Nosso Teatro Amador em 56

Outorgados os prêmios instituídos, há cerca de um ano, pelo vespertino "Fôlha da Tarde" — Cinco estatuetas e cinco medalhas serão entregues, em ato público, aos elementos e grupos premiados

PREMIO ANUAL DE TEATRO AMADOR DE "FOLHA DA TARDE" — Em sua edição de ontem, a "Folha da Tarde" deu divulgação ao parecer da Comissão Julgadora do Prêmio Anual de Teatro Amador, em Pôrto Alegre, correspondente à temporada de 1956. De acôrdo com o regulamento publicado a 7 de fevereiro de 1956, foram outorgados dez prêmios, dos quais não menos de quatro couberam à produção de "A margem da vida", The glass menagerie, de Tennessee Williams, montada pelo Teatro Universitário da União Estadual de Estudantes. Foram os seguintes os prêmios conquistados por "A margem da vida": "Melhor produção"; "Melhor Direção" (Antonio Abujamra); "Melhor atriz" (Lilian Lemmertz) e "Melhor cenografia" de Alice Soares). Acima, uma cena de "A margem da vida", que vai ser reprisada, pelo Teatro Séc Poéta, a 16 de corrente.

Fonte: *Folha da Tarde*, 12 jan. 1957. Acervo: SP Escola de Teatro.

Imagem 9: Nota jornalística retirada do portifólio pessoal de Antônio Abujamra.

O ANO TEATRAL PÔRTO-ALEGRENSE

Muito movimento, porém poucos valores realmente positivos — Ausência de temporadas de companhias profissionais cariocas de alto nível — Abujamra se revela como diretor e ator — Elisabeth Hartmann, a atriz do ano — O grande surto do Teatro Infantil

Elisabeth Hartmann foi a atriz do ano por seu admirável desempenho em "Seis Personagens à Procura de um Autor". Ela é mesmo ATRIZ, o que ficou bem evidenciado com sua atuação em "Antonieta ou a Volta do Marquês", num papel cômico de grande destaque, mais um comprovante da versatilidade de Elisabeth como intérprete.

A pobreza dos cartazes das poucas companhias profissionais da capital federal que aqui estiveram em princípios de ano que está por findar, nos fazem um retrospecto quase exclusivamente de atividades exercidas por amadores locais. O que poderíamos comentar a respeito da temporada de Procópio e Bibi Ferreira aqui em Pôrto Alegre no mês de março? Apenas que foi uma exposição de teatro não só antiquado como mau teatro, quer pela escolha dos originais medíocres, quer pelo elenco que Procópio nos trouxe. Dercy Gonçalves atraiu o grande público para a sua companhia de revistas tendendo para a pornografia que aqui foi anunciada com pretensões de ser bom teatro, contando com a direção do conceituado diretor José Maria Monteiro em "Barrabás" e da presença de Luiz Tito em "Lucrécia Bórgia".

Um fato bastante significativo para nos mostrar o nível do teatro gaúcho, foi a anchente do Teatro São Pedro durante a remontagem de "Nossa Cidade" de "Thornton Wilder encenada por Carlos Martinho para o Clube de Teatro da FEURGS, na época em que Procópio e Dercy chamavam o grande público para as suas salas de espetáculo. Foi uma das [illegible] que [illegible] "bom teatro", o resultado positi-

Prefeitura estreou com o Festival Erico Verissimo, uma tentativa apenas para penetrar no âmbito do teatro sério, apresentando diretores novos e um elenco mediano. Mais tarde, Paulo Villa elevou o nível do grupo dirigindo "Do Tamanho de um Defunto" de Vão Gôgo e nos dando uma interessante pantomima de sua autoria na segunda parte do programa.

Após a feliz remontagem de "Nossa Cidade", o Clube de Teatro da FEURGS apresentou "Seis Personagens à procura de um autor", a difícil peça de Pirandello que deu oportunidade de revelar um grande talento dramático: Elisabeth Hartmann aquela inesquecível "entesada".

No mesmo mês de junho tivemos a infeliz apresentação de "Le Profanateur" de Thierry Maulnier encenada pela sra. Helène Deshaies para o estreante grupo teatral da Associação Franco-Brasileira, que representou em francês para o numeroso público que compareceu ao teatro da Praça da Matriz esperançoso de ver uma tentativa de nível semelhante ao apresentado pelos comediantes da Alliance Française do Rio.

Shakespeare também figurou nos cartazes deste ano e o Príncipe da Dinamarca, aquele inolvidável Hamlet que vimos na tela criado por sir Laurence, perdeu-se diante das dificuldades inseridas num teatro insipiente ainda como é o nosso. A estréia de Wilson Fragoso no papel título foi porém uma bela revelação do que ainda pode nos dar o jovem rádio-ator em futuras criações na ribalta.

Em Setembro tivemos uma surprêsa com a apresentação da primeira peça do jornalista Sérgio Jockyman que nos criou um belo texto, apesar de não ter sido devidamente aproveitado tanto pelo encenador como pelos intérpretes. Foi um es-

A REVELAÇÃO DO ANO

O melhor espetáculo de 1956 foi sem dúvida "À Margem da Vida" de Tennessee Williams encenada por Antônio Abujamra para o Teatro Universitário. Pôrto Alegre aplaudiu durante quatro dias consecutivos, no mês de outubro, a uma apresentação séria, honesta, que revelou um diretor nosso, êste Abujamra até então tão frustrado em suas realizações como ator. Em matéria de teatro de equipe, "À Margem da Vida" nos mostrou um trabalho verdadeiramente inteligente e homogêneo e Yetta Moreira numa grande criação dando lugar ao espetáculo que merece todo nosso aplauso, ainda mais se considerarmos a inexperiência de seu encenador que soube superar tôdas as dificuldades e apresentar um teatro de alto nível.

Moça Chorou" e "Paiol Velho." Na primeira peça, tivemos a atuação de Edison Nequete que deu o máximo de suas possibi-

ro, pode-se logo perceber que o teatro gaúcho está dando os seus primeiros passos no caminho do teatro moderno de

Magazine A HORA — Página 3 — 13 de Janeiro de 1957

Fonte: *A Hora*, 13 jan. 1957. Acervo: SP Escola de Teatro.

Concebido por Dulcina de Moraes, o I Festival Nacional de Teatro Amador[30], destacou-se como um evento que atraiu participações de grupos de todas as regiões do Brasil. Segundo Dulcina, o festival "[...] ocupava o lugar das Escolas Dramáticas não existentes" (Moraes *apud* Ferraz, 2019, p. 130). A necessidade de intercâmbio nacional no cenário teatral de Porto Alegre tornou-se evidente, dada a inexistência de uma escola de teatro, como salientado. O Teatro Universitário, ao apresentar o espetáculo *À margem da vida* no Festival[31] e receber menção honrosa, absorveu artisticamente diversas influências de outros coletivos presentes na programação. O destaque do evento foi para a encenação de *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, realizada pelo Grupo Os Novos, de Recife, sob a direção de Clênio

[30] O Festival ocorreu na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 15 de janeiro a 12 de fevereiro de 1957, patrocinado pela Fundação Brasileira de Teatro (FBT), no Teatro Dulcina. Para mais informações sobre o assunto, consultar o artigo *Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil* de Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz, da Revista Arteriais, nº09 de dezembro de 2019.

[31] A única alteração foi com relação ao ator Paulo José que foi substituído por Luiz Carlos Maciel.

Vanderlei. Esta montagem, foi uma das primeiras do renomado texto de Suassuna, elogiada pelo professor Francisco Geraldo de Magela Lima Filho por transcender suas raízes locais e assumir uma dimensão nacional (2019, p. 07).

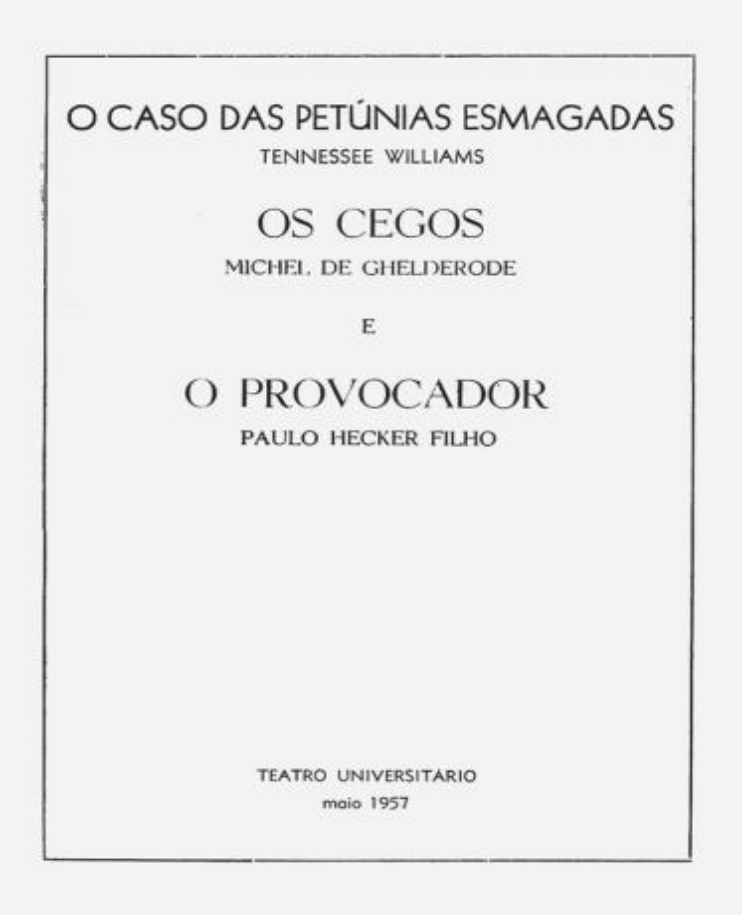
Para além da relevância intrínseca, especialmente para os artistas, de explorar diferentes teatros regionais, é notável que os membros sulistas do Teatro Universitário tenham tido a oportunidade de se familiarizar com produções teatrais fora do eixo Rio-São Paulo. Naquela época, as influências dessas duas capitais já eram marcantes e exerciam contribuições significativas. Fernando Peixoto, em *Um teatro fora do eixo* (1993), menciona que após essa experiência, o Teatro Universitário convidou Clênio Vanderley, diretor de *O Auto da Compadecida*, para conduzir o próximo trabalho do grupo. No entanto, devido às limitações financeiras, não conseguiram concretizar que o diretor fosse para Porto Alegre naquele período. Se tal colaboração tivesse sido viável, possivelmente, a direção de Clênio teria proporcionado uma experiência frutífera do teatro nordestino. Peixoto relata ainda que "[...] continuava como básica a política de contratar profissionais no Rio ou São Paulo para assegurar a qualidade e aprendizado" (1995, p. 84), sendo este pensamento um pouco contraditório ou que estava em fase de amadurecimento; tendo ali Antônio Abujamra como "prata da casa", um exemplo de que é possível realizar expressivas produções com os próprios integrantes.

Durante a estadia no Rio de Janeiro para o I Festival Nacional de Teatro Amador, Antônio Abujamra estendeu sua visita com o propósito de convidar o diretor Mário de Almeida, reconhecido por sua direção bem recebida no mesmo festival para *A Almanjarra* de Arthur Azevedo; apresentado pelo Teatro Rural do Estudante do Rio de Janeiro. Cabe mencionar que Abujamra já desempenhara o papel de intermediário no ano anterior, convidando Ruggero Jacobi a integrar a futura escola de arte dramática da cidade.

À margem da vida voltou aos palcos em Porto Alegre, percorrendo discretamente cidades do interior do estado, mas detalhes de tal jornada não foram encontrados. Em abril, o jornal *Correio do Povo* divulgou a contratação de Mário de Almeida, enquanto no mês seguinte, o Teatro Universitário anunciou a produção de três peças curtas sob diferentes direções: *O Caso das Petúnias Esmagadas*, de Tennessee Williams, dirigido por Antônio Abujamra; *Os Cegos* de Michel de

Ghelderode, com a estreia de Luiz Carlos Maciel como diretor – evidenciando uma estratégia e incentivo para os artistas locais; e a encenação de *O Provocador*, escrito pelo gaúcho Paulo Hacker Filho, sob a direção do recém-contratado Mário de Almeida, também supervisionou a primeira publicação editada pelo Grupo. No caso dos dois últimos espetáculos, Abujamra participou como ator em ambas.

Imagem 10: Capa do programa das três peças curtas.



Fonte: PEIXOTO, 1993.

> Com o sucesso obtido por parte da crítica e do público com nosso último espetáculo, *À margem da vida*, conseguimos contratar um diretor profissional, Mário de Almeida, para nos dirigir artisticamente. Um espetáculo de três peças curtas é realmente muito mais trabalhoso para a produção. Gasta-se muito e quase nunca se obtém um sucesso de público que compense financeiramente. Sabemos que não vamos cobrir as despesas. Mas não nos importa. Queremos organizar espírito

> sensato dentro de nós mesmos, fazendo teatro com o que procuramos sempre: lucidez" (Abujamra, 1957)[32].

É interessante notar a estratégia de Abujamra em sua escrita, no destaque referindo-se de que houve um interesse por parte do diretor, Mário de Almeida, devido ao sucesso de *À margem da vida* com o Teatro Universitário. Era como se estivesse anunciando que "estavam de olho no teatro desenvolvido em Porto Alegre" ou de que "se as autoridades não estavam prestando atenção, outros estavam". Posteriormente, relaciona a dificuldade em realizar três peças com a falta de perspectiva de público e, consequentemente, financeira. Tal pronunciamento atrela-se, quase que subjetivamente, à luta incansável do movimento de teatro amador, para o fortalecimento em prol de uma categoria que sempre é deixada às margens. Toda conquista teatral, principalmente aquelas que concernem ao sujeito histórico chamado teatro de grupo, foram adquiridas através de muita luta. O ano de 1957, foi de efervescência nas manifestações de militância e, com alguma insistência, há alusões explícitas, como no texto abaixo.

> Outro aspecto especialmente significativo: começava neste momento a luta pela criação de um Curso de Arte Dramática junto à Universidade do Rio Grande do Sul, necessidade que sentíamos todos de sistematização e aprofundamento do ensino teórico e urgência num mergulho mais decisivo na prática da interpretação cênica, instrumentos que nos pareciam indispensáveis para começar a pensar na hipótese de caminhar para um teatro profissional em Porto Alegre. Em grupos com o Teatro Universitário a perspectiva de um curso de teatro, em nível universitário, a exemplo de outros estados, nos parecia uma batalha a ser cotidianamente travada através de todos os meios disponíveis. Começamos a escrever muito sobre isso. E começamos a travar os primeiros mas ainda infrutíferos contatos (PEIXOTO, 1995, p. 94).
>
> Continuamos aqui, lutando ainda para a criação do curso de teatro em nossa universidade. As promessas continuam, e nós, estudantes universitários, somente poderemos persistir assim, realizando. Já é um problema altamente kafkaniano essa criação do curso, pois individualmente todos os professores dirigentes também o desejam e... nada. Mas... continuamos a luta e mais uma vez o pano vai abrir (Abujamra, 1957)[33].
>
> 'Gaffe'? 'Gaffes' – pois são muitas. Provavelmente em toda a minha vida de teatro... Mas a maior, segundo alguns amigos, é acreditar no

[32] Nota obtida pelo jornal *Folha da Tarde,* do dia 22 de maio de 1957, dois dias antes da estreia.

[33] Texto inserido no programa do espetáculo e igualmente publicado no jornal *Folha da Tarde*, do dia 22 de maio de 1957.

> Curso de Arte Dramática do Estado, nessa minha crença de melhoramento do nosso mísero teatro. Mas isso parece sermão (Abujamra, 1957)[34].

Para impulsionar ainda mais a militância e, de certa forma, não deixar os ânimos caírem, o Teatro Universitário, assim como em 1955 com Ruggero Jacobbi, decide realizar outro ciclo de palestras com outro diretor italiano: Adolfo Celi. Foram elas: "O diretor de teatro no Brasil" e "Goldoni e seu estilo cênico", realizadas respectivamente no dia 28 de junho e 04 de julho de 1957, no anfiteatro da Faculdade de Filosofia[35]. Naquele mesmo ano, Celi havia visitado Porto Alegre, no mês de maio e junho de 1957, com apresentações de repertório da sua companhia (Cia. Tonia-Celi-Autran) no Teatro São Pedro[36].

Segundo uma pequena nota[37] de falecimento no jornal *Correio paulistano*, anunciava o falecimento do senhor Iskander Abujamra, pai de Antônio Abujamra, no dia 05 de julho de 1957, em São Paulo, com 72 anos de idade. Na semana seguinte, no dia 15 de julho de 1957, Antônio Abujamra e o Teatro Universitário recebiam as suas estatuetas e medalhas da premiação conquistada e publicada no início daquele ano.

No mês seguinte, em agosto de 1957, o Teatro Universitário realizava o seu próximo espetáculo *O macaco da vizinha*[38], de Joaquim Manuel de Macedo, com direção de Mário de Almeida e sem a figura de Antônio Abujamra. No período dos ensaios e preparação, Abujamra, encontrava-se na cidade de São Paulo. Acreditamos que a perda de seu pai tenha contribuído para a sua ausência e o seu breve retorno à cidade. Entretanto, no programa do espetáculo consta o seguinte texto de autoria de Abujamra:

---

[34] Em uma nota de jornal que não constava autoria e data de publicação, retirada da pasta do portfólio do seu acervo.

[35] Não foi citado por Fernando Peixoto (1995, p. 94), o nome da universidade mencionada. As possibilidades são PUCRS ou URGS (UFRGS).

[36] Foram eles *Otelo* de William Shakespeare, *Esses maridos* de George Axelrod, *Negócios de Estado* de Louis Verneuil, *Um Deus dormiu lá em casa* de Guilherme Figueiredo, *O rapto das cebolinhas* de Maria Clara Machado, *Entre quatro paredes* de Jean-Paul Sartree *Frankel* de Antonio Callado.

[37] *Correio Paulistano* do dia 06 de julho de 1957, p. 04, 1º caderno.

[38] Elenco composto por Yetta Moreira, Cláudio Heemann Amélia Bittencourt, Fernando Peixoto, Nilton Carlos Scotti e Marcelo Bittencourt.

> Título: “Ainda a luta”
> O Teatro Universitário da União Estadual dos Estudantes é um grupo amador que há dois anos e meio vem lutando para a criação do Curso de Arte Dramática na Universidade do Estado. E os senhores dirigentes não nos dão nenhuma atenção. Nenhuma.
> Nós queremos aprender. Somos estudantes universitários. E nos obrigam a ensinar...
> Não é possível que tenhamos sempre que gritar que somente um teatro dentro da universidade é que virá, como complemento estético de educação, a nos colocar num nível elevado de criação artística. Isso não deve ser descuidado, senhores dirigentes: dêem-nos o curso para o próximo ano! E trabalhemos!
> A Universidade da Bahia está atualmente elaborando um programa que é um dos mais belos movimentos de renovação do teatro brasileiro. Contratou Martim Gonçalves para dirigir o Curso de Arte Dramática, e este contratou João Augusto (crítico teatral da *Tribuna da Imprensa*), descobridor de *O macaco da vizinha* num sebo... E nós? Bem, o pano vai abrir de novo e aí, se a pedra amolecer...
> A pedra é a universidade e devemos transpor um pouco a música para o caso”
> [...] É a nossa luta. É nosso trabalho. E como seria bom se as autoridades o sentissem! (Abujamra, 1957).

Em uma década marcada por mudanças culturais e busca por autonomia artística, a criação de uma instituição dedicada ao teatro poderia servir como catalisadora para o fortalecimento da produção teatral independente, fomentando uma geração de artistas comprometidos com a inovação e a expressão autênticas. O curso, ao oferecer formação especializada, também contribuiria para a profissionalização do setor, impulsionando a cena teatral local como um importante polo cultural no cenário nacional. Além disso, a escola dramática seria um espaço de expressão e inclusão, proporcionando oportunidades para artistas. Por fim, a criação do curso significaria legitimar o ofício teatral, tirando-o da margem e levando-o para o centro.

O texto que Abujamra elaborou para o programa da peça *O macaco da vizinha,* evidencia não somente as pautas explícitas e implícitas nesta tese, e demonstra um certo esgotamento daqueles jovens, que ainda estavam dispostos à insistência: “se a pedra amolecer...”[39]. O movimento de Porto Alegre permanecia atento aos movimentos teatrais que ocorriam na esfera nacional, especialmente na região nordestina, como exemplificado por Abujamra, com a criação do mesmo curso na

[39] A metáfora da pedra, associada ao ditado popular "água mole em pedra dura, tanto bate até que fura".

Universidade Federal da Bahia; a primeira escola de teatro integrada a uma universidade no Brasil.

Em novembro de 1957, o Teatro Universitário, como de costume, anunciou em diversos jornais os seus próximos passos. Denominada *Espetáculo de vanguarda*, o grupo adotou o mesmo procedimento, com peças de um ato. Duas dramaturgias de Eugene Ionesco: *A lição* com direção de Linneu Dias e Milton Persson e *A cantora careca* e *Um gesto por outro* de Jean Tardieu, ambas com direção de Antônio Abujamra. O movimento do Teatro do Absurdo[40] era uma linguagem considerada completamente de vanguarda no Brasil e representava uma das tendências do teatro moderno. Abujamra em entrevista para seu amigo Fernando Peixoto, publicada no dia 1º de novembro de 1957, no jornal *Folha*, explicita, um pouco, as intenções do coletivo com estas três obras:

> Fernando Peixoto - Começamos perguntando o porquê de fazer Ionesco e a resposta veio rápida:
> Antônio Abujamra - Porque é preciso fazer Ionesco. É alto teatro. Genial mesmo. E este nosso mísero ano teatral nos força a tentar sacudir o público. Não estamos dando concessão nenhuma. Esses que vão aos espetáculos amadorísticos com superioridade, altamente burgueses, precisam ser soqueados. E irão ser.
> Fernando Peixoto - Quer dizer que achas que vai ser um grande espetáculo?
> Antônio Abujamra - Não disse isso. Falei do texto. O mal de nossos amadores é não saberem escolher. Confundem tudo. E nosso grupo possui a linha de tentar sempre pelo melhor, independente do sucesso financeiro. Aliás, não temos quase nunca sucesso em dinheiro. Mas vale a pena arrojar-se com grandes textos. Prefiro arriscar com um bom texto a ter certeza do sucesso de um mau. Nós temos o direito de arriscar e estudar os autores de vanguarda. Esse deveria ser o caminho do teatro amador. Mas... O sucesso fácil garante uma posição e lá vão eles, pobrezinhos...
> Fernando Peixoto - Fale um pouco das peças.
> Antônio Abujamra - Bem, o texto mais importante é *A lição*, que o Teatro Universitário apresentará sobre direção de Linneu Dias e Milton Persson, que lançamos como novos diretores, como faz parte de nosso programa. Ionesco a intitula drama cômico e atinge alturas, pasmem, kafkanianas. *A cantora careca* é impressionante como

[40] "Movimento" teatral que surgiu no período pós-guerra, principalmente nas décadas de 1940 e 1950. O Teatro do Absurdo é um movimento teatral que desafiou, principalmente nos seus primeiros anos, as convenções tradicionais que se conhecia como dramaturgia. Caracteriza-se por peças que exploram a falta de sentido, a alienação e a incomunicabilidade humanas em um mundo irracional e absurdo. Autores importantes desse movimento incluem Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal e Harold Pinter.

> construção de ideias corridas, sem uma história a seguir e com doses de graça inconfundível. Mas acho melhor não falar. Vá ver dia 6.
> Fernando Peixoto - E Jean Tardieu, que completa o programa com *Um gesto por outro*, é também importante?
> Antônio Abujamra - Está muitos furos abaixo de Ionesco. É atualmente um grande sucesso na Europa. *Um gesto por outro* não tem mistérios. O público aceita logo e é sucesso. São dez minutos de concessão num programa de quase três horas.
> Fernando Peixoto - Qual a ordem da apresentação das peças?
> Antônio Abujamra - *Um gesto por outro, A lição* e *A cantora careca*.
> Fernando Peixoto - É verdade que é seu último trabalho em Porto Alegre?
> Antônio Abujamra - Sim. Embarco definitivamente para São Paulo dia 16 de dezembro. Também é preciso.
> Fernando Peixoto - O lema do Teatro Universitário é 'Vamos esbofetear Ulisses!' Por quê?
> Antônio Abujamra - Ulisses é quase tudo, não? E estamos fartos de academicismo doentio e idoso. Esbofetear Ulisses é libertação e uma frase de *A cantora careca*... Vá ver...
> Fernando Peixoto - E o Curso de Arte Dramática na Universidade sai?
> Antônio Abujamra - É a grande esperança; Mas a única coisa que nós, estudantes de teatro, podemos fazer, é falar. Se houvesse lucidez, tudo estaria solucionado. Bahia e Pernambuco estão trabalhando já com o curso e é um grande dos movimentos do bom teatro brasileiro.
> - Bem, me diga mais alguma coisa.
> Antônio Abujamra – Chega (Abujamra, 1957).

É perceptível a admiração de Abujamra pelo autor Ionesco, que além dos adjetivos atribuídos ao dramaturgo, ele também afirma que a principal razão por tal escolha seria a de "sacudir o público". Entretanto, qual a montagem que os novos coletivos daquele período de Porto Alegre (Comédia da Província, Clube de Teatro e Teatro Universitário) realizavam e não tinham esse mesmo objetivo? Considero que o ponto central do "sacudir o público" seria o de trazer o mesmo para uma reflexão, talvez não aquela pressuposta por Bertolt Brecht em seu teatro épico dialético e a transgressão aos processos de empatia emocional. Mas o Teatro do Absurdo traria um certo rompimento com as convenções tradicionais dramatúrgicas que conheciam e praticavam daquele período, trazendo à tona muitas vezes situações ilógicas e diálogos desconexos, podendo provocar ao seu público: desconforto, estranhamento e questionamentos existenciais da vida humana, variando, evidentemente, de cada espectador.

Ainda sobre as respostas para Fernando Peixoto, dentre outros, não se pode deixar passar despercebido quando Abujamra afirma que: "[...] esses que vão aos espetáculos amadorísticos com superioridade, altamente burgueses, precisam ser

soqueados. E irão ser", demonstra uma conscientização de classes, o que seria aprimorado por Abujamra posteriormente pelo teatro brechtiano presenciado e desenvolvido quando retorna ao Brasil em 1960. Mais adiante ele também começa, de uma maneira mais contida, a elaborar sua percepção de "sucesso" ou "fracasso" publicamente, naquele período. Abujamra desenvolvia uma compreensão de que a obtenção daquilo que seria uma possível receita do sucesso, poderia podar explorações.

> Prefiro arriscar com um bom texto a ter certeza do sucesso de um mau. Nós temos o direito de arriscar e estudar os autores de vanguarda. Esse deveria ser o caminho do teatro amador. Mas... o sucesso fácil garante uma posição e lá vão eles, pobrezinhos... (Abujamra, 1957).

As duas últimas observações que se pode extrair desta entrevista: a primeira refere-se às comparações que Abujamra faz entre os autores Ionesco e Tardieu, como uma espécie de experimento, pois ao expor os dois autores, ficaria escancarado não só as conduções dramatúrgicas, mas também qual seria a preferência do público. E, talvez, ao extrapolar as possibilidades desse experimento, pode-se ler nele também uma resposta à crítica teatral do período, como quem afirma:: "[...] sabemos fazer dos dois jeitos, inovando e replicando". E a segunda é o jeito de Abujamra começar a reproduzir o seu comportamento, da "persona" mais próxima àquela conhecida e característica nas últimas décadas de sua vida. Falas como: "Vá ver" ou o fato de encerrar a entrevista abruptamente com: "Chega", demonstram uma intimidade com o entrevistador e algo mais esperado do Abujamra que conhecemos.

Os três espetáculos curtos de um ato (*Espetáculo de vanguarda*) estrearam no dia 06 e foram até o dia 09 de novembro de 1957, no auditório Belas Artes. Não foi possível ter acesso à ficha técnica do espetáculo, mas através de algumas notas de jornal, Fernando Peixoto, Cláudio Heemann, Yetta Moreira, Dilma Fábregas, Marcelo Bittencourt, Ligia Dariano, Milton Scotti e Lineu Dias, constavam no elenco.

No ano seguinte, Antônio Abujamra, estava pronto para se mudar para a cidade de São Paulo. Acredito que tanto o falecimento de seu pai - que o faria estar mais próximo da sua mãe, dona Nazira - quanto a falta de incentivo na cidade de Porto Alegre no teatro, tenham sido os principais influenciadores para esta mudança de

capital. Abujamra concluiu com êxito o curso superior de bacharel em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Nos primeiros meses de 1958, já transferido para a cidade de São Paulo, Abujamra não faz nenhum novo espetáculo, tampouco se tem registros do envolvimento do mesmo com os coletivos teatrais. Em Porto Alegre, o jornal *A Última Hora* premiou igualmente como fez no ano anterior, os novos destaques de 1957. A Universidade do Rio Grande do Sul (URGS), finalmente inicia o curso de Arte Dramática na cidade de Porto Alegre, e a aula inaugural contou com Ruggero Jacobbi, em 10 de abril de 1958. O registro obtido a respeito da passagem de Antônio Abujamra, na capital paulista naquele primeiro semestre foi uma divulgação de resultado no jornal *Diário da Noite*: uma primeira etapa no Curso Intensivo de Atores de Cinema e o Curso Básico de Cinematografia, promovido pelo Museu de Arte da cidade de São Paulo, na qual Abujamra tivera sido aprovado. Existe uma probabilidade razoável de que o mesmo não tenha sido concluído ou nem mesmo realizado. Pois em um período próximo, ocorreu a participação de Abujamra no primeiro festival estudantil promovido por Paschoal Carlos Magno.

O Teatro Universitário, em 26 de julho de 1958, apresenta os espetáculos *O macaco da vizinha* com direção de Mário de Almeida e *A cantora careca* com direção de Antônio Abujamra, para o I Festival Nacional de Teatros de Estudantes[41]. A premiação do Festival, ao melhor diretor amador, consistia em uma viagem de ida e volta à Europa para desfrutar de uma bolsa de estudos. Segundo Ferraz (2019, p. 137) a distribuição da premiação de melhores espetáculos era dividida por regiões brasileiras (Norte, Centro e Sul) e a logística para compor a comissão julgadora foi a seguinte: “[...] julgamento foi feito pelos próprios grupos que designaram, cada um, três dos seus componentes para compor o grande júri”. B. de Paiva do grupo Teatro Rural do Estudante do Rio de Janeiro conquistou o prêmio de melhor diretor amador do Festival, mas para a sorte de Antônio Abujamra, B. de Paiva não pode viajar, e as passagens automaticamente foram designadas ao segundo colocado, no caso,

[41] O I Festival Nacional de Teatros de Estudantes aconteceu entre os dias 19 e 29 de julho de 1958, recebendo mais de 700 artistas. Para mais informações acerca do assunto, consultar o artigo *Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil* de Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz (UNIRIO) publicada na *Revista Arteriais*, edição nº09 de dezembro de 2019.

Abujamra. No programa *Provocações* de nº116, o diretor B. de Paiva foi o convidado da vez, e logo na abertura da entrevista, o apresentador faz a seguinte fala:

> São os espectros que voltam na minha memória. Meu Deus do céu! São os espectros que voltam na minha vida. Nós temos aqui, presente hoje, um grande diretor de teatro. É que São Paulo e Rio de Janeiro não conhecem as coisas que acontecem... chegando em Brasília, vindo pro Nordeste. E esse diretor deu uma "feita", como diria Mário de Andrade. Nós estávamos no festival, há muitos anos atrás, não me lembro se era [de modo irônico] 1815, mais ou menos, em Recife. E eu levei um espetáculo do Ionesco, e ele havia dirigido uma peça chamada *Zé do pato*, que era Zé do Patrocínio, o espetáculo era absolutamente maravilhoso. E ele ganhou o primeiro prêmio e eu ganhei o segundo, mas, como a vida é uma causa perdida, ele não foi pra Europa, então foi o segundo lugar, que fui eu. E fiquei lá! (Abujamra, 2002).

A viagem conquistada por Antônio Abujamra, era o que ele almejava, pois, conforme já explicitado, desde que havia se matriculado no curso de Jornalismo (1955-1957), seu desejo era o de sair do Brasil. Antes de completarmos o ciclo de Porto Alegre, deixo registrado uma tabela com todas suas participações como diretor e ator teatral e para evidenciar que Antônio Abujamra já tinha em seu currículo 15 realizações teatrais em sua carreira não após os estágios na Europa.

Quadro 02: Lista de espetáculos que Antônio Abujamra participou de 1953 até 1957.

Nº	**Espetáculo**	**Autoria**	**Função**	**Ano**
1	*A verdade de cada um*	Luigi Pirandello	ator	1953
2	*A corda*	Patrick Hamilton	ator	1953
3	*Fábula do segredo bem guardado*	Alejandro Casona	ator	1954
4	*O muro*	Jean Paul Sartre	ator	1955*
5	*Recital de Poesia*	Drummond, Bisol,	ator	1955*

		Andrade, de Moraes		
7	*O marinheiro*	Fernando Pessoa	ator/diretor	1955*
8	*Entre quatro paredes*	Jean Paul Sartre	ator	1955
9	*Uma mulher e três palhaços*	Marcel Achard	ator	1955
10	*Recital poesia Quixote*	Poemas diversos	ator	1956
11	*À margem da vida*	Tennessee Williams	direção/ator	1956
12	*O caso das petúnias Esmagadas*	Tennessee Williams	direção	1957*
13	*Os cegos*	Michel de Ghelderode	ator	1957*
14	*O provocador*	Paulo Hecker Filho	ator	1957
15	*A cantora careca*	Eugene Ionesco	direção/ator	1957*

Fonte: elaborado pelo autor.

2.8 Mochilando pela Europa

2.8.1 Espanha e esporádicas montagens

O primeiro país que Abujamra desembarca é a Espanha, pois o prêmio concedido foi pelo Instituto de Cultura Hispânica, para estudar literatura e língua espanhola; entre 1° de outubro de 1958 até 1° de julho de 1959. Entretanto, o curso foi frequentado somente durante o 2º semestre (até 15 de dezembro). Abujamra

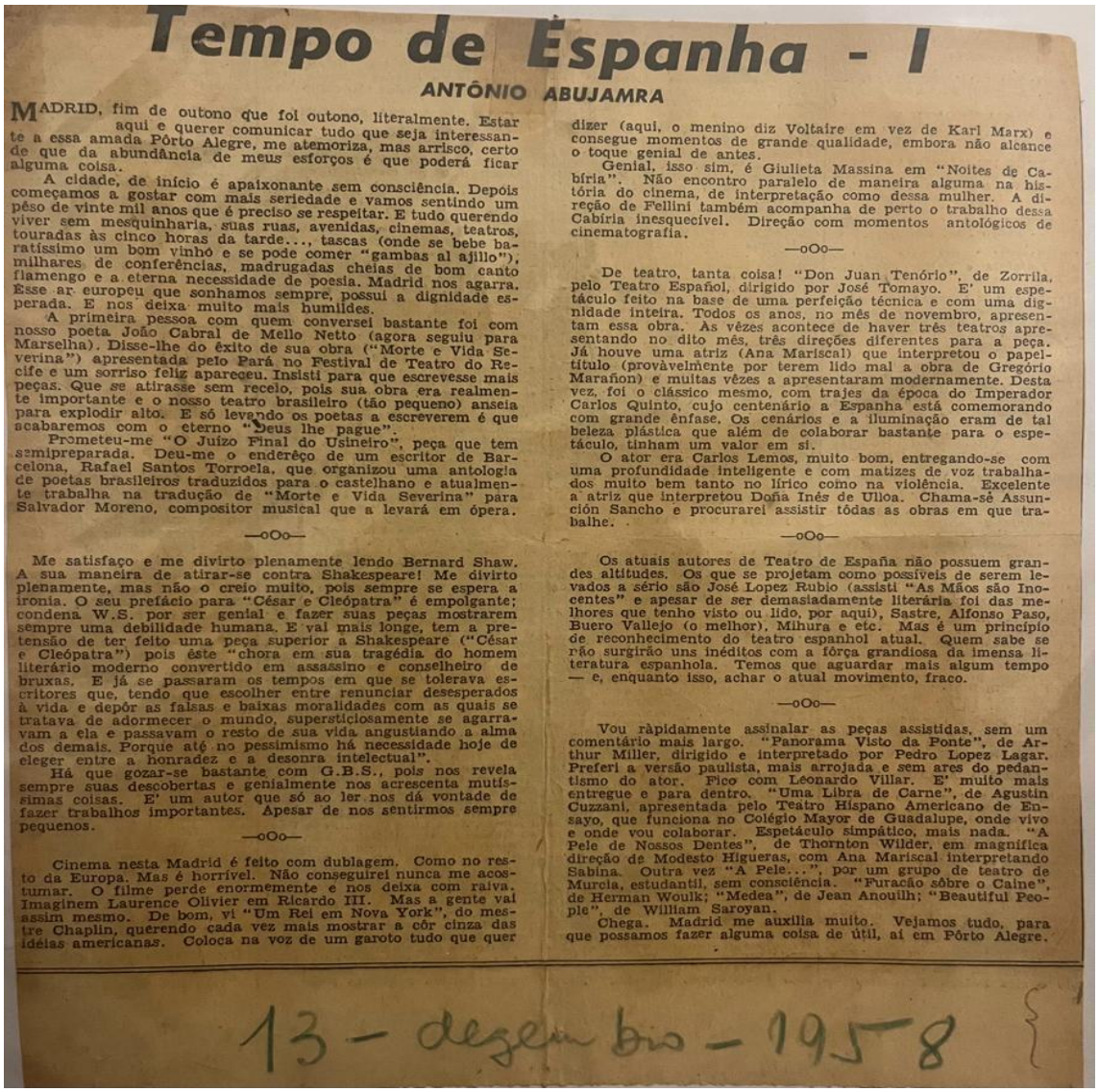
estava acompanhado, neste primeiro momento, com outro brasileiro porto-alegrense que pertenceu ao Teatro Universitário: Armando Piazza Filho[42].

Os estudos em literatura e língua espanhola não eram o foco central de Abujamra, mas um propulsor para buscar vivências culturais e artísticas. Nos seus primeiros meses na Espanha, já consta a participação de Abujamra (como ator) e Piazza (como ator e cenógrafo) no Grupo Los Juglares do Teatro Hispanoamericano[43], na montagem teatral de *El gesticulador*; peça em três atos do mexicano Rodolfo Usigli e dirigida pelo cubano Carlos Miguel Suarez Radillo. Abujamra escreve para o jornal *Correio do Povo* de Porto Alegre e, como uma espécie de correspondente, em sua escrita compartilha ricas experiências com seus leitores porto-alegrenses de assuntos diversos.

[42] Segundo Fernando Peixoto, o supracitado foi responsável por quase todas as criações cenográficas do Teatro Universitário.

[43] Grupo criado em 1957 e vinculado ao Colégio Mayor Hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe, reunia estudantes espanhóis e latinos americanos de diversos países. O grupo durou até o ano de 1963. Segundo a pesquisadora Carmen Márquez-Montes da Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (Espanha), o referido coletivo segundo as críticas foi: “[...] un grupo cuyos espectáculos alcanzaban el nivel de las compañías profesionales del Madrid de aquellos momentos” [“ um grupo cujos espetáculos alcançaram o nível das companhias profissionais de Madri naquela época”] (2003, p.171).

Imagem 11: Notícia jornalística retirada do portfólio pessoal de Antonio Abujamra datada manualmente.



Tempo de Espanha - I

ANTÔNIO ABUJAMRA

MADRID, fim de outono que foi outono, literalmente. Estar aqui e querer comunicar tudo que seja interessante a essa amada Pôrto Alegre, me atemoriza, mas arrisco, certo de que da abundância de meus esforços é que poderá ficar alguma coisa.

A cidade, de início é apaixonante sem consciência. Depois começamos a gostar com mais seriedade e vamos sentindo um pêso de vinte mil anos que é preciso se respeitar. E tudo querendo viver sem mesquinharia, suas ruas, avenidas, cinemas, teatros, touradas às cinco horas da tarde..., tascas (onde se bebe baratíssimo um bom vinhó e se pode comer "gambas al ajillo"), milhares de conferências, madrugadas cheias de bom canto flamengo e a eterna necessidade de poesia. Madrid nos agarra. Esse ar europeu que sonhamos sempre, possui a dignidade esperada. E nos deixa muito mais humildes.

A primeira pessoa com quem conversei bastante foi com nosso poeta João Cabral de Mello Netto (agora seguiu para Marselha). Disse-lhe do êxito de sua obra ("Morte e Vida Severina") apresentada pelo Pará no Festival de Teatro do Recife e um sorriso feliz apareceu. Insisti para que escrevesse mais peças. Que se atirasse sem recelo, pois sua obra era realmente importante e o nosso teatro brasileiro (tão pequeno) anseia para explodir alto. E só levando os poetas a escreverem é que acabaremos com o eterno "Deus lhe pague".

Prometeu-me "O Juízo Final do Usineiro", peça que tem semipreparada. Deu-me o endereço de um escritor de Barcelona, Rafael Santos Torroela, que organizou uma antologia de poetas brasileiros traduzidos para o castelhano e atualmente trabalha na tradução de "Morte e Vida Severina" para Salvador Moreno, compositor musical que a levará em ópera.

—oOo—

Me satisfaço e me divirto plenamente lendo Bernard Shaw. A sua maneira de atirar-se contra Shakespeare! Me divirto plenamente, mas não o creio muito, pois sempre se espera a ironia. O seu prefácio para "César e Cleópatra" é empolgante; condena W.S. por ser genial e fazer suas peças mostrarem sempre uma debilidade humana. E vai mais longe, tem a pretensão de ter feito uma peça superior a Shakespeare ("César e Cleópatra") pois êste "chora em sua tragédia do homem literário moderno convertido em assassino e conselheiro de bruxas. E já se passaram os tempos em que se tolerava escritores que, tendo que escolher entre renunciar desesperados à vida e depôr as falsas e baixas moralidades com as quais se tratava de adormecer o mundo, supersticiosamente se agarravam a ela e passavam o resto de sua vida angustiando a alma dos demais. Porque até no pessimismo há necessidade hoje de eleger entre a honradez e a desonra intelectual".

Há que gozar-se bastante com G.B.S., pois nos revela sempre suas descobertas e genialmente nos acrescenta mutíssimas coisas. E' um autor que só ao ler nos dá vontade de fazer trabalhos importantes. Apesar de nos sentirmos sempre pequenos.

—oOo—

Cinema nesta Madrid é feito com dublagem. Como no resto da Europa. Mas é horrível. Não conseguirei nunca me acostumar. O filme perde enormemente e nos deixa com raiva. Imaginem Laurence Olivier em Ricardo III. Mas a gente vai assim mesmo. De bom, vi "Um Rei em Nova York", do mestre Chaplin, querendo cada vez mais mostrar a côr cinza das idéias americanas. Coloca na voz de um garoto tudo que quer dizer (aqui, o menino diz Voltaire em vez de Karl Marx) e consegue momentos de grande qualidade, embora não alcance o toque genial de antes.

Genial, isso sim, é Giulieta Massina em "Noites de Cabíria". Não encontro paralelo de maneira alguma na história do cinema, de interpretação como dessa mulher. A direção de Fellini também acompanha de perto o trabalho dessa Cabíria inesquecível. Direção com momentos antológicos de cinematografia.

—oOo—

De teatro, tanta coisa! "Don Juan Tenório", de Zorrila, pelo Teatro Español, dirigido por José Tomayo. E' um espetáculo feito na base de uma perfeição técnica e com uma dignidade inteira. Todos os anos, no mês de novembro, apresentam essa obra. Às vêzes acontece de haver três teatros apresentando no dito mês, três direções diferentes para a peça. Já houve uma atriz (Ana Mariscal) que interpretou o papel-título (provàvelmente por terem lido mal a obra de Gregório Marañon) e muitas vêzes a apresentaram modernamente. Desta vez, foi o clássico mesmo, com trajes da época do Imperador Carlos Quinto, cujo centenário a Espanha está comemorando com grande ênfase. Os cenários e a iluminação eram de tal beleza plástica que além de colaborar bastante para o espetáculo, tinham um valor em si.

O ator era Carlos Lemos, muito bom, entregando-se com uma profundidade inteligente e com matizes de voz trabalhados muito bem tanto no lírico como na violência. Excelente a atriz que interpretou Doña Inés de Ulloa. Chama-sê Assunción Sancho e procurarei assistir tôdas as obras em que trabalhe.

—oOo—

Os atuais autores de Teatro de España não possuem grandes altitudes. Os que se projetam como possíveis de serem levados a sério são José Lopez Rubio (assisti "As Mãos são Inocentes" e apesar de ser demasiadamente literária foi das melhores que tenho visto ou lido, por aqui), Sastre, Alfonso Paso, Buero Vallejo (o melhor), Mihura e etc. Mas é um princípio de reconhecimento do teatro espanhol atual. Quem sabe se não surgirão uns inéditos com a fôrça grandiosa da imensa literatura espanhola. Temos que aguardar mais algum tempo — e, enquanto isso, achar o atual movimento, fraco.

—oOo—

Vou ràpidamente assinalar as peças assistidas, sem um comentário mais largo. "Panorama Visto da Ponte", de Arthur Miller, dirigido e interpretado por Pedro Lopez Lagar. Preferi a versão paulista, mais arrojada e sem ares do pedantismo do ator. Fico com Leonardo Villar. E' muito mais entregue e para dentro. "Uma Libra de Carne", de Agustin Cuzzani, apresentada pelo Teatro Hispano Americano de Ensayo, que funciona no Colégio Mayor de Guadalupe, onde vivo e onde vou colaborar. Espetáculo simpático, mais nada. "A Pele de Nossos Dentes", de Thornton Wilder, em magnífica direção de Modesto Higueras, com Ana Mariscal interpretando Sabina. Outra vez "A Pele...", por um grupo de teatro de Murcia, estudantil, sem consciência. "Furacão sôbre o Caine", de Herman Woulk; "Medea", de Jean Anouilh; "Beautiful People", de William Saroyan.

Chega. Madrid me auxilia muito. Vejamos tudo, para que possamos fazer alguma coisa de útil, aí em Pôrto Alegre.

13 - dezembro - 1958

Fonte: [jornal não identificado], 13 dez. 1958. Acervo: SP Escola de Teatro.

Este, por exemplo, é o primeiro registro da escrita de Antônio Abujamra para o Brasil, de 13 de dezembro de 1958, em que o diretor expõe um pouco do que viveu. Dentre as diversas singularidades, é preciso destacar a aproximação de Abujamra com o poeta João Cabral de Melo Neto na cidade de Madri, na qual trocaram bastante informações, principalmente sobre teatro: "Disse-lhe do êxito de sua obra *Morte e vida Severina* apresentada pelo Pará no Festival de Teatro do Recife e um sorriso feliz apareceu. Insisti para que escrevesse mais peças" [...] "Prometeu-me *O juízo final do*

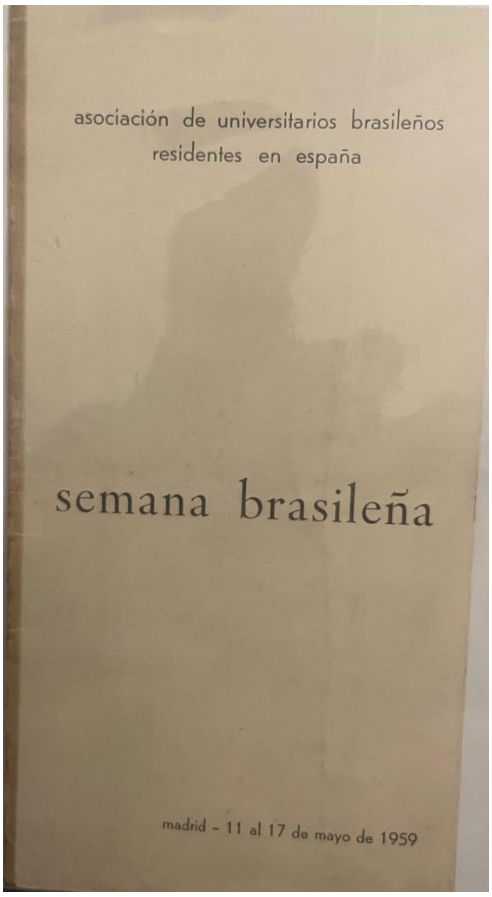
usineiro[44], peça que tem semipreparada". Sua leitura e comentários sobre Bernard Shaw com a obra *César e Cleópatra*. O cinema em Madri e suas impressões: "Cinema nesta Madri é feito com dublagem. Como no resto da Europa. Mas é horrível. Não conseguirei nunca me acostumar. O filme perde enormemente e nos deixa com raiva". Elencou os filmes que assistiu: *Um rei em Nova Iorque* de Charles Chaplin e *Noites de Cabíria*, de Frederico Fellini, destacando a atuação da atriz Giulietta Masina. Já no campo teatral, Abujamra expõe um pouco sobre as apresentações anuais da peça *Don Juan Tenório* de José Zorrilla, dirigido por José Tamayo, que ocorreu no mês de novembro. Elogiou, na obra teatral, o ator Carlos Lemos e a atriz Assunción Sancho. E por fim, fez uma análise negativa de dramaturgos espanhóis, denominando como: "o atual movimento, fraco". Apesar da nota, evidenciou positivamente os autores José Lopes Rubio, Sastre, Alfonso Paso, Buero Vallejo e Mihura.

Em 1959, o Grupo Los Juglares inicia uma nova fase, com montagens pensadas, realizadas para o público infantil e infanto-juvenil. Os brasileiros pertencentes ao Grupo apresentam para o coletivo *Pluft, o fantasminha*[45] de Maria Clara Machado; dentro da programação da Semana Brasileira, evento organizado por brasileiros residentes na Espanha e que continha diversas outras atividades artístico-culturais, como por exemplo, uma exposição de Abujamra com o tema "Aspectos atuais do teatro e da poesia no Brasil" e João Cabral de Melo Neto aborda "A poesia americana e a poesia europeia", além de um recital de poesia brasileira, nos mesmos moldes daqueles realizados em Porto Alegre; com poemas de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Morais, Raul Bopp, Jorge de Lima, Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto, dirigido e encenado por Antônio Abujamra, além, evidentemente, do espetáculo.

[44] Peça ou romance inacabado de João Cabral de Melo Neto, conforme afirma a pesquisadora Gislaine Goulart dos Santos, no seu artigo João Cabral de Melo Neto: uma poética em construção em notas sobre uma possível a casa de farinha. *Revista Recorte*, v. 15, nº.1, 2018.

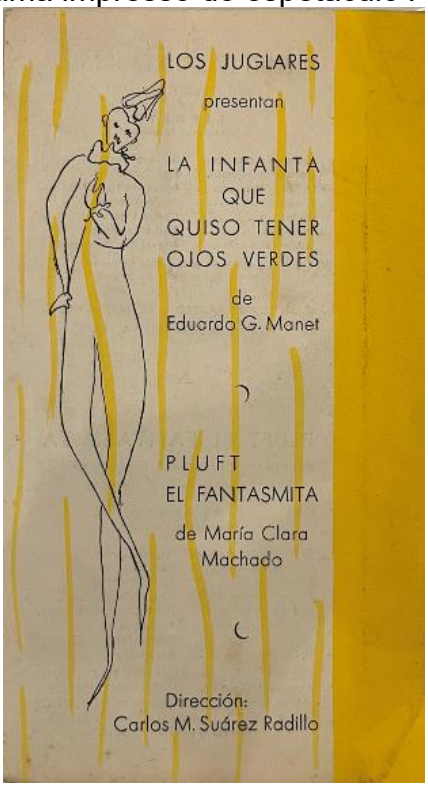
[45] Ficha Técnica – Elenco: Miguel Garcia Nuevo, Raúl Jorge Martinez, Julio Silva, Vicente Sangiovanni, Felisa García Barrientos, Antonio Abujamra, Paloma Hurtado Carrilho e Carlos Leyra. Cenário e figurino: Armando Piazza Filho. Acompanhamento musical: Fernando Saenz e Maria Teresa Gonzalez. Iluminação: Antonio R. Riesco. Técnicos de som: José Salgado e Antonio Ruiz.

Imagem 12: Programa impresso da Semana Brasileira de Madrid.



Fonte: acervo SP Escola de Teatro.

Imagem 13: Programa impresso do espetáculo *Pluft, o fantasminha*.



Fonte: acervo SP Escola de Teatro.

Um segundo destaque é para outra matéria jornalística que Antônio Abujamra fez para o jornal de Porto Alegre, a respeito de uma trilogia grega de Ésquilo, apresentada na cidade de Mérida. A chamada da notícia é a seguinte: “Em Mérida, Espanha, um Espetáculo Gigantesco”. O texto traz com detalhes a experiência obtida ao assistir *A oresteia*[46] no Teatro Romano de Mérida[47]. Além de alguns detalhes sobre o festival, há também um contexto sobre o autor, contexto histórico e o enredo que envolve a trilogia, além de fotos do próprio Abujamra. O que chama a atenção para esta tese é o seu penúltimo parágrafo, que traz a seguinte percepção:

> O espectador é obrigado a pensar, a julgar. Tudo que Brecht quer neste momento, reteatralizando o teatro, recebemos com Ésquilo. É necessário que o homem pense. Essencialmente, *A Orestíada* repousa na ideia. E apesar de cada uma de suas partes serem terminadas em si, toda ela vai orientada à resolução final da terceira

[46] Conhecida também como *Orestíada,* a trilogia de Ésquilo é composta por *Agamenon*, *Coéforas* e *Eumënides*.

[47] Inaugurado possivelmente entre os anos de 16 ou 15 d.C é um dos maiores e mais relevantes monumentos da cidade. Desde 1933 sedia o Festival de Teatro Clássico, posteriormente renomeado como Festival Internacional de Teatro Clássico de Mérida. Tem capacidade para 6.000 espectadores.

> parte, na qual traz a purificação humana, a ordenação social (Abujamra, 1959).

Naquele momento Antônio Abujamra, em seu primeiro ano na Espanha, possivelmente já conhecesse algumas das propostas desenvolvidas por Bertolt Brecht e o teatro épico dialético. Pelo excerto destacado, pode-se perceber certa forma de empolgação e atração com tal tipo de proposta. Em seus últimos espetáculos no teatro de Porto Alegre, testemunhamos que Abujamra estava, cada vez mais, a pensar e se preocupar com seu público de forma a acreditar no teatro com mais conscientização do que o "mero" entretenimento emocional.

Abujamra antes de concluir o período compreendido pela bolsa de estudos, optou por deixar a cidade espanhola, não concluindo o seu curso de literatura e língua estrangeiras para embarcar em uma viagem terrestre pelos países próximos. No entanto, as razões que motivam a saída de Antônio Abujamra da Espanha podem ser apreendidas por meio de duas narrativas que se originam em períodos distintos:

> Eu quero é dirigir. É onde tenho coisas para dizer. Mas basta da Espanha de Franco. Esse teatro com medo é de amargar. No final do Recital eu disse: "Uma homenagem à Espanha": silêncio – e surgimos com um Lorca violentíssimo, contra os guardas civis. Ovação. Mas o Instituto de Cultura Hispânica começou a me perseguir e minhas cartas a serem abertas. Enfim, não há de ser nada. Creio que passarei um mês em Marselha, com o Cabral [João Cabral de Melo Neto] (Carta a Walmir Ayala, 1959 *apud* Vicenzia, 2019)
>
> Eu cheguei em Madri e percebi que minha cabeça estava igual. Por mais que eu estudasse literatura e arte, estudasse poesia, por mais que eu estudasse teatro, por mais que eu fizesse espetáculos de poesias brasileiras eu percebia que minha cabeça continuava igual. Eu não conseguia descobrir como aumentar o volume da minha cabeça. Era sempre aquilo, era sempre igual e eu não evoluía (Abujamra, 2001).

As duas citações, de diferentes e articulados modos, se completam. A primeira, de 1959, indica um Abujamra não somente com vontade pela direção teatral, mas receoso – e ao mesmo tempo crítico -, pela onipresença do ditador Francisco Franco. Inclusive, há um registro de censura, por motivos religiosos, relacionado à peça *O Auto da Compadecida*, que estava prestes a ser dirigida por Abujamra em Madri, naquele mesmo ano. Essa proibição foi documentada no jornal *O Estado de S.Paulo*

em 14 de abril de 1959, com a manchete "Interditada a montagem de 'A Compadecida' na Espanha" (1959, p.10).

O anseio por conhecimento e transformação de perspectivas estético-políticas, expresso na segunda citação mencionada, era condizente com suas inquietações quando estava no Brasil. Com o pouco tempo que lhe restava de bolsa, decidiu arriscar-se. Contudo, tal citação refere-se a um Abujamra mais maduro, distanciado retrospectivamente para suas experiências anteriores. O que sugere uma compreensão mais profunda das ações já passadas. Naquele período na Espanha, Abujamra tinha entre 25 e 26 anos; ainda jovem, uma fase corriqueira do ser humano para a busca de transformações de pensamento. A exposição a diferentes culturas pode, de fato, desencadear essas mudanças. Vale notar também que, naquele momento, Antônio Abujamra já estava contemplando a ideia de procurar João Cabral de Melo Neto na França.

2.8.2 Em busca de quê?

Abujamra começa seu percurso ainda na Espanha, longe da capital Madri. Inclusive, na sua viagem até Mérida - quando assistiu à trilogia de Ésquilo -, já havia iniciado a sua andança. Segundo correspondências enviadas ao seu amigo e poeta Walmir Ayala, ele acompanhou o Festival do Folclore Internacional na cidade de Cáceres, que contou no evento com a brasilidade de “macumba”, “samba” e “dança gaúcha”. Ainda na Espanha, visita as cidades de Granada, Sevilha, Toledo, Escorial e Valle de los Caídos. Abujamra destaca que os autores literários que o acompanharam nesta viagem foram: Rafael Alberti, Miguel Hernandez, Antonio Machado, Pablo Neruda e Federico Garcia Lorca.

Naquela “peregrinação” de Antônio Abujamra, ele viajou e passou um tempo pela região Norte das costas da África. Não estudou em nenhuma instituição em tal percurso, mas ele a vivenciou. Desse modo, tal ação trouxe a Abujamra alguns conhecimentos daqueles povos, fundamentalmente os árabes, que inclusive faziam parte de sua ancestralidade. Sobretudo, a ideologia perversa suprime as determinações realmente originárias para transitar com os contextos que a burguesia

exclusivamente destaca. É como se a África não fosse digna de promover estados de mudança no sujeito. Ainda que não se disponha de evidências da citada peregrinação, é bastante provável que muito dos apreendidos tenham acompanhado o artista, de modo fundante.

O primeiro país árabe visitado foi Marrocos (nas cidades de Tânger, Rabbat, Fez, Tetuã); na sequência passou por Argélia, que estava em guerra (Oran, Argel); Líbia: (Tripoli, Salammbô); Tunísia (Cartago); Egito (Alexandria, Cairo); Líbano (Beirute e, por último Hamana, cidade de sua mãe). Toda sua viagem durou cerca de dois meses, até que o jovem mochileiro - em condições precárias financeiras - pega carona em um navio no Cairo para a França. Essa viagem foi tão significativa que, anos mais tarde, na década de 1990, ele convence o filho mais novo, André Abujamra, para realizar o mesmo percurso.

> Peguei o navio turco e vomitei 6 dias e 6 noites, era um nojo aquele navio. Chego em Marselha [França], doente, sem dinheiro, mochila rasgada. Chego no consulado do Brasil, o cônsul era João Cabral de Melo Neto, fui lá, toquei a campainha, ele veio me atender e eu disse: “olha eu sou um diretor de teatro, estudante, não sei o que fazer, estou doente, não sei onde morar e não tenho dinheiro pra nada”. E João Cabral, com a generosidade que só os grandes poetas têm, abriu a porta e disse: “entra a casa é sua”, fiquei 28 dias na casa de João Cabral de Melo Neto, aprendi mais poesia do que seria em 50 anos de universidade no Brasil (Abujamra, 2001).

Ao se envolver com diferentes contextos sociais, tradições e perspectivas, Antônio Abujamra, pelas informações postas, desenvolveu uma compreensão ampla e empática de uma pequena parcela do mundo, adquirindo organicamente, diversas habilidades como adaptação, resiliência e empatia. Essa jornada pessoal certamente o inspirou em sua trajetória e formação pessoal não institucionalizada contínua de forma profunda e significativa.

2.8.3 Depois e antes de tudo: Paris

Abujamra já conhecia João Cabral de Melo Neto da Espanha. A generosa atitude do poeta foi fundamental para que Antônio Abujamra não somente se reestabelecesse, mas desenvolvesse percepções futuras para os seus próximos passos: “Foi muito bonito e ali é que minha cabeça começou a dar uma mudada de eu querer fazer determinadas coisas mais claras, mais precisas. Não ter mais uma utilização errada das coisas”[48]. Em Marselha, Abujamra descreve para Walmir Ayala um pouco da sua jornada na casa de João Cabral:

> Agora estou em casa (hospedado, com cama e comida de graça, estava sem dormir bem há muito tempo), com João Cabral de Melo Neto. Conversas o dia inteiro sobre poesia e teatro. O homem é uma potência incrível, mas preguiçoso como o diabo. Gosto do poema “Bailarina Andaluza” – comparação de imagens com o fogo. Logradíssima. Teatro, isso é importante. A forma mais impressionante da arte.
> [...]
> Entrou agora João Cabral e me disse que perguntasse a ele coisas, e não ideias. Disse e riu. Eu não quero saber nada de literatura, essa gente é muito pegajosa, que se fodam. Teatro, isso é importante. [...] Incentivei-o a traduzir Haroldo de Campos, que pareceu ótimo [...] Incentivei-o a traduzir uma peça de Joyce, que é um capítulo de Ulysses... ele pareceu não se interessar (Abujamra *apud* Vicenzia, 2019).

[48] Entrevista de Antônio Abujamra para o cartunista Ziraldo, no programa *O papo*, da extinta TV Educativa do Rio.

Imagem 14: João Cabral de Melo Neto e Antônio Abujamra.

Acervo: SP Escola de Teatro, [195-].

Abujamra tinha o costume de escrever e enviar correspondências para os seus amigos e a sua amada Cibélia [Belinha] no Brasil. Inclusive, foi comum me deparar com declarações e alívios amorosos e cheios de saudade a respeito de Belinha em seus *Cadernos de Anotações*[49]. Isso demonstra um outro Abujamra com o qual pouco se pode deparar. Trata-se de uma revelação de uma faceta mais amorosa, dependente, que tinha necessidade de se declarar. Aliás, para quem teve uma relação mais próxima e íntima com Abujamra, conseguiu redimensiona-lo. Quando perguntado para, Alexandre Abujamra, como era o pai em casa, a resposta foi a seguinte: "Ele era ao contrário daquela personagem que criou. Não é que ele nunca levantou a mão para mim, ele nunca levantou a voz. Nunca! Em nenhuma briga. Nunca cometeu um ato de indelicadeza. Ele estava em outro patamar[50].

[49] Os *Cadernos de Anotações*, que se caracterizam em fontes documentais importantes, encontram-se no acervo de Antônio Abujamra, doado para a SP Escola de Teatro na cidade de São Paulo/SP.
[50] Entrevista presencial realizada com Alexandre Abujamra, em 11 de janeiro de 2023.

> Aqui, Paris
> Depois e antes de tudo: Paris. Se apresenta com um monstro cinza. E se começa a descobrir a cidade e as coisas da cidade. As ruas são feitas com grandeza, tudo é sem medo. E se caminha muito, sem parar. [...] os metrôs sempre cheios e onde o amor está presente, com/sem vertigem e sem se interessar por quem quer que seja. É Paris. Onde o povo se apresenta inicialmente como mal-educado, e continua... mas a gente se acostuma e em cada lugar qualquer coisa intelectual, qualquer problema político. [...] Jean-Paul Sartre estreou *Les Sequestrés d'Altona*, três horas e meia de espetáculo com maior densidade que *Huis Clos*.[...] Quase 60 teatros funcionando. Começa a saison[51] (Abujamra, 1959).

Como Antônio Abujamra não estava mais matriculado em curso algum após voltar de sua viagem pelo Norte da África, João Cabral consegue uma outra bolsa de estudos para Antônio Abujamra, mas em Paris. Na área teatral, com o francês Jean Vilar em conjunto com o Théâtre National Populaire (TNP) que, naquele momento, atravessava período de transformação do teatro francês e o nome de Vilar e o TNP, ecoavam de maneira expressiva no país. Mas antes de se adentrar em tal experiência, vale relevar outros dois envolvimentos.

O primeiro ocorreu quando Abujamra, sob a orientação de João Cabral, atuou como assistente de direção na preparação e produção de programas dramáticos da *Radiodiffusion-Télévision Française,* em Paris. Esse envolvimento ocorreu entre os dias 15 de setembro e 15 de novembro de 1959, período em que acompanhou as encenações de peças como *La Fontaine aux Saints* de John Millington Synge, *Macbeth* de William Shakespeare - desenvolvendo ainda uma amizade com a reconhecida atriz Marie Casarès - e, por fim, *Les Loups* de Romain Rolland. "Até o momento do programa, tudo me encantava"[52].

A segunda experiência significativa ocorreu em dezembro de 1959, onde Abujamra conduziu uma breve entrevista com o autor Eugene Ionesco, cuja publicação consta em seu portfólio pessoal. Embora sem identificação do veículo, acreditamos tratar-se ainda do jornal *Correio do povo*. Dada a profunda admiração e conhecimento demonstrado por Abujamra nas montagens de *A Cantora Careca* e *A Lição*, em Porto Alegre, é plausível considerar esse encontro como outro marco

[51] Segundo seu portfólio pessoal, trata-se da nota escrita para o jornal *Correio do Povo* do dia 24 de outubro de 1959, com o título: "Aqui, Paris [1] ".
[52] *Idem, ibidem.*

relevante em sua trajetória: “Devo a Ionesco minha viagem à Europa”[53]. A entrevista, encontra-se disponível no anexo desta tese, é notavelmente intrigante.

Imagem 15: Entrevista entre Abujamra e Ionesco retirada do portifólio pessoal de Antônio Abujamra.

CONVERSA COM IONESCO

ANTONIO ABUJAMRA

ANTES da conversa, houve o seu diálogo com diversos repórteres estrangeiros. Aí está Eugène Ionesco. Parece um pouco nostálgico de sinceridade. Começa a falar. É consciente, irônico, lúcido.

— Como surgiu "A Cantora Careca"?, é a primeira pergunta.

— Bem, para ser honesto: surgiu por ter eu estudado o Método Assimil (não disse que ensinam línguas). Por aí eu comecei a descobrir que a semana possuía sete dias e que eram segunda, terça, quarta, etc., e acreditei que poderia ser também segunda, terça e segunda... Aprendi que o teto fica em cima e que o chão fica em baixo, etc. E escrevi a peça para testemunhar o insólito do quotidiano e porque detesto o teatro... Teatro nesse sentido convencional de boulevard.

As perguntas continuam e o homenzinho vai amassando a todos. Ele é igual a suas peças. responde a tudo. O título da peça surgiu num ensaio, quando o bombeiro está contando a anedota sôbre o resfriado e deveria dizer cantora lírica. Enganou-se e disse "chauve". Voilà tout!

Contou que a primeira vez que foi representada, queriam matar os atores, diretor e autor. Foi Nicolas Bataille que dirigiu. Ionesco o escolheu porque havia ouvido dizer que esse diretor tinha montado poemas de Rimbaud, Ensaios de Montaigne, etc.

— Qual a mensagem de suas peças?...

— Não me falem em "mensagem" que a palavra me enerva... digamos "acontecimento"...

Depois começou-se a falar sôbre o êxito de suas obras obtido nos diversos países em que foram representadas. Veio o caso da Alemanha. Ionesco não gosta da maneira que os alemães representam suas peças. Diz que êles são sarcasmos! Que não são capazes de compreender o absurdo e que buscam sempre uma mensagem onde não há e se há, não se deveria dizer.

— Como explica então o seu êxito por lá?

— Por um malentendido... talvez.

Todos fazem perguntas e Eugène Ionesco responde sem ilusões, apenas de dizer que tem a espontaneidade pelo

Concordava com tôdas as opiniões que davam, tôdas as explicações, fôssem elas completamente diversas... Dizia que o teatro de vanguarda é o retôrno vivo do teatro.

— O senhor é um moralista?

— Não sei.

— É difícil escrever "a Cantora Careca"? (risos).

— Sim. É muito difícil.

Os risos pararam em seguida. O jôgo desafiante da resposta esmagou a pergunta. Depois afirmou que "A Lição" não é nada mais que um jôgo. Tôda a preocupação de buscar outra coisa é errar. Considera sua melhor peça "As Cadeiras". Um amigo me disse que é natural, pois é a "Pedra" de Ionesco...

— O senhor considera seriamente o teatro de Brecht, Miller e Sartre como boulevard de esquerda?

A pergunta o deixa um pouco intranqüilo. Movimenta-se um pouco e responde:

— Oui.

— Por que?

— É uma pergunta que eu não quero responder.

— Por que?

— Bem, eu já escrevi uma porção de artigos sôbre isso. Basta que leiam...

Depois entrou no assunto da equitalência dos contratos e confessou que faz parte do Colégio de Patafísica. E terminou.

Ai era a hora que me receberia. Fui meio tímido, mas em seguida estávamos à vontade. Falou das representações de sua peça no Brasil e estava realmente satisfeito com o êxito obtido. Pedi-lhe peças, disse que há um movimento de vanguarda no sul do país feito com seriedade. Outras pessoas entram na conversa. Afasto-os. Quais são as últimas pretensões? Diz que muitos: o primeiro Adamov, Dürrenmat, Beckett, etc. Só citei êstes três e disse que eram muitos.

A conversa prolonga-se, mas não surge nada que me permita solicitar mais espaço no jornal... Digo-lhe que vou fazer o estágio com Roger Planchon e na minha volta a Paris me receberá.

E nos despedimos, sem antes dizer-me que, em realidade, as peças que se poderia dizer possuírem mensagem são "Les Rhinocéros" e "Tueurs sans gages".

Paris, dezembro de 59.

Fonte: [jornal sem identificação]. Acervo: SP Escola de Teatro, [195-].

"Parece um pouco nostálgico de sinceridade", observa Abujamra, delineando suas impressões sobre a postura peculiar e as reações de Ionesco. Antes de assumir a condução das perguntas, o diretor teatral compartilha comentários pessoais acerca do dramaturgo, revelando uma percepção aguçada do momento que se desenha. Enquanto as questões prosseguem de outros jornalistas, Ionesco, conforme expresso

[53] Segundo seu portfólio pessoal, trata-se da nota escrita para o jornal *Correio do Povo* do dia 31 de outubro de 1959, com o título: “Aqui, Paris”.

por Abujamra: “[...] vai amassando todos. Ele é igual a suas peças, responde a tudo”. Nesse panorama de inquirição coletiva, a habilidade de Ionesco em lidar com as perguntas sem dificuldades. E assim, emerge a vez de Abujamra, lançando-se nesse diálogo de nuances marcantes e sutilezas:

> Aí era a hora que me receberia. Fui meio tímido, mas em seguida estávamos à vontade. Sabia das representações de sua peça no Brasil e estava realmente satisfeito com o êxito obtido. Pedi-lhe peças, disse que há um movimento de vanguarda no sul do país feito com seriedade. Outras pessoas entraram na conversa. Afasto-os. Quais são os autores preferidos? Diz que muitos: o primeiro Adamov, Durremant, Beckett, etc. Só cita esses três disse que eram muitos...
> A conversa prolonga-se, mas não surge nada que me permita solicitar mais espaço no jornal... Digo-lhe que vou fazer o estágio com Roger Planchon e minha volta a Paris me receberá.
> E nos despedimos, sem antes dizer-me que, em realidade, as peças que se poderia dizer possuírem mensagem são “Les Rhinocerós” e “Tueurs sans gage”...
>
> Paris, dezembro de 1959 (Abujamra, 1959).

A entrevista, pela aparente circunstância do momento, foi breve e não é possível saber se empolgante ou frustrante. Entretanto, Abujamra não perde a sua sinceridade para finalizar ao escrever “A conversa prolonga-se, mas não surge nada que me permita solicitar mais espaço no jornal”, como se o que o jornal ou os leitores quisessem, ele não conseguisse extrair.

Ainda em notas de jornais, Abujamra registra algumas das primeiras impressões que teve sobre Paris, onde residiu temporariamente para realizar o estágio com Vilar.

> Por Paris passa todo o mundo. Na cinemateca, vendo *Outubro*, de Eisenstein, encontrei-me com Paulo Emílio Salles Gomes. Depois nos vimos nos espetáculos de Gorki, *Os pequenos burgueses*, adaptado por Adamov. Por fim, veio na recepção da Casa do Brasil, para a tomada de posse da diretoria, Célia Neves Lazaroto. E aqui foi a discussão. Falou da nouvelle vague do cinema francês, destacou *Hiroshima, mon amour*, de *Resnais e Les 400 Coups*, de Truffaut. Sem saber bem porque, a conversa inicialmente calma, ficou feroz. Eu alimentava a ferocidade. Sempre me dá prazer ver as pessoas que respeito extravasarem a sua verdade com fúria. Me perguntou: “Afinal, Abujamra, quantos anos tens?”.”27”, disse. “E o que aconteceu até agora de importante na sua vida?” Eu queria dizer uma porção de

> coisas, ou pelo menos, o amor, mas era a chance de passar para a ofensiva. “Nada de importante. E na tua?” “Quantas queres saber?” “Seis”, pedi. Tirou um bloco e uma caneta e escreveu uns dez minutos. Me devolveu o papel: “Me pediste seis fatos importantes da minha vida. Escrevi seis que devem ser importantes para ti”. E fui ler: 1) – 27 a 47 anos – chance única: testemunhas o nascimento de uma grande nação. 2) – Bom teatro: a morte do príncipe André em *Guerra e paz* e a lição com a psicologia *em Les 400 coupis*. 3) - Ler, sem ter direito a ideia do que foi, *A muralha*, de Hersey. 4) - Compreender que o sul é branco e descobrir o litoral, o centro e o norte. 5) - A procura e a descoberta da autenticidade no riso e na melancolia. 6) – A pele. O sentimento da pele”[54] (Abujamra, 1959).

Um destaque para a segunda citação, na qual Antônio Abujamra, apresenta, então, algo mais peculiar da persona: a necessidade explícita de provocar e estimular uma erupção dos sujeitos de uma forma proposital. Foi o que ocorreu à supracitada Célia Neves Lazaroto[55] no acalorado diálogo entre os dois. No programa *Provocações,* da TV Cultura, tal característica foi sendo “aprimorada”.

2.8.4 Jean Vilar e o surgimento do TNP

Na década de 1940, período pós-guerra, em tese, foi desenvolvida, no continente europeu, certa consciência para tomar a linguagem teatral como patrimônio público, ou seja, o Estado seria, também, responsável pela promoção e fomentação das atividades artísticas. A criação do Teatro Nacional Popular estaria inserida em tal proposição. Naquele momento histórico, no concernente à produção teatral francesa, em perspectiva hegemônica, destacavam-se obras de Paul Claudel[56] e do nomeado teatro do absurdo, dentre os quais: Eugene Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov.

Jean Vilar já era um conhecido ator e diretor francês quando, em 1947, foi convidado pelo governo francês a criar o Festival de Avignon. Os festivais culturais

---

[54] Segundo seu portfólio pessoal, trata-se da nota escrita para o jornal *Correio do Povo* do dia 28 de novembro de 1959, com o título: “Aqui, Paris”.

[55] Foi no final da década de 1950, diretora da Casa do Brasil, situada dentro da Cidade Universitária de Paris (Cité Universitaire), foi concebida para acolher estudantes de passagem por Paris.

[56] Paul Claudel (1868-1955) foi um renomado poeta, dramaturgo e diplomata francês. Sua obra poética e teatral explorava temas religiosos e metafísicos, e ele também teve uma carreira diplomática de destaque.

estavam florescendo na França naquele período e algumas cidades começaram a ter interesse neste tipo de evento[57], já que a concentração de atividades culturais estava na capital. O objetivo inicial que Vilar trouxe para o Festival era o de inovar no espaço de representação teatral, e para isso utilizou-se da área externa de uma enorme construção gótica da idade média denominada de *Palácio dos Papas*, transpondo a cena teatral para o ar livre e assumindo as estruturas daquelas construções reais para cena - o teatro "nasceu" na rua e depois foi encaixotado e privatizado pelos detentores de poder. Com essas iniciativas, consequentemente surgem novas estéticas de representação para um público novo e longe de Paris, rompendo assim as fronteiras geográficas e sociais. A esse respeito, Jean-Jacques Roubine afirma:

> A ideia-mestra de Vilar é inventar um teatro socialmente unificador. Sabemos que o teatro à italiana, herdado do século XVII, mantém e exibe as divisões socioculturais: os "camarotes" são separados da orquestra ou do "poleiro"; o palco é separado da plateia; os atores, dos espectadores... O objetivo do Festival, que irá se tornar quatro anos mais tarde o do TNP, será reunir todas as categorias sociais "nos assentos da comunhão dramática". [...] Essa unificação contribuirá sobretudo, de maneira ambígua, para impor às categorias populares os valores burgueses dominantes (2003, p. 134).

Tais objetivos chegam a parecer uma certa utopia em um primeiro momento, mas foram fundamentais para uma nova provocação do fazer teatral centralizado que era praticado naquele período. Entendermos a criação e os ideais do Festival de Avignon nos auxilia a compreender Jean Vilar. A repercussão das suas idealizações foi decisiva para a condução do Théâtre National Populaire (TNP).

Em 1951, Jeanne Laurent[58] escolhe Vilar para conduzir o Théâtre du Palais de Chaillot, instalado em Paris, edifício de mesmo nome (Palácio de Chaillot). Na sequência de sua fruição, restabelece seu nome original, criado em 1920, de Théâtre National Populaire (TNP). Após a Comédie Française (criado em 1680) e o Théâtre de l'Odéon (criado em 1782), o TNP foi o terceiro teatro nacional da França.

---

[57] Para mais informações consultar a obra *As metrópoles regionais e a cultura*: o caso francês, 1945-2000 de Françoise Taliano – des Garets (2014).

[58] Vice-diretora dos espetáculos e da música junto da Direção Geral das Artes e das Letras entre os anos de 1946 e 1952.

Em um artigo interessante, escrito por Mariana Oliveira, sobre o periódico jornal mensal *Bref* do TNP, a pesquisadora afirma que: “O TNP é visto sob seis pontos fundamentais: relação com o público, missão de um teatro nacional, concepção humanista do teatro, ações para a democratização da cultura, mediação com o mundo escolar e dimensão educativa” (2014, p.103). Desse modo, e em conjunto com os demais registros, é correto afirmar que o ponto central de Jean Vilar foi o de colocar para o centro do seu fazer teatral o público. Isso inclui diversos pensamentos e conscientização principalmente para a classe trabalhadora, como por exemplo, a mudança de horário nas suas apresentações e valores acessíveis, para garantir e democratização do acesso.

O TNP foi uma contraposição aos teatros convencionais/privados daquele período. Vilar pensou o teatro como serviço público e essencial: “O TNP é, antes de tudo, um serviço público. Tal como a água, o gás, a eletricidade” (Vilar, 1975, p.173). O teatro era de responsabilidade assumida e reconhecida pelo Estado que anos mais tarde (a partir de 1958) o ministro da cultura, André Malraux, prossegue e amplia com a mesma política de difusão dos centros dramáticos e nos demais centros culturais.

Ao longo do período em que Jean Vilar liderou o Théâtre National Populaire (TNP) de 1951 a 1963, o repertório apresentado compreendeu um total de 57 espetáculos. Notavelmente, dentre essas produções, 37 eram de origem francesa, enquanto 23 eram dedicadas a textos clássicos internacionais. Os registros dos jornais mensais do TNP, intitulado *Bref*, evidenciam que Vilar, discípulo de Charles Dullin (que por sua vez foi colaborador próximo de Jacques Copeau), adotou a estratégia de reintroduzir obras clássicas como método de estimular o conhecimento e compreensão do público de modo popular. Essa abordagem buscava aprimorar o processo de comunicação com a plateia.

Os registros revelam, assim, a influência direta de Vilar em incorporar textos clássicos ao repertório do TNP. Uma figura proeminente no teatro francês, desempenhou uma dupla jornada como impulsionador do Festival de Avignon, que se distanciava do monopólio cultural parisiense. Essa abordagem multifacetada, associada à seleção eclética de peças, sublinha o compromisso de Vilar com a democratização do acesso à cultura teatral, levando-a para além dos limites geográficos e culturais centrados em Paris. O engajamento de Vilar, tanto no TNP

quanto no Festival de Avignon, contribuiu para a vitalidade e diversidade do cenário teatral francês, principalmente daquele período.

2.8.5 Abujamra e o TNP

Abujamra ficou de 1958 a 1960 em seus estágios pelo exterior, e foi Jean Vilar o primeiro dos diretores que acompanhou. Pelos fatos que antecederam sua chegada no TNP, é provável que o início da sua presença tenha ocorrido entre o final de 1958 e o início de 1959. Em tal período, é possível ter uma dimensão no que diz respeito às políticas públicas e estéticas praticadas por Jean Vilar. Um impacto sobre as diferenças no tratamento do Estado com relação ao fomento das práticas culturais.

Nos *Cadernos de Anotações* de Antônio Abujamra pouco se encontra sobre as anotações com Jean Vilar. O mais expressivo relato sobre Vilar, até o presente momento, encontra-se na já mencionada entrevista de Abujamra, à TV PUC, para o programa *Caros Amigos*:

> Um teatro altamente político, forte. Teatro que dava entrada mínima para as pessoas. Os operários iam assistir. E eu assistia os espetáculos do Vilar e achava maravilhoso, uma grande inteligência... Mas ele não tinha o humor que eu queria. Eu acho que sem humor, no meu país, Brasil, eu não sei viver. Eu não quero perder o humor. Eu quero sempre ter humor porque, se eu quiser ficar com a consciência culpada com o que acontece nesse país, eu não farei nada, porque realmente é desastroso (Abujamra, 2001).

Para investigar a participação de Antônio Abujamra no teatro francês, estendo minha pesquisa para além das fontes bibliográficas disponíveis sobre o tema. É relevante observar que Abujamra documentou suas experiências e reflexões de viagem em diversos *Cadernos de Anotações* referentes ao período em que esteve na França e, posteriormente, na Alemanha. São diversos textos, com assuntos e extensões variados. O primeiro desses *Cadernos*, dos três totais, inicia-se com algumas páginas dedicadas ao estudo da língua francesa, datadas a partir de 22 de setembro de 1959; sendo que as anotações relacionadas ao teatro começam a ser registradas a partir de 27 de novembro de 1959. Sob essa perspectiva, vislumbramos

a dimensão da receptividade de Antônio Abujamra aos teatros e experiências aos quais teve acesso, delineando um impacto significativo nas discrepâncias no tratamento estatal em relação ao fomento das práticas culturais.

É importante lembrar que a experiência de Abujamra no Brasil, no âmbito teatral, diferia em vários aspectos da realidade teatral francesa. Isso se tornou evidente nas manifestações realizadas por Abujamra a respeito da falta de apoio e incentivo com os coletivos de Porto Alegre, escancarando uma habitual escassez de recursos governamentais para o fomento das atividades teatrais e artísticas locais; além da sua quase incansável batalha pela criação de uma Escola de Arte Dramática naquela capital do Sul.

Há raríssimos registros sobre o primeiro estágio de Abujamra no TNP, já que o acompanhamento se estendeu por aproximadamente um mês; compreendendo os meses de setembro e outubro de 1959. Até mesmo em seus *Cadernos de Anotações*, as atividades registradas em tais meses no TNP são escassas. Não foram encontrados registros sobre o que, de fato, Abujamra testemunhou e absorveu com Jean Vilar. No entanto, neste mesmo período de estágio, sabemos que Abujamra presenciou a encenação de *Os Três Mosqueteiros*, dirigida por Roger Planchon, e, segundo suas próprias palavras, ficou "maravilhado" com as produções do jovem diretor. Posteriormente, assistiu a *Henrique IV* com a mesma direção.

> Roger Planchon apresenta *Os três mosqueteiros*, adaptado do romance de Dumas. É um exercício de estilo realmente arquitetural. Roger Planchon, sem dúvidas, é o diretor mais audacioso de teatro na França. Seu grupo é o *Théâtre de la Cité* de Villeurbanne, perto de Lyon. O ano passado ganhou o prêmio de melhor diretor do ano, dirigindo *La second surprise de L'amour*, de Marixaux.
> É uma novidade sempre o que faz Planchom. Deixa todos os outros espetáculos franceses como acadêmicos. Para mim é um verdadeiro fenômeno. Compõe um equilíbrio objetivo, realiza logicamente e instantaneamente o que nos poderia parecer ilógico e demorado. Sente-se *Os três mosqueteiros, toda* a aventura selvagem, toda aventura cômica, toda uma energia de movimento. Faz western, faz perseguições em carruagens, faz duelos inesquecíveis. Roger Planchon é inesgotável em sutilezas de direção. É jovem, 29 anos. O Brasil ainda o desconhece. Não queremos ser oráculo, mas bem cedo o nome de Planchon estará universalmente reconhecido.
>
> Eu fui assistir uma peça, de um diretor jovem, chamado Roger Planchon. Ele estava fazendo um espetáculo que era *Os três mosqueteiros*, que eu fiquei maravilhado com a beleza do que ele

> fazia. Eu achei que a minha cabeça estava por ali. Depois eu vi o *Faustaff* e *Henrique V* e fiquei maravilhado! Pedi ao governo que deixasse eu sair de Villar para ficar com Roger Planchon (Abujamra, 2001).

2.8.6 Roger Planchon e o surgimento do Téâtre de la Cité

> Eu vi uma peça de um diretor jovem chamado Roger Planchon, eu disse: opa! Talvez o meu caminho seja deste diretor e não desta perfeição, desta maravilha que era o Jean Vilar, que era uma grande inteligência, uma grande postura de forma, conteúdo, mas não era a minha cabeça na época. Eu voltei depois pro Vilar, depois de ter feito minha desbundada com Roger Planchon (Abujamra, 2001).

O espetáculo a que Abujamra se refere é *Henrique IV* de William Shakespeare, encenado em 1959, no *Théâtre de l'Ambigu,* na capital francesa. Se por um lado pouco se encontra sobre Jean Vilar nas anotações de Antonio Abujamra, o mesmo não acontece sobre suas experiências com Planchon, que têm uma quantidade significativa de páginas em suas anotações. Pode-se encarar este fato como indício de empenho pelo registro, ou seja, o interesse em não se esquecer das experiências ali vividas. Um aprendizado que se iniciava com empolgação por parte de Antônio Abujamra à figura de Roger Planchon.

O diretor francês começou sua carreira em Lyon, entre os anos de 1950 e 1957. Em 1953, na mesma cidade, ocupa o pequeno teatro de 100 lugares chamado *Théâtre de la Comédie*, tendo a partir deste período, uma média de 3 espetáculos montados por ano. Em 1954, Roger Planchon faz contato com o diretor alemão Bertolt Brecht e, na sequência, ficou conhecido por desenvolver e difundir as práxis brechtianas, a partir de 1955 na França. As montagens eram desde textos do próprio dramaturgo alemão até outros autores, indo dos clássicos até os contemporâneos de sua época (dentre eles: William Shakespeare, Calderón de La Barca, Marlowe, Eugene Ionesco).

Em 1957, Planchon muda-se com o grupo teatral para Villeurbanne, interior industrial de Lyon. O interesse do diretor pela cidade talvez esteja próximo àquele de Vilar com Avignon, no sentido da descentralização teatral. A cidade escolhida pelo jovem diretor francês era, basicamente, composta por operários: "Villeurbanne é uma cidade de 100 mil pessoas, com 50% de operários" (LAFABRI, 1962, p.9).

Assim como Vilar, o seu principal foco era o público, mas de forma um pouco mais intensa. Pelo que as evidências apontam, Planchon estava muito mais preocupado em trabalhar, através do teatro, a consciência de classe; imbuído em colocar em prática as teorias e prática do teatro épico brechtiano. Para isso, Planchon, durante 3 meses, se aproxima dos trabalhadores da pequena cidade francesa com ações que visibilizavam o acesso dos mesmos: coloca preços fixos e baixos dos ingressos, oferece descontos para associações operárias, realiza um questionário os moradores sobre preferência de horário, preferência do repertório e quais seriam os meios de transporte. No decorrer dos seus espetáculos, realiza discussão das suas apresentações, organiza exposições não permanentes, cria um periódico de publicação semanal denominado *Cité-Panorama* e, 3 anos mais depois, organiza uma creche para os filhos das operárias. Passou a trabalhar em um teatro de mais de 1.000 lugares chamado de *Théâtre de la Cité*. Consequentemente o público cresceu.

2.8.7 Finalmente, Roger Planchon!

> Vi os diversos espetáculos parisienses e sem nunca ter ouvido falar em Roger Planchon. Fui ver *Henry IV,* no Ambigu, por Shakespeare. E sempre tenho a esperança que um dia mostrem a eternidade de Shakespeare apresentado mundialmente.
> Mon Dieu! Já terminei a primeira parte [...] Roger Planchon, me contem a sua vida – o homem é a ciência.
> Terminou o espetáculo. Na outra semana, a 2ª parte que intitulou: *Falstaff*.
> Eu queria saber o que pensava esse senhor. Escrevi-lhe uma carta para fazer um estágio como observador.
> - Vens à Villeurbanne?
> - Sim!
> E deixei Paris[59] (Abujamra, 1959).

Os dois primeiros espetáculos criados por Roger Planchon com o Grupo foram os mesmos que Antônio Abujamra tivera visto e se encantado em Paris: *Os três mosqueteiros* e *Henrique IV*. O *Théâtre de la Cité* teve a iniciativa de pesquisar em sua chegada, na pequena cidade operária de Villeurbanne, quais autores que os moradores locais gostariam de conhecer e assistir e, desse modo, chegaram a William Shakespeare e Alexandre Dumas. A primeira peça, *Henrique IV*, foi dividida de forma

[59] Anotações extraídas dos seus *Cadernos de Anotações*. Acervo: SP Escola de Teatro.

estratégica por Roger Planchon em duas partes: *Faustaff* e *Henry V,* que segundo Yvette Daoust: “Planchon acredita que essa estrutura será aceitável, pois seu público está acostumado a novelas e programas episódicos”. A seguir, trechos de um dos *Cadernos de Anotações* de Abujamra, relatando a suas impressões com Planchon.

Para que pudesse seguir para o Théâtre de la Cité, Abujamra necessitaria solicitar ao governo francês a alteração dos estágios: de Jean Vilar em Paris, para Roger Planchon em Villeurbanne, na qual é concedida. Entre os meses de novembro e dezembro de 1959, Abujamra transfere-se para acompanhar de perto o trabalho de Planchon: “Os amigos gritavam: deixar Paris! Enfiar-se em Villeurbanne! Uma Loucura!”[60]

> Teatro em usina, conversas com mineiros com carvão na cara – uma beleza. Todo mundo diz em Paris que Planchon é o renovador do teatro na França. Ele faz tudo o que eu gostaria de fazer. Me dá coragem para enfrentar os problemas. Planchon deixa seus atores escolherem espetáculos e autores. O primeiro foi *Henrique IV* de Shakespeare, depois *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. Sempre montagens movimentadas, de aventuras! Inovadoras, com muitos atores, e dando oportunidade para todos (Carta aos amigos de Porto Alegre - 1959).

De fato, o que Abujamra presenciava era uma concretude de grande parte que gostaria de ter visto e presenciado na cidade de Porto Alegre. E com todas as lutas que Abujamra e os movimentos de grupo na capital gaúcha travou, é compreensível tamanho entusiasmo. Ao estudar e entender um pouco mais sobre a figura de Roger Planchon, já tive internamente um arrebatamento por saber que algo deste tipo ocorreu. Fiz também um paralelo com a minha própria carreira no teatro, quando a companhia da qual faço parte, Cia. Los Puercos, se aproximou do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Aquela organização, militância e ideais me deram – assim como Abujamra – coragem para enfrentar os problemas estruturais e político-sociais.

Abujamra, ao abordar o "[...] teatro em usina, conversas com mineiros com carvão na cara" [Carta aos amigos de Porto Alegre - 1959], focaliza principalmente a

[60] *Ibidem*.

produção teatral destinada à classe trabalhadora, caracterizando-a por sua preocupação com temáticas que transcendessem o mero entretenimento. No contexto da época, os espectadores predominantes nos espetáculos pertenciam, em sua maioria, à burguesia. É relevante salientar que, antes de sua imersão nesse ambiente, Abujamra possivelmente (se fosse o caso) possuía uma compreensão inicial dos preceitos épicos brechtianos, os quais foram desenvolvidos e aprimorados em sua relação com o teatro de Roger Planchon, cuja ênfase, como comentado, além do estético ligavam-se, também, à luta de classes.

No contexto brasileiro, durante esse período, a presença e influência de Bertolt Brecht eram ainda incipientes e pouco difundidas. Em algumas fontes, as primeiras encenações, no que concerne às dramaturgias brechtianas, ocorreram em 1945 na cidade de São Paulo com *Terror e miséria do Terceiro Reich* (BADER, 1987, p.15), posteriormente, em 1954 - ainda na capital -, estudantes da Escola de Arte Dramática (EAD) apresentaram *A exceção e a regra*. Em 1958, a Companhia Maria Della Costa, encenam *A alma boa de Set Suan*. Esse marco coincidiu com a apresentação, no mesmo ano, da peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri pelo Teatro de Arena, da cidade de São Paulo, que marcou uma nova fase no panorama teatral brasileiro; por permear problemáticas da classe trabalhadora, ou seja, de uma totalidade que até então não era representada nos palcos. Nesse momento, o teatro brasileiro começava (pelo ponto de vista de certa documentação, que descarta as experiências populares) a refletir sobre o papel do operariado, tanto nos palcos quanto fora deles e continha expedientes dialéticos brechtianos, embora esse movimento ainda estivesse em estágios iniciais de desenvolvimento.

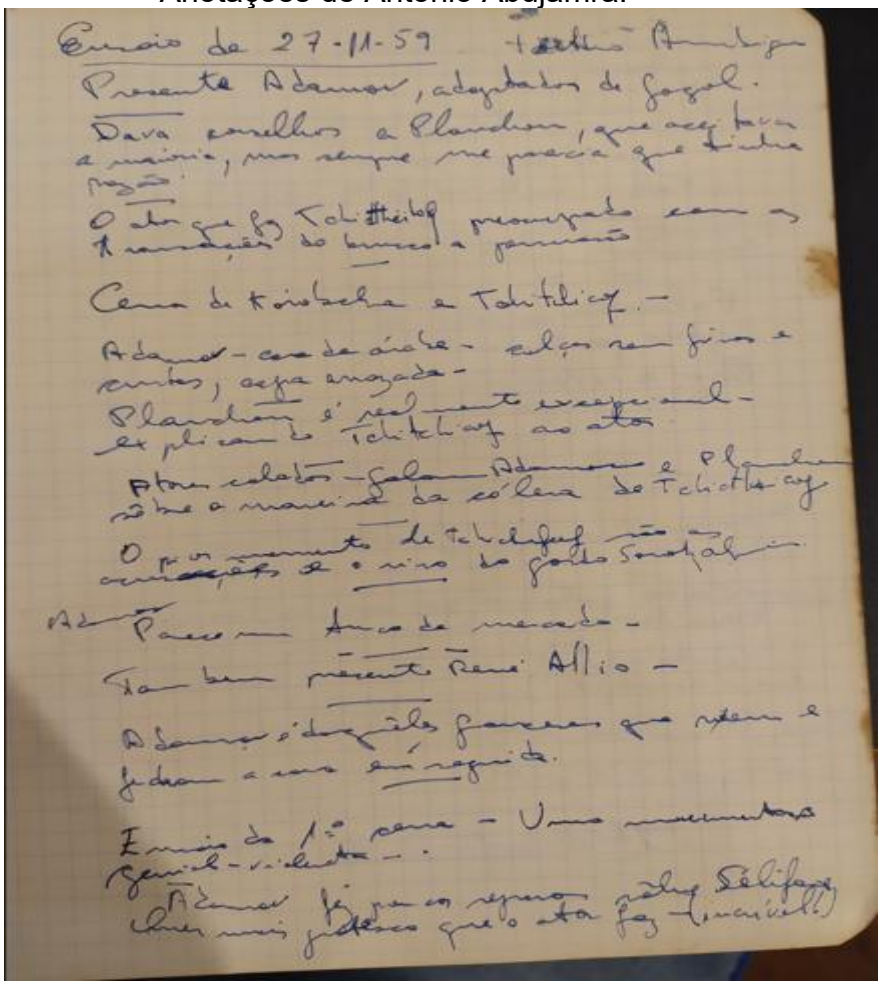
O programa desenvolvido em Villeurbanne representa o ponto inaugural do envolvimento de Abujamra com as práxis teatrais de Bertolt Brecht. De acordo com suas próprias palavras, aquele período marca sua condição pioneira como brasileiro estagiário sob a orientação de Roger Planchon. O diretor francês, por sua vez, teve contato direto com Bertolt Brecht em 1954 e desempenhou um papel crucial como um dos principais expoentes do teatro épico na França. Essa experiência tornou-se significativa não apenas pelo impacto de Brecht, mas também pela influência de Planchon na introdução e difusão dessas abordagens teatrais inovadoras.

Outros brasileiros, no mesmo período e posteriormente, tiveram experiências com o teatro francês, como foi o caso de Ruth Escobar (1958) que realizou um curso do ator e diretor Pierre Valde, discípulo de Vilar. Conheceram os trabalhos de Jean Villar: José Renato (1958) que em foi assistente de direção de Jean Vilar e Antunes Filho (1958). Já Heleny Guariba (1965) e Fernando Peixoto (1966), puderam ter experiências também com Roger Planchon. Além de diversos outros artistas que viajaram para a França a fim de compartilharem o teatro como foi o caso, por exemplo, de Flávio Rangel (1958), José Celso Martinez Corrêa e Celso Nunes (1966).

Abujamra chegou no Théâtre de la Cité, para estagiar com Roger Planchon, que naquela ocasião, estava dirigindo o processo de montagem do espetáculo *As almas mortas [Les amês mortes],* de Nikolai Gogol, e adaptado por Arthur Adamov[61]. A seguir o registro de Abujamra datado no dia 27 de novembro de 1959:

[61] Arthur Adamov (1908-1970) foi um dramaturgo russo-francês, conhecido por suas peças teatrais experimentais e provocativas. Sua obra reflete influências do existencialismo e do teatro do absurdo, explorando temas como alienação, solidão e a condição humana em um mundo sem sentido. Adamov é considerado uma figura importante para o teatro do século XX, contribuindo para a evolução das formas teatrais e influenciando outros dramaturgos contemporâneos, como Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Sua abordagem inovadora e seu estilo distintivo deixaram um impacto duradouro no teatro moderno.

Imagem 16: Página do dia 27 de novembro de 1959 do Caderno de Anotações de Antônio Abujamra.



Fonte: Caderno de Anotações de Antônio Abujamra, 27 nov. 1959. Acervo: SP Escola de Teatro.

Ensaio de 27-11-59 – Teatro Ambigu

Presente Adamov, adaptador de Gogol.
Dava conselhos a Planchon, que aceitava a maioria, mas sempre me parecia que tinha razão.
O ator que faz Tchitchikov preocupado com as transações do buraco a persuasão.
Cena de Korobushka e Tchitchikov.
Adamov- cara de árabe – calças sem frisos e curtas, [ilegível] arrasada
Planchon é realmente excepcional – explicando Tchitchikov os atos.
Atores calados – falam Adamov e Planchon sobre a maneira da cólera de Tchitchikov.
O pior momento de Tchitchikov são as acusações e o riso do gordo [ilegível].
Adamov parece um turco de mercado.
Também presente René Allio.
Adamov é daqueles franceses que [trecho ilegível] em seguida.
Ensaio da 1ª cena – Uma movimentação genial – violenta.
Adamov fez poucos [ilegível] sobre Selifan
Quer mais grotesco que o ator fez (incrível!). (Abujamra, 1959).

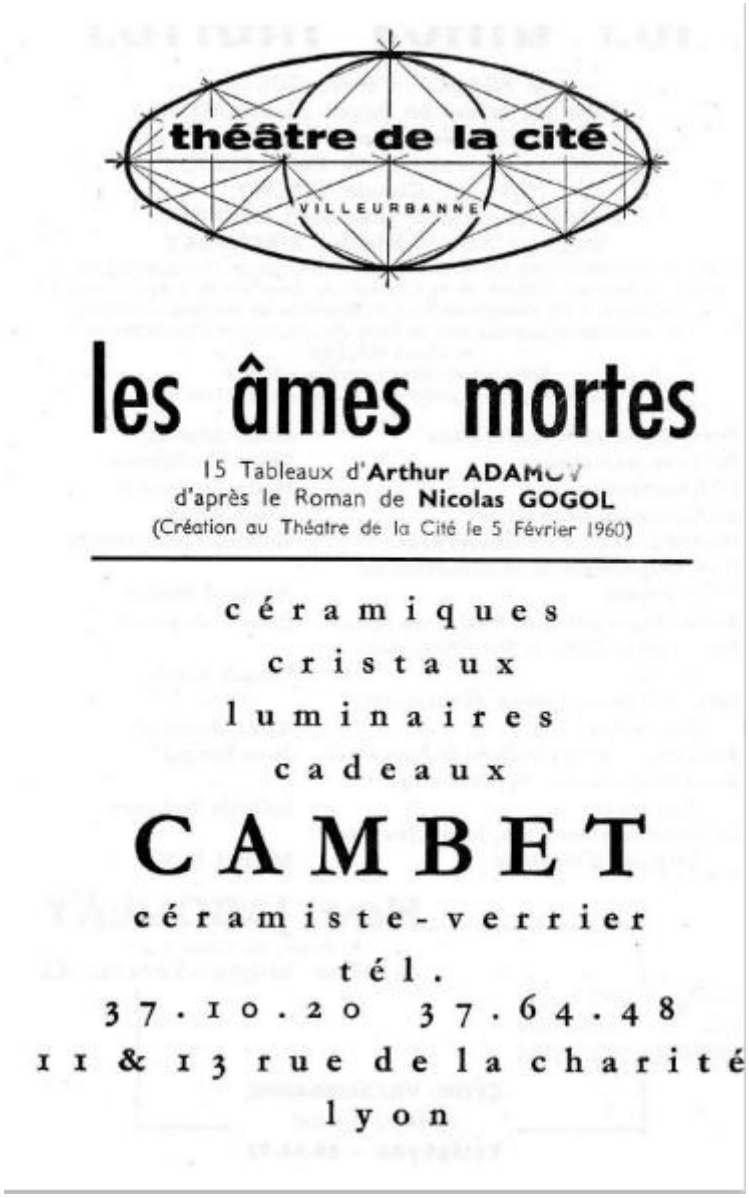
Este é o primeiro, e mais extenso, registro de Antônio Abujamra acompanhando o diretor francês. Por mais que algumas palavras estejam inelegíveis, pode-se apreender que suas anotações representam registros bem pontuais de situações ou observações. As demais anotações em seus *Cadernos de Anotações* seguem a mesma linha; entretanto, em sua maioria são registros curtos, não datados, mas que colaboram para alguma percepção, conforme expostas na transcrição a seguir:

> Meus ensaios são o que se poderia dizer: geniais. Ontem apareceu Adamov e todas as cenas eram comentadas por ele. Mal vestido, cara de turco cansado, roupas piores que as minhas, etc. Mas Paris aceita o cérebro e não a roupa.
> Dia 15 sigo para Lyon. Como? Não sei. Sei que vou. Deixo Paris!
> Acompanhei os ensaios de *Les âmes mortes.* Foi até o momento o que me acontecia de mais importante em teatro.
> Não como se produz, mas porque se produz.
> Adamov e Planchon falaram e falaram diversas coisas magníficas sobre o Gogol. Eu creio que é uma sorte grande estar nessa trupe.
> Almoço com Roger Planchon e Collete [atriz e companheira de Roger Planchon]. A conversa saiu facilmente, o homem é seguro e respondia todas as perguntas que lhe fazia sobre sua *mise-en-scène*. Explicou-me toda a sua tentativa de teatro popular total, disse de suas conversas com os operários das usinas, com os mineiros. É um trabalho que apaixona.
> Planchon ousa. Abre caminhos para muitos. Dá coragem.
> O seu ousar é uma consequência natural.
> Dá um salto acentuado com seu teatro.
> No Brasil não havia chegado o nome de R. Planchon.
> De longe, me parece que no Brasil não se faz nada sério.
> Brecht deu coisas não somente como dramaturgo, mas também cenicamente.
> O frio que faz é inaceitável. As fontes estão congeladas e os dois rios começam a ter partes paradas. E o tal de vento mistral gela o ouvido e o coração.
> Atriz: Eu sei, mas quando me embalo...
> Planchon: Não deve se deixar embalar.
> Para minha volta tenho ideias. Muitas. Não ficarei nem no Rio e nem em S. Paulo. Quero fazer teatro nessa Porto Alegre. E claro que sempre aceitarei a opinião do mestre.
> Penso em escrever um livro. Quem não pensa em escrever um livro? Creio que seria interessante o que quero fazer: uma série de conversas com pessoas que nos toquem atualmente. O título seria Conversas e depois: o autor com.
>
> 1 – a ideia do livro parece ser boa
>
> 2 – vontade de ser épico no Brasil, revitalizar os clássicos**,** ser pelo menos 1% do que é Planchon [destaque do pesquisador].

> 3 – Comecei a escrever sobre ele e sempre me parece pouco o que faço. Creio que um livro não diria tudo. Roger Planchon é um gênio!
>
> Suspenderam *Arturo Ui,* estava mesmo sem andar direito. É uma peça que gostaria realmente de fazer.
>
> Vi hoje os figurinos. Alguns são uma beleza em si, outros são de um mau gosto (deliberado?) e espero ver tudo Ensemble (Abujamra, 1959).

Com todos estes retalhos de anotações, pode-se perceber uma compreensão mais abrangente da receptividade de Antônio Abujamra em relação às atividades que o envolviam em Villeurbanne. A exposição dessas breves anotações permite se aventurar em algumas observações. Além de expressar o seu desconforto com a temperatura fria da cidade francesa e seu anseio por retornar a Porto Alegre para colocar em prática os novos saberes, é notável o seu entusiasmo e satisfação ao testemunhar os ensaios da peça *Almas Mortas* de Nikolai Gogol, além da observação das concepções teatrais de Roger Planchon. As anotações também revelam impressões sobre a figura de Adamov com detalhes estéticos e as pequenas reflexões sobre Bertolt Brecht. À esta altura, Abujamra já compreendia com mais nitidez o teatro brechtiano através de Planchon. O supracitado ainda manifesta o desejo de voltar para Porto Alegre, escrever um livro e o de introduzir o teatro épico no Brasil. A vontade de montar *Arturo U*i, ocorreu quase 40 anos após - em 1998 - em conjunto com o coletivo Os Fodidos Privilegiados. E, por fim, a ideia de publicar um livro com conversas sobre “pessoas que nos toquem atualmente” parece se aproximar de seu programa *Provocações,* da TV Cultura; idealização sua e de Gregório Bacic.

Imagem 17: Programa do espetáculo *As almas mortas*.


théâtre de la cité
VILLEURBANNE

les âmes mortes

15 Tableaux d'**Arthur ADAMOV**
d'après le Roman de **Nicolas GOGOL**
(Création au Théatre de la Cité le 5 Février 1960)

céramiques
cristaux
luminaires
cadeaux

CAMBET
céramiste-verrier
tél.
37.10.20 37.64.48
11 & 13 rue de la charité
lyon

Fonte: Lerize[62] (Villeurbanne), 1960.

[62] Centro de memória e sociedade, inaugurado em 2008, responsável pela preservação de um vasto acervo histórico da cidade francesa de Villeurbanne.

Imagem 18: Théâtre de la Cité.

Fonte: *Le Progrès*, 5 abr. 2017.

No decorrer do início de 1960, o teatro de Roger Planchon mantinha sua presença através da circulação dos espetáculos *Os Três Mosqueteiros*, seguido de *Henrique IV*. Uma peculiaridade a destacar é o convite feito a Antônio Abujamra por Jacques Rosner, assistente de direção de Planchon, em 12 de janeiro daquele ano, para participar como figurante em uma cena da peça que seria apresentada entre 12 e 15 de fevereiro. Essa experiência, marcada por sua participação ao longo de sete dias consecutivos nos ensaios, proporcionou a Abujamra uma imersão mais intensa nas práticas teatrais do que presenciava de Planchon. Além da abertura de possibilitar que estrangeiros acompanhassem seu trabalho, da mesma maneira o convite de Rosner, aponta uma colaboração e intercâmbio entre artistas de diferentes origens, enriquecendo ainda mais a experiência teatral de todos os envolvidos.

> Jacques Rosner, assistente de Planchon, veio me perguntar se queria entrar em cena em *Henry IV*. Disse que sim" (12/01/1960).
>
> Entro 8 vezes em cena em *Henry IV*. Hoje foi meu primeiro ensaio e me diverti. Nem um momento fiquei nervoso, o que é bom sinal, pois sempre fico quando não há a certeza. Mas a segurança de Planchon é magnífica e leva a gente a ter também (13/01/1969).
>
> Toda a tarde de ensaio. Entro muitas vezes em *Henry IV*, principalmente na batalha. Hoje à noite, ensaio geral (14/01/1960).

> Que correria! A batalha final me obriga a ir de um lado para o outro da cena, subindo uma escadaria e descendo outra em menos de 4 segundos! Creio que vou me complicar um bocado.
> Colette continua sempre a ser simpática e ajudando.
> Planchon é sempre um exato (14/01/1960).
> Foi divertido. Mas esqueci de entrar uma vez na batalha, para desespero de Jacques Rosner, assistente.
> Mudei de trajes 6 vezes e me perguntava sempre: por que aceitar fazer a figuração, só vendo aproveitaria mais?
> Talvez porque o palco me apaixona ainda (15/01/1960).
> Se ontem eu havia esquecido de entrar num momento da batalha, hoje entrei uma vez a mais... (16/01/1960).
> Na matine, esqueci-me de entrar na cena dos rebeldes... [o ator] Pierre Meyrand saiu de cena para buscar-me e eu fiquei chateado (17/01/1960).
> Pensei muito no meu esquecimento de entrar na hora exata em cena. É evidente que a atenção tem que ser continua e fria. Depois, no palco, tudo vem como deve (18/01/1960).

A análise das reflexões, desabafos e receios de Antônio Abujamra em sua participação nos ensaios e apresentações revelam algumas de suas sensações muito peculiares. Inicialmente, sua empolgação com o convite é notável, embora seja plausível considerar que tenha sido chamado para atender a uma demanda urgente de substituição ou reposição no elenco. Abujamra teve apenas três dias (de 12 a 14 de janeiro) para assimilar e memorizar as complexas marcações, que envolviam seis trocas de figurinos e entradas e saídas rápidas pelo palco. O primeiro dia de apresentação, em 15 de janeiro de 1960, foi encarado com diversão por Abujamra, porém, em uma das ocasiões, acabou esquecendo de entrar em cena. Na performance subsequente, em 16 de janeiro de 1960, ele excedeu o número de entradas planejadas, e no último dia de apresentação, em 17 de janeiro de 1960, novamente esqueceu-se de entrar em cena, exigindo que um colega ator saísse em busca dele. Esse relato evidencia não apenas os desafios enfrentados por Abujamra na adaptação rápida ao papel, mas também revela alguns comportamentos aos quais não estamos habituados a partilhar. Quando Abujamra se questiona “por que aceitar fazer a figuração, só vendo não aproveitaria mais?”, está provavelmente ligada a oportunidade única que foi ofertada. Estar em cena em um espetáculo que já se tenha visto e provocado brilho nos olhos, certamente é no mínimo tentador. Em contextos interculturais, oportunidades como essa oferecem vivências valiosas que não apenas

enriquecem o repertório artístico individual, mas também contribuem para um enriquecimento mútuo.

Henrique IV fora o último espetáculo em que Abujamra trabalhou como ator, posteriormente ficando anos sem atuar. No entanto, pode-se afirmar de antemão que Abujamra encontrou sentido na abordagem artística de Roger Planchon, o que o impulsionou a buscar ainda mais conhecimento na fonte daquela linguagem teatral: o Berliner Ensemble, que personificava a herança de Bertolt Brecht. Esse mergulho nas influências brechtianas ocorreu quatro anos após o falecimento do diretor alemão. A trajetória de Abujamra ao lado de Planchon estendeu-se até 15 de fevereiro de 1960, abarcando quase quatro meses de colaboração.

> Soube, por Jacques Rosner, que o Berliner Ensemble ensaia cada espetáculo de 6 meses a 1 ano. Que na época de Brecht, depois do espetáculo pronto, filmavam a peça e deixavam um mês sem ensaio. Retornavam mais dois meses e então estreavam, após figurinos e cenários modificados até dar certo! E até a 200º representação, o assistente do diretor ficava tomando notas para ver se o espetáculo decaiu!
>
> [..] ali o Planchon ficava falando "você conhece o Brecht? Você conhece o Brecht?" Aí eu fui conhecer o Brecht depois do Planchon, onde meus colegas eram Claude Lochy que é um grande músico, Alain Resnais que fotografava na época, Jaques Rosner que depois foi diretor da Comédie Française, estávamos todos lá jovens![63] (Abujamra *apud* Sandroni, 2003).

2.8.8 Uma breve contextualização sobre o Berliner Ensemble

O Berliner Ensemble, fundado em Berlim por Bertolt Brecht e sua esposa Helene Weigel em 1949, representa um marco significativo no cenário teatral alemão pós-Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto de reconstrução e divisão ideológica, o teatro emergiu como uma instituição artística independente, situada, então, no lado oriental de Berlim.

A construção do Berliner Ensemble não foi apenas um ato arquitetônico, mas uma concretização e afirmação política e artística. Bertolt Brecht, influenciado por

[63] Entrevista dada a pesquisadora Paula Sandroni em 16 de setembro de 2003 no Teatro Glória, Rio de Janeiro.

suas experiências no exílio e comprometido com uma visão teatral de esquerda, estabeleceu o teatro como um instrumento de conscientização; principalmente para a classe trabalhadora. O período também foi marcado por uma Berlim dividida, tanto física pelo Muro de Berlim, construído em 1961, quanto ideologicamente entre as influências soviéticas e ocidentais.

O Berliner Ensemble se destacou como um centro de inovação teatral, introduzindo conceitos revolucionários como a alienação, que buscava quebrar as convenções tradicionais do teatro. Colaborações com compositores renomados, incluindo Kurt Weill, resultaram em produções musicais pioneiras que transcendiam as fronteiras do convencional.

O compromisso político e social do teatro era evidente, tornando-se um espaço onde as questões sociais e políticas eram abordadas de forma provocativa. Sob a liderança de Helene Weigel após a morte de Brecht em 1956, o Berliner Ensemble manteve-se fiel à visão estética e ideológica estabelecida, continuando a ser uma força dinâmica no teatro.

O período até 1960 foi caracterizado por uma intensa experimentação teatral, onde a arte serviu como ferramenta para conscientização e reflexão crítica. O legado de Bertolt Brecht e o comprometimento de Helene Weigel foram fundamentais para a construção e manutenção dessa instituição, que transcendeu as barreiras geográficas e temporais, influenciando significativamente o curso do teatro moderno. O Berliner Ensemble, assim, não é apenas um teatro, mas um testemunho vivo da interseção entre a arte e a política na reconstrução pós-guerra da Alemanha.

2.8.9 Abujamra no Berliner

“Pois é... estou nesta Berlim depois de passar por Genebra, Zurich e Frankfurt.”[64] Antônio Abujamra antes de chegar no Berliner Ensemble, faz novamente mais uma viagem pelos países próximos para acompanhar e conhecer um pouco da vida cultural de alguns lugares. Abujamra, consegue registrar com mais intensidade

[64] Trecho extraído dos cadernos de anotações de Antônio Abujamra.

algumas de suas atividades. Visitou museus, castelos, bibliotecas e teatros. Algumas leituras também o acompanham como foi o caso de Sartre e Brecht:

> Lendo muito Brecht. Penso em fazer uma grande conferência sobre ele" (22/02/1960) [destaque do pesquisador].
>
> A leitura de uma entrevista com Jean-Paul Sartre me deixou bem feliz. O homem é coerente. O homem sabe exatamente o que diz. Arrasou com os católicos que queriam ver na sua última peça um novo caminho. Os católicos não podem deixar de considerar Sartre um homem extraordinário e buscam atraí-lo. Ingênuos! (27/02/1960).
> Hoje é dia 5 de março. Estou nesta imensa biblioteca Saint-Geneviève, ao lado do Pantheón. Dez horas da manhã neste sábado. Que fiz todos esses dias? Não sei. Tudo passou rapidamente.
> [...] Museus e mais museus por todas as cidades: Antuérpia e Gent [...] Na Holanda vimos Rotterdam, cidade de pedra e aço, moderna, com esculturas dominando as ruas; Haarlem, Leiden, Delft, cada uma com sua personalidade; e Amsterdã, a melhor de todas, a mais alucinada, fatal, com bares, cocaína
> [...] Van Gogh, Tamayo, Chagall, Rembrandt, Gauguin, Odilon Redon – não sei quantos! Tudo passava na minha frente e eu recebia com humildade, contente, as pinturas desses mestres. O que está me acrescentando mais coisas: museus. O teatro não está com alturas grandiosas, estão repetindo a técnica.
> A volta será cruel. O que fazer? Ficar aqui, sem dinheiro , sem amor – é terrível. Estou cansado de não poder entrar num bar e pedir uma cuba-libre. Estou querendo um pouco de paz. Mas quando penso em ter paz, leio que a terra tremeu no Marrocos e matou 10.000 pessoas. Deus? Mas bem o Diabo? (Abujamra, 1960).

Segundo Paula Sandroni (2004, p.19), Antônio Abujamra foi o primeiro brasileiro a estagiar no Berliner Ensemble em Berlim. Sua chegada na Companhia ocorreu em 12 de abril de 1960, onde participou ativamente do processo de montagem da peça *A mãe e vida da revolucionária Pelageya Vlasova de Tver*; uma adaptação de Bertolt Brecht inspirada no romance *A mãe* de Máximo Gorki, desenvolvida ao longo de aproximadamente três meses. No entanto, registros detalhados desse período são escassos, especialmente no que diz respeito às anotações de Abujamra. Em um esforço para obter informações mais específicas, três registros distintos foram encontrados. O primeiro é proveniente da já mencionada pesquisadora Paula Sandroni, o segundo consiste em curtíssimas notas encontradas em seu caderno pessoal, e o terceiro é uma pequena nota jornalística publicada em 15 de maio de 1960.

O conteúdo desses registros oferece uma visão limitada, mas valiosa, dos detalhes relacionados à participação de Abujamra no Berliner Ensemble durante esse período específico de montagem. A pesquisa da estudiosa Paula Sandroni, as notas pessoais do próprio Abujamra e a referência jornalística contribuem para lançar luz sobre essa fase menos documentada de sua experiência no teatro berlinense. Esse lapso temporal, embora parcialmente turvo, representa uma peça intrigante no quebra-cabeça da trajetória de Abujamra no contexto da sua viagem e estágio no Berliner Ensemble e do teatro brechtiano.

> Berlim, 12 de abril de 1960.
> Pois é... Estou nesta Berlim, depois de passar por Genebra, Zurich, Frankfurt. Tudo o que vi, o que fiz, desde que deixei de escrever, não me lembro mais...
> Berliner Ensemble – Amanhã começo meus dias de ver ensaios.
> Assisti *Arturo Ui* e *Grande medo e miséria do 3º Reich*[65].
> Amanhã verei *Winterslacht*[66], depois, *Mãe coragem etc.etc."*
> [...] a primeira coisa que chama a atenção do jovem Abujamra ao entrar no Berliner é o pano que cobre o fundo do palco servindo de cenário para o espetáculo *A mãe*, cujos ensaios ele acompanhará: o tecido, já tratado pelo renomado cenógrafo Caspar Neher, aparenta ser velhíssimo e paupérrimo. Mais tarde, ao ter a coragem de perguntar a um assistente como eles haviam conseguido aquela "estética da pobreza", obteve a seguinte resposta: 'trabalhando em cima do tecido mais caro de toda a Alemanha" (SANDRONI, 2003, p. 20).
> No Berliner você tinha, dentre as 300 pessoas que funcionavam lá dentro, 80 atores, o resto eram técnicos, engenheiros, assistentes. Os assistentes de direção e a Helene Weigel é que coordenavam tudo. Por exemplo: *A mãe*, direção do Bertolt Brecht sozinho, quem ficava lá ensaiando semanalmente? O Palitzsch, o Manfred Wekwerth, o Joaquim Tancher, que era o dramaturgo da companhia, e a Helene Weigel. E *A mãe*, *Galileu Galilei* eram peças que tinham estes assistentes que ficavam fazendo ensaios pela manhã porque cada noite era uma peça. Era um negócio extraordinário, os ensaios tinham que ser feitos calmamente porque lá se sabia *goetianamente* que o talento se educa na calma e o caráter na torrente do mundo (Abujamra *apud* Sandroni, 2003, p.15).

[65] Atualmente conhecida por *Terror e miséria do III Reich*.
[66] Texto do dramaturgo alemão Johannes R. Becher (1891-1958).

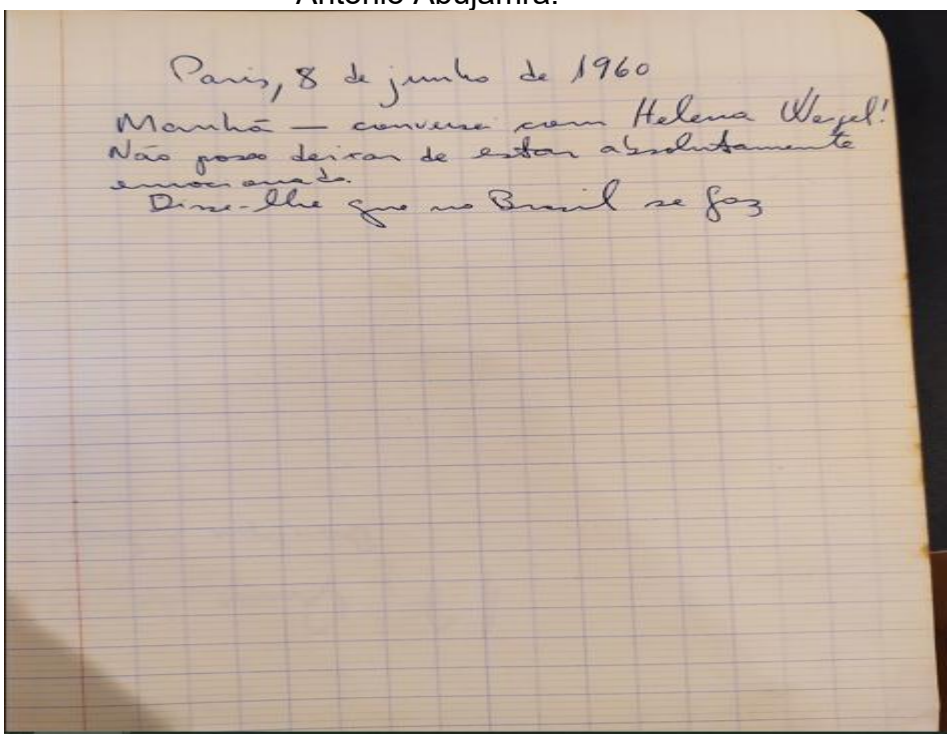
Imagem 19: Nota sobre Abujamra no Berliner Ensemble, datada manualmente e retirada do seu portifólio pessoal.

● ABUJAMRA 12.5.60

Mais uma carta de Antonio Abujamra, de volta a Paris, depois de um estágio no "Berliner Ensemble", na Alemanha. Ele mesmo escreve: "O Berliner Ensenble é indescritível por carta ou por artigos. E' impressionante. Não posso deixar de voltar lá". Em Paris, Abujamra está novamente com Roger Planchon: "O Marlowe que Planchon está ensaiando vai deixar Paris inteiro revolucionado. Eu o acho o unico que diz coisas novas no teatro Como um ser individual. Em equipe, o Berliner é qualquer coisa que afoga qualquer teatro do mundo".

Fonte: [jornal sem identificação], 12 maio 1960. Acervo: SP Escola de Teatro.

Imagem 19: Página do dia 08 de junho de 1959 do Caderno de Anotações de Antônio Abujamra.



Paris, 8 de junho de 1960

Manhã — conversa com Helena Wegel!
Não posso deixar de estar absolutamente
encantado.
Disse-lhe que no Brasil se faz

Fonte: Caderno de Anotações de Antônio Abujamra, 8 jun. 1959. Acervo: SP Escola de Teatro.

De todos os registros mencionados, destaco (e da mesma forma lamento) a nota do dia 08 de junho de 1960 (Imagem 20), onde Abujamra teve uma conversa com

Helene Weigel, já na França. Uma interpretação válida que se pode apreender da imagem é que Antônio Abujamra tenha, por alguma razão, interrompido a sua escrita deixando a mesma por finalizar. É lamentável, tal registro não ter sido realizado ou encontrado, pois poderia nos revelar ainda mais algumas das reverberações que ocorreram durante seu período na Alemanha.

Ao concluir seu estágio em Berlim, Abujamra embarca em uma das últimas viagens pelo continente europeu, que foi a cidade de Londres, na Inglaterra. Dedicando-se a assistir diversos espetáculos teatrais e filmes, que lhe proporcionaram uma imersão e enriquecimento pessoal mais amplo no seu cenário artístico e cultural.

Posteriormente, Abujamra retorna ao Théâtre de la Cité onde permaneceu até o momento do seu regresso ao Brasil, no mês de dezembro de 1960. De certo modo, no retorno, Abujamra imprimi continuidade de sua colaboração a Roger Planchon. Durante esse período, junto ao diretor francês, ele participa dos ensaios da peça *Eduardo II* de Christopher Marlowe. A ausência de registros específicos sobre os ensaios de *Eduardo II* é uma lacuna que, infelizmente, não permitiu uma análise de tal montagem. Entretanto, é seguro, pensar que a colaboração deve ter tido outra qualidade, como decorrência do estágio vivido em Berlim.

2.9 Para que não perca a consciência

Para finalizar este capítulo, não poderia esquecer de registrar que em todas as vivências que até aqui apreciamos a respeito do processo de formação que a figura de Antônio Abujamra desfrutou é decorrência de um privilégio social excepcional. O Brasil, seja na década de 1950 ou em toda a sua trajetória, foi marcado pela desigualdade social e educacional.

Ser um garoto com pouco mais de vinte anos, que alcançou a oportunidade de estudar línguas estrangeiras, curso técnico, curso superior pela PUC e a possibilidade de viajar para o exterior – mesmo que através de bolsa de estudo - era um feito para poucos. Para um jovem brasileiro nesse cenário, conseguir realizar todas as experiências que Abujamra efetivou, principalmente o de ingressar e concluir um curso

superior, representa uma façanha que rompe a realidade da totalidade de cidadãos brasileiros.

O Brasil que enfrentava desafios significativos, incluindo altas taxas de analfabetismo[67] e pobreza, eram e são condições que limitam drasticamente o acesso à educação para grande parte da população. O acesso limitado à educação superior, especialmente para a maioria da população jovem, ressaltava a singularidade dessa realização e a desigualdade escancarada do país. Poucos eram os que podiam almejar, e menos ainda alcançar, esse patamar educacional. Para mim, por exemplo, tal realidade é muito distante: a minha mãe não concluiu os seus estudos e meu pai finalizou o ensino médio depois dos 50 anos de idade. Assim, ser um jovem com a oportunidade de cursar diferentes cursos e línguas, faculdade e explorar além das fronteiras nacionais na década de 1950, era um privilégio que transcendia as condições socioeconômicas predominantes.

> Meu pai era mascate. Andava por todos os lados vendendo meias para as moças bonitas, acompanhado por meu irmão João, pai de Clarisse [Clarisse Abujamra] que mascateou bastante também. Família sofrida, mãe com dez filhos. O tio Taufik, em Porto Alegre, era o único semi vitorioso, tinha uma loja de tecidos. Um beijo do velho[68] (Abujamra, 2015).

O tio que Abujamra se refere no correio eletrônico enviado para o crítico e amigo Jefferson Del Rios, é Taufik Abujamra, irmão de seu pai Iskander Abujamra; dono da empresa de grande prestígio Taufik Tecidos S/A, instalada em Porto Alegre além de cônsul da Síria. Um sujeito bastante influente na cidade, tanto é que em alguns registros jornalísticos, é atribuído o título de “comendador” para Taufik. O seu irmão mais velho Juca [José Abujamra], com quem Antônio Abujamra residiu,

[67] O Brasil na década de 1950 atingiu a taxa de 50,5% da população de analfabetos. Fonte: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA. A alta taxa de analfabetismo na década de 1950 no Brasil contribuía para a perpetuação dos privilégios das classes dominantes. A falta de acesso à educação básica de qualidade limitava as oportunidades de ascensão social para as camadas mais pobres da população, mantendo-as em condições de subalternidade e dependência. Enquanto isso, as elites detentoras de recursos financeiros tinham acesso a uma educação privilegiada, consolidando sua posição de poder e influência na sociedade. Essa disparidade educacional reforçava as desigualdades sociais e econômicas, dificultando a mobilidade social e perpetuando um sistema hierárquico em que as classes dominantes continuavam a desfrutar de privilégios e vantagens.

[68] E-*mail* para o amigo e crítico teatral, Jefferson Del Rios.

trabalhava e era acionista nesta mesma empresa. Então, pode-se entender que os privilégios adquiridos por Abujamra, assim como a parte expressiva da burguesia brasileira, caracterizam-se em continuidade e herança que sempre tende a se perpetuar.

Tais informações não diminuem as suas realizações ou atribuem qualquer crivo crítico de natureza moral aos atos de Abujamra. Pelo contrário, tal possibilidade vivida por Abujamra fizeram-se positivas, no que concerne ao artista ter, mesmo jovem, investido sabiamente em sua formação artística cultural, permitindo seguir, de certo modo, seu próprio caminho e trabalhar com o planejado. O único sentimento que permanece é o de saber que num país tão desigual, nem todos os brasileiros e brasileiras possuem as mesmas oportunidades. Que bom seria se todos os jovens pudessem ter as mesmas oportunidades que Abujamra teve no início da sua carreira. E tenho certeza de que ele tinha alguma consciência disto, pois se aliou e prosseguiu com as causas sociais e na perspectiva da luta de classes nos palcos. E isso fica bastante evidente com as coligações que fez e os embates que travou: Teatro do Estudante; Teatro Universitário e o movimento de teatro de grupo na cidade de Porto Alegre; a afinidade com Ruggero Jaccobi; a luta pela criação da Escola de Arte Dramática de Porto Alegre; e, por fim, a identificação com os trabalhos de Jean Vilar, Roger Planchon e Bertolt Brecht (através do Berliner Ensemble).

3 Cena 2 – Do dramático para o épico: fadado ao fracasso

Para Antônio Abujamra, os verbos "fracasso" e "sucesso" eram, de fato, elementos recorrentes em seu vocabulário. Em diversas entrevistas, relatos e conversas, é fácil encontrar referências a estes termos. Entretanto, conforme documentação disponível, as expressões passaram a ser frequentemente usadas pelo seu criador apenas a partir da década de 1980. É possível tomar tais apreensões e migrá-las para produções anteriores dos períodos em que Abujamra começou a utilizá-las, no sentido de entender o modo como as suas criações se estabeleceram, de alguma forma, no contexto da produção teatral paulistana.

Abujamra parte do pressuposto de que "fracasso" e "sucesso" teriam essencialmente a mesma conotação, isto é, tratavam-se de atribuições impostoras. Tal tese convida a refletir sobre o significado que atribuímos a esse modo de apreensão e como Abujamra os entendia. Em uma de suas explanações mais elucidativas sobre o assunto, ele afirma em entrevista a Ziraldo:

> Quando falo de fracasso, muitos dizem: “Ah, é um pedante!”, ou “Para de falar de fracasso, deixa de ser bobo”. Meus colegas costumam repetir isso. Mas, de certa forma, insisto nesse tema, porque, neste país, um diretor que fracassa em uma peça está condenado. Se dirige duas e fracassa, é apagado. Eles não percebem que o fracasso não tem importância na nossa profissão.
>
> Grandes talentos já desapareceram por terem fracassado. E eu insisto em falar disso justamente porque não tem importância. Na minha profissão, tanto faz fracassar ou ter sucesso. O que importa é manter a liberdade — essa palavra que anda cada vez mais solitária. Muitos a pronunciam, mas poucos sabem o que significa. É preciso saber usá-la. Ninguém tira a minha liberdade. Faço o que quero. Posso até perder o emprego, mas não perco a frase.
>
> Sou de São Paulo. No Rio, gostavam de mim porque eu só trazia sucesso. Mas o que quero dizer sobre o fracasso é isso: ele não tem importância. Quer fazer algo? Faça. Vá em frente, meta a mão no fogo. Fez e fracassou? Não quer dizer nada. Faça outra. E outra.
>
> É preciso não ter calos de vitória. É preciso ser torcedor do América, sabe? “É preciso não ter calos de vitória” — isso é João Cabral de Melo Neto, o maior poeta brasileiro (Abujamra, 1989).

A concepção de Abujamra quanto ao uso dos dois termos revela certa lógica e, podemos analisá-la por duas perspectivas. A primeira refere-se às especificidades na arte teatral: o teatro, enquanto forma artística, depende de uma intersecção complexa de fatores — o texto, as escolhas estéticas, o elenco, o contexto histórico e até mesmo a localização geográfica dos ensaios e da apresentação. Por outro lado, a segunda perspectiva diz respeito à recepção da obra, considerando o público de uma maneira mais ampla, por assim dizer: a crítica, os registros e divulgações geradas e até mesmo os prêmios conquistados. No entanto, tais perspectivas se tornam mais complexas à medida que nos aprofundamos nas relações entre criação e recepção, nas disputas ideológicas que atravessam a cena e nos critérios — nem sempre estéticos — que legitimam ou deslegitimam uma obra no campo teatral.

Quem, afinal, determina o que seria um fracasso ou um sucesso em um espetáculo? A bilheteira? A classe artística? A duração da peça em cartaz? Ou talvez a soma de todos esses fatores? Se a definição estiver nas mãos de um determinado grupo majoritário, como ficam os demais grupos à margem? Foram eles ouvidos? O fracasso e o sucesso são, de fato, realidades palpáveis, ou construções sociais alheias à obra e que serviriam a certos interesses?

À medida que expandimos nossa análise, essas complexidades emergem, exigindo um olhar atento e crítico. A busca por definição desses termos, ironicamente, pode ser vista como um ato falho, próximo a um verdadeiro fracasso conceitual. A palavra "fracasso", por si só, carrega uma imprecisão que se alastra para diversos contextos. A própria origem das palavras já sugere um viés: fracasso, do italiano *fracassare*[69] — “partir em pedaços, fazer em estilhaços” — carrega desde a raiz a noção de ruptura, colapso ou ruína; *sucesso*, do latim *successus*[70] — “acontecer, vir depois, avançar” — remete a um desfecho favorável, a um “bom resultado” socialmente reconhecido. O sucesso - que é frequentemente celebrado e ressaltado - , busca legitimar e perpetuar uma determinada imagem do artista, bem atenta ao corolário liberal e burguês.

No entanto, a busca por uma definição inequívoca desses termos é, ironicamente, um ato falho, próximo a um verdadeiro fracasso conceitual. Há, sim, um

[69] Nascentes, Antenor. *Dicionário etimológico resumido*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, p. 337, 1966.
[70] *Ibdem,* p. 703, 1966.

receio inerente ao ato de expor publicamente os próprios fracassos — sobretudo quando se está no início ou no auge de uma trajetória, momento em que tais “admissões” podem ser lidas como sinais de fraqueza ou incompetência por parte de um campo artístico competitivo. A omissão, especialmente entre artistas, tende a ser vista como o caminho mais seguro.

> Para a produção de uma reflexão crítica a respeito do fracasso, em âmbito geral, destaco dois problemas, a saber: a falta de um conceito razoavelmente aceito e que possa dar conta da maior gama possível de aplicações práticas; e a abordagem moralista que se faz do fracasso. Sobre o primeiro, surgem também as equivocadas tentativas de se elaborar um conceito totalizante e, assim, universal. O fracasso é uma noção complexa que se confunde com a sensação que dele provém (Silva, 2016, p. 230-31).

A citação em foco, pertencente ao pesquisador Carlos Eduardo Silva da Universidade Federal de Santa Catarina, ressalta a falta de um entendimento evidente sobre o fracasso tornando seu significado altamente subjetivo e variável, o que se complica ainda mais no contexto da ideia mercadológica, onde os critérios de sucesso e fracasso frequentemente se restringem a avaliações de retorno financeiro, ou seja, o “sucesso” de venda[71]. Essa simplificação reduz as criações artísticas teatrais a meras métricas de desempenho, levando a uma concepção de fracasso que ignora suas as potencialidades da obra.

Quando o fracasso é analisado sob essa ótica restrita, ele se torna não apenas uma ausência de resultados assertivos, mas também uma carga moral que pesa sobre indivíduos e coletivos. A abordagem moralista em relação ao fracasso contribui para

[71] No contexto da produção teatral, o termo "venda" compreende um espectro amplo de mecanismos de viabilização econômica, abarcando tanto a comercialização direta ao público quanto modelos institucionais de financiamento. Convencionalmente associada à bilheteria (venda de ingressos), a noção se expande para incluir: recursos captados via leis de incentivo fiscal (como a Lei Rouanet ou o ProAC-SP, mediante renúncia fiscal de empresas ou pessoas físicas); patrocínios diretos de entidades privadas ou públicas; editais de fomento (concursos que concedem verbas não reembolsáveis); emendas parlamentares (recursos vinculados a projetos culturais por legisladores); e licenciamento de direitos (autorizações para exibição, adaptação ou reprodução). Essa pluralidade reflete a complexidade da economia das artes cênicas, onde a sustentabilidade frequentemente depende da combinação de múltiplos fluxos de receita. A própria noção de "venda" transforma-se, assim, em um conceito operacional que transcende o mero ato comercial, incorporando dimensões políticas e institucionais inerentes ao financiamento da cultura.

uma estigmatização/reificação que pode até inibir a inovação e a criatividade. O medo de não atender aos padrões estabelecidos pode fazer com que artistas e os coletivos evitem “riscos” necessários para o desenvolvimento de novas ideias e/ou práticas com relação à criação em artes. Desse modo, o fracasso, que poderia ou deveria ser visto como um lugar seguro de aprendizado e crescimento, é transformado em um fardo, onde não se pode fracassar.

A análise dos conceitos de "sucesso" e "fracasso" revela ainda a complexidade intrínseca dessas noções, que transcendem o mero individualismo para se configurar como reflexo das relações de poder e das estruturas sociais em que estão inseridos. No capitalismo, o sucesso é traduzido em termos de prosperidade econômica e ascensão social, sendo frequentemente atribuído a méritos individuais, enquanto o fracasso é encarado como uma falha pessoal, desconsiderando as determinações históricas e as condições materiais que moldam as trajetórias dos sujeitos. Essa visão liberal ignora as dinâmicas de classe que operam de maneira subjacente, resultando numa percepção simplista que desresponsabiliza o sistema pela marginalização e exclusão. Ao contrário, uma análise crítica que se alinhe ao pensamento de Abujamra pode estimular uma reflexão sobre a arte e o fazer teatral como um espaço de ressignificação desses conceitos, questionando as normas estabelecidas e promovendo o reconhecimento das experiências subjetivas dos indivíduos.

Ao explorar as noções de fracasso e sucesso no contexto da obra de Antônio Abujamra, é fundamental ampliar o debate para além dos parâmetros de distinta lógica mercadológica. A reavaliação dessas noções permite que se reconheça o valor do fracasso como parte de um processo mais amplo de experimentação e criatividade. Abujamra, com sua concepção entre estes conceitos, exemplifica como o fracasso pode ser uma fonte de riqueza artística e intelectual, desafiando os padrões tradicionais de avaliação que muitas vezes dominam o discurso contemporâneo. Essa perspectiva alternativa não apenas pode desmistificar aquilo que é (im)posto e naturalizado como fracasso, mas também apresenta uma reinterpretação, tantas vezes, antagônica e dialética, do que constituiria o sucesso, possibilitando a construção de um ambiente mais propício à expressão e à liberdade criativa.

A visão de Antônio Abujamra sobre fracasso e sucesso se contrapõe de maneira provocativa à lógica predominante, que frequentemente associa valor e

relevância a resultados imediatos e tangíveis. Para Abujamra, o fracasso não é um estigma, mas uma experiência intrínseca ao processo criativo, desprovida de um peso moral que normalmente acompanha essa noção. Ele defende que, em um país onde diretores ou artistas podem ser rapidamente descartados após um fracasso, a verdadeira liberdade reside na capacidade de persistir e continuar a criar independentemente das apreensões de gente “especializada” em tais tipo de julgamento quanto aos resultados. Mesmo enfrentando o desprezo da crítica, por não atender às expectativas de sucesso, ele afirma que o fracasso “não tem importância”, destacando que a autenticidade do artista e sua liberdade criativa são muito mais valiosas do que os aplausos/sucessos momentâneos. Essa postura desafia a ideia de que o sucesso deve ser a única medida de valor, sugerindo que o ato de criar — com todas as suas inseguranças e riscos — deve ser priorizado. A metáfora de “não ter calos de vitória” convida a refletir sobre a importância de manter o vigor e a busca incessante na criação artística, reiterando que a liberdade criativa deve ser preservada a todo custo, mesmo diante da possibilidade de fracasso. Essa perspectiva não apenas expande a discussão em torno do que significa fracassar ou ter sucesso, mas também ressoa com a busca de um espaço onde a criatividade e a liberdade possam prosperar, longe das amarras impostas pelo mercado, ou seja, não é atingir um ápice estável ou mercadologicamente rentável, mas [r] existir num território que permita experimentação contínua, diálogo crítico e risco estético, livre das amarras impostas pelo mercado e das expectativas normativas que domesticam a criação.

Tais definições de fracassos e sucessos podem ser interpretadas como uma estratégia de Antônio Abujamra de ocultar as suas fragilidades, para não expor vulnerabilidades e, assim, criar uma casca que o protegeria em sua trajetória profissional. Esse estratagema tende a revelar não apenas a resistência aos estigmas do fracasso, mas também um profundo questionamento sobre o que realmente significaria ter sucesso nas artes e na vida.

As escolhas que Antônio Abujamra fez no início de sua carreira definiram não apenas sua trajetória artística, mas também o contexto em que seus fracassos e sucessos poderiam, se fosse o caso, serem avaliados. Ao estagiar com Jean Vilar, Roger Planchon e no Berliner Ensemble, Abujamra foi, sobretudo por que interessou “inevitavelmente direcionado” a uma estética brechtiana, como já mencionado no

capítulo anterior, tornando-se um diretor “brechtianizador” – como, de modo bem complicador, era denominado por Décio de Almeida Prado - em um momento em que o Brasil estava imerso em um cenário teatral “dominado” (sobretudo por obras que eram destacadas a partir da divulgação) por espetáculos realistas (configurados aos paradigmas do drama burguês). Ao optar por explorar tais práticas teatrais, ele decidiu conscientemente, se afastar do teatro burguês e ilusório, que caracterizavam parte da produção da época, em favor de um teatro que questionava e criticava as estruturas sociais e políticas da classe e gosto dominantes. Essa escolha, que poderia ser vista como uma busca por autenticidade e liberdade criativas, acabou se tornando uma sentença que moldou sua carreira e, em muitos aspectos, antecipou seus fracassos.

Em um determinado panorama teatral, ainda amplamente pautado pelo naturalismo e realismo psicológico e por convenções dramáticas tradicionais, como era o caso do Brasil nos anos 1960, a decisão de romper com essas estéticas consolidadas, pelas tentativas de uma determinada classe, exigia não apenas coragem, mas um verdadeiro compromisso com a instabilidade, que do ponto de vista estético se manifestava por experimentalismos diversos. Quem, afinal, estava disposto a sair do conforto de uma linguagem cênica já legitimada por distinto e característico público, por certa e hegemônica crítica e pelo mercado? Quem se dispunha a “caminhar no incerto e idolatrar a dúvida”, como dizia o próprio Abujamra, senão aqueles que viam na arte algo maior do que o aplauso previsível de sujeitos de uma classe distinta? Desafiar o cânone significava, naquele contexto, abdicar das garantias de certo e “canônico” reconhecimento para trilhar caminhos em que o erro era não apenas possível, mas provável. No entanto, para Abujamra, o erro não era um desvio, mas parte do percurso. Sua prática teatral, desde o início, revela uma inquietação com o que estava estabelecido, uma recusa em seguir roteiros prontos. Ele sabia que criar a partir da dúvida significava abrir mão da validação imediata (de sujeitos de uma classe distinta), mas também intuía que seria justamente por tal território de incerteza que o teatro se reinventaria.

A influência de Roger Planchon, em particular, fez com que Abujamra enfrentasse uma dupla dinâmica em sua produção: a busca por um conteúdo profundo e crítico em um contexto que frequentemente preferia a aceitação imediata e o entretenimento convencional. O teatro que Abujamra presenciou e se influenciou está

fundamentalmente imbuído pela crítica social e pela disposição de desafiar certas normas estabelecidas, revelava-se em oposição às expectativas de um público acostumado às narrativas realistas. Essa tensão entre a inovação e a aceitação crítica resultou em muitos de seus trabalhos considerados “fracassos”, em razão de, por diversas vezes, suas propostas desafiadoras não encontrarem ressonância imediata em uma plateia que buscava uma experiência teatral mais convencional, que confirmasse valores estéticos já legitimados, reforçasse a ordem narrativa tradicional e não a exigisse um posicionamento político ou reflexivo para além do momento de fruição.

Abujamra gostava de dizer também que: “Tive mais de cem fracassos. E, para mim, não tem a mínima importância. Para um artista, o fracasso e o sucesso são iguais. Os dois são impostores” (Abujamra, 2016)[72]. Em um primeiro momento, ao observar apenas os espetáculos teatrais de Antônio Abujamra, conseguimos identificar alguns dos trabalhos considerados “sucessos” em sua carreira. Mas a métrica aqui utilizada, é apenas pelos relatos, críticas ou prêmios que os referidos espetáculos conquistaram.

A partir de apreensões de Antônio Abujamra, a respeito do assunto em destaque, tentarei identificar alguns determinantes fundantes para o criador que integrariam seus sucessos e fracassos da década de 1960. É fundamental ressaltar que as métricas adotadas para a análise dos mesmos são de natureza subjetiva e não se configuram como determinantes absolutos. As apreensões aqui apontadas pautam-se por evidências disponíveis, incluindo críticas teatrais, a frequência e durabilidade de exibições dos espetáculos, relatos de artistas envolvidos nas produções e investigações acadêmicas. Tais informações, embora não ofereçam conclusões definitivas, contribuirão para uma reflexão aprofundada sobre a obra de Abujamra e sua relevância no contexto teatral.

[72] Entrevista cedida para repórter Paula Bonelli do jornal *Estado de S.Paulo* no dia 16 de janeiro de 2012.

3.1 Caminhando no incerto e idolatrando a dúvida.

Apesar de o recorte temporal corresponder aos anos 1960, os primeiros sucessos de Abujamra ocorreram no início de sua carreira, na década de 1950, em Porto Alegre. Naquele período foram realizados 15 espetáculos e dois deles foram bastante destacados: *A margem da vida* e *A cantora careca*. Aliás, o próprio Abujamra atribui os dois trabalhos como as melhores coisas que realizou em Porto Alegre:

> Fernando Peixoto: O que fez de pior em Porto Alegre?
>
> Antônio Abujamra: Meu coração balança, Laertes (*Uma mulher e três palhaços*, Agazzi (*Verdade de cada um*)...
>
> Fernando Peixoto: E de melhor?
>
> Antônio Abujamra: Ator: Tom Wingfield [personagem de *À margem da vida*] e direção: *À margem da vida* e *A cantora careca* (Campos, 2024, p. 52).

Apesar dos poucos documentos acerca da obra, com *À margem da vida*, de Tennessee Williams, é possível estabelecer que o espetáculo, com direção de Antônio Abujamra, foi o primeiro a ter destaque, principalmente por parte da imprensa. O espetáculo, como já mencionado, conquistou destaques em prêmios e menções pelos jornais locais *Folha da Tarde* e *A Hora*, além das diversas notas positivas a respeito do espetáculo:

> Título: “Brilha o teatro universitário”
>
> Sem dúvida, um dos acontecimentos mais importantes do calendário teatral deste ano foi a apresentação da peça *A margem da vida* do atualíssimo Tennessee Williams, já conhecido através do cinema por suas peças *Uma rua chamada pecado*, *A rosa tatuada* e agora em São Paulo, *A gata em teto de zinco quente*, apresentada com sucesso tremendo pelo Teatro Brasileiro de Comédia.

> De um modo geral a peça manteve uma atmosfera tensa de emoções conseguindo comunicar ao espectador os entrechoques de temperamentos, personalizados em Amanda, Laura e Tom Wingfield (Yetta Moreira, Lilian Lemmertz e Antonio Abujamra) e no final Jim O'Connor (Paulo José de Souza). Sob a correta direção de Abujamra, aliás como ator no melhor papel de sua carreira, o conjunto esteve equilibrado. O cenário de Alice Soares, muito bem adaptado às exigências do pequeno palco, contou ainda com ótimos efeitos de luz, realmente funcionais.
>
> Para nós, constituiu-se no melhor espetáculo teatral do semestre e só esperamos que esse esforço seja recompensado por uma maior continuidade de apresentações.

A crítica, que foi retirada de um recorte jornalístico dentro da pasta de portifólio do acervo pessoal de Antônio Abujamra, não traz o nome do jornal e nem mesmo a autoria da escrita, mas revela o impacto significativo da obra supracitada. A crítica destaca a "atmosfera tensa de emoções" que permeia a peça, evidenciando a habilidade de Abujamra em ter dirigido e atuado, considerado por alguns [não revelando os sujeitos] como "o melhor papel de sua carreira". Essa citação sublinha não apenas sua versatilidade como artista, mas também a importância do seu estilo interpretativo no equilíbrio do conjunto, que inclui atuações marcantes de Yetta Moreira e Lilian Lemmertz. O texto também menciona de forma sucinta e positiva o cenário e a iluminação. O reconhecimento da montagem como o "melhor espetáculo teatral do semestre" reflete a relevância de Abujamra para a promoção do que era classificado um teatro de qualidade. O tom positivo da crítica sugere que o sucesso da produção poderia abrir portas para a continuidade de suas apresentações, destacando a importância de sua contribuição para a cena cultural da época.

A noção de teatro de “qualidade" na década de 1950, especialmente em relação a *A Margem da Vida*, estava profundamente ligada ao realismo dramático que buscava explorar emoções complexas e dilemas humanos e intersubjetivos em situações cotidianas, alinhando-se ao estilo que predominava, em proposição conexa àquele desenvolvido pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC/ SP). Além disso, *A*

margem da vida (cuja estreia ocorreu na *Broadway*) já havia sido montada, distintas vezes, no Brasil. Contudo, essa definição de qualidade levanta questões críticas sobre quem, exatamente, define o que é teatro de “qualidade" e a quem ele realmente serve. Historicamente, muitas vezes, tal apreensão tem sido imposta pela burguesia, que buscava uma representação de suas próprias experiências e dilemas. Evidentemente, tal concepção marginaliza vozes e experiências que não se encaixam nesse padrão, refletindo um panorama mais amplo de exclusão.

A cantora careca, estreou em 06 de novembro, no Instituto Belas Artes em Porto Alegre, em programação idealizada pelo Teatro Universitário, denominado de *Espetáculo de vanguarda*, que consistia na apresentação de 3 obras: *Um Gesto Por Outro* (de Jean Tardieu), *A Cantora Careca* e *A Lição de Eugene Ionesco)* com previsão de serem apresentads em 06, 07, 08 e 09 de novembro de 1957. *O Jornal do Dia*, em sua página 9 e publicado em 9 de novembro de 1957, com o título *Espetáculo de Vanguarda*, traz o seguinte trecho:

> Como se esperava, esta apresentação do Teatro Universitário tem tido grande repercussão, por se tratar sobretudo do primeiro contato de nosso público com a obra de um autor teatral de notável originalidade e extraordinária capacidade criativa, por muitos considerado genial, como é o caso de Eugène Ionesco. Tanto *A Licão* como *A cantora Careca*, suas duas peças agora em cena, desvendam novos horizontes no teatro cômico, e são ao mesmo tempo de irresistível comunicabilidade com a plateia (1957, p.9).

Ocorre que este espetáculo, em conjunto com *O Macaco da Vizinha*, foram os representantes do teatro amador do gaúcho (1958, p. 9), no I Festival do Teatro do Estudante, na cidade do Recife, em 1958, idealizado por Paschoal Carlos Magno. O Teatro Universitário, estava concorrendo com mais 18 grupos teatrais[73], e além dos destaques na segunda colocação para Antônio Abujamra como diretor, Amélia

[73] Segundo o *Jornal de Notícias* de 10/08/1958, os grupos teatrais que participaram do festival eram: Teatro Duse (RJ), Teatro Rural do Estudante (RJ), Escola Dramática Martins Pena (RJ), Grupo 57 (RJ), Teatro Universitário Cultural do Brasil (RJ), Teatro da Hebraica (RJ), Conservatório Nacional de Teatro (RJ), Escola de Arte Dramática de São Paulo (SP), Coral Falado da Universidade de São Paulo (SP), Instituto Tecnológico de Aeronáutica (SP), Teatro Universitário de Porto Alegre (RS), Teatro do Estudante do Paraná (PR), Teatro Universitário do Pernambuco (PE), Teatro Adolescente do Recife (PE), Teatro de Amadores de Pernambuco (PE), Teatro do Estudante da Paraíba (PB), Norte Teatro Escola do Pará (PA), Teatro do Estudante de Sergipe (SE) e Agremiação Goiania de Teatro (GO).

Bittencourt como atriz principal, Marcelo Bittencourt como ator coadjuvante e terceira colocada para Yetta Moreira como atriz coadjuvante, o coletivo ficou na segunda posição, na classificação geral dos grupos premiados.

Imagem 20: ensaios do espetáculo *A cantora careca* de 1957. Na foto Yetta Moreira (esq.), Lilian Lemmertz (centro) e Antonio Abujamra (dir.).

Fonte: Centro de Documentação – CEDOC – Funarte.

O coletivo de Porto Alegre também ganhou destaque no jornal *Diário de Pernambuco*, com uma matéria extensa cujo título é: “Excedeu a expectativa da apresentação do Teatro Universitário gaúcho”, que trouxe não somente a participação dos espetáculos gaúchos no festival, mas também a trajetória do grupo. Essa expressão "excedeu a expectativa" pode revelar um indicativo de preconceito, sugerindo a possibilidade de que as expectativas iniciais para o grupo gaúcho eram, de fato, reduzidas. Tal percepção pode estar relacionada a estereótipos regionais que desmerecem a produção cultural de determinadas localidades geográficas, nesse caso, o Sul do país, evidenciando um viés que, embora sutil, pode refletir uma

desvalorização fora dos centros tradicionais. No mesmo jornal, em sua edição de 04 de fevereiro de 1959, anuncia “Os melhores do teatro pernambucano de 1958”, votado pela Associação dos Cronistas Teatrais Pernambucanos. *A cantora careca*, de direção de Antônio Abujamra, ganhou o prêmio de melhor espetáculo de companhia itinerante (1959, p. 14).

3.2 *Raízes* (1961) [74]

O espetáculo *Raízes* de Arnold Wesker, gerou algumas expectativas, pois, além de ser anunciado como texto inédito no Brasil, foi divulgado também que se tratava de uma temporada em comemoração ao vigésimo aniversário de carreira da atriz Cacilda Becker, além, de ser a primeira direção de Antônio Abujamra no teatro, então, denominado, profissional.

O espetáculo, estreou[75] na cidade de São Paulo, em 15 de junho de 1961, no Teatro Federação[76] na cidade de São Paulo. Algumas notas jornalísticas publicadas chamam atenção. A primeira delas, lançada pelo jornal *Última hora* do dia 30 de junho de 1961, traz a seguinte informação:

> Opiniões divididas sobre *Raízes* de Arnold Wesker. A crítica de São Paulo meteu o pau. Um colega crítico do Rio, em conversa comigo, idem. Francisco Pereira da Silva, por sua vez, achou o espetáculo de primeira qualidade, como “raramente se vê por aqui”, me disse pelo telefone lamentando que o público não tenha comparecido. Outro que fez elogios: Roger Bernadet, diretor do Teatro Maison de France. Apesar da discussão, a peça vai sair de cartaz por falta de público. Será substituída pela comédioata *Oscar* (de quem mesmo?) que serviu para lançar o Teatro do Rio há tempos. Essas inversões bruscas

[74] Ficha Técnica – Cenário: Cyro del Nero; Iluminação: Giancarlo Bortolotti; Música: Willy Corrêa de Oliveira; Elenco: Benjamin Cattan, Cacilda Becker, Cecília Carneiro, Fredi Kleemann, Glauco De Divitiis, Júlio Lerner, Kleber Macedo, Lélia Abramo e Walmor Chagas. Fonte: Abujamra, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

[75] Segundo o jornal *A tribuna* (31/05/1961), a peça teve uma pré-estreia na cidade de Santos no Teatro Independência ou Centro de Expansão Cultural em 29 de maio de 1961.

[76] Era localizado na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 917, no bairro da Bela Vista, e foi adquirido pela Companhia Teatro Cacilda Becker (TCB), em 1960. O nome foi alterado posteriormente para Teatro Cacilda Becker, em homenagem à atriz.

> de repertório são parte e parcela da história do teatro brasileiro (Francis, 1961, p. 08).

Posteriormente, no mesmo jornal e crítico há uma matéria, de 10 de julho de 1961:

> Cacilda Becker está ressentida com a recepção crítica de *Raízes*, de Arnold Wesker, espetáculo que tem provocado bastante controvérsia. No momento, em São Paulo, a maioria das empresas se queixa que a crítica local só dá atenção ao TBC, o que não é verdade, naturalmente, se bem que o TBC se acha na vanguarda do teatro paulista (Francis, 1961, p. 3, Cad. 2).

Os trechos de Paulo Francis, ilustram as complexidades da recepção teatral e os desafios enfrentados no primeiro trabalho na cidade de São Paulo da carreira do diretor. As opiniões polarizadas em relação à peça revelam uma dicotomia comum em produções teatrais, onde a crítica pode ser profundamente influenciada por fatores subjetivos e contextuais. A expressão “A crítica de São Paulo meteu o pau” sugere uma recepção negativa - que não se sabe quem -, enquanto figuras como Francisco Pereira da Silva e Roger Bernadet oferecem uma visão oposta ao valorizarem a qualidade do espetáculo. Esse contraste aponta para a luta entre diferentes núcleos teatrais, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que, segundo o trecho, dominava a atenção crítica e criava um ambiente de competição.

Cacilda Becker, ao expressar seu descontentamento com a recepção crítica, exemplifica essa insatisfação em um cenário no qual a crítica se torna um campo de disputa e de “legitimação” - que ainda carrega tais reflexos. O destino de *Raízes*, que deixou de ser exibido por falta de público, pode ser interpretado não apenas como um fracasso comercial, mas também como uma reflexão sobre a luta contínua para captar a essência do teatro na sociedade. A substituição por uma comédia de sucesso, como *Oscar,* enfatiza ainda mais a pressão que as companhias enfrentam para garantir a viabilidade econômica de suas produções e necessitam contentar o seu público.

A única crítica a que tive acesso, foi a de Décio de Almeida Prado, no livro *Teatro em progresso* (1964), no qual o arguidor traz uma extensa escrita negativa sobre o espetáculo que destacarei, dentre as “restrições”:

> [...] Pena é que o espetáculo estreado no Teatro da Federação não se tenha mostrado à altura do acontecimento.
>
> [...] Se tais qualidades não surgiram com clareza, ao menos perante quem escreve esta nota (é difícil dizer-se da reação do público já que os vinte anos de Cacilda estimulavam antes a efusão sentimental do que julgamentos restritivos), deve-se isso menos ao texto do que à fraquíssima direção de Antônio Abujamra, que se estreava no profissionalismo. Abujamra, que acaba de voltar da Europa, onde estagiou longamente com a companhia de Roger Planchon, não conseguiu, neste seu primeiro trabalho em São Paulo, criar a atmosfera social da peça, sem a qual nada se explica (Prado, 1964, p. 205).

A crítica de Décio de Almeida Prado ao espetáculo *Raízes* é marcada por um tom incisivo. Ao descrever a direção de Antônio Abujamra como "fraquíssima", Prado não apenas realiza uma avaliação negativa, mas também sugere um tipo de deslegitimação que pode ter tido consequências significativas e irreversíveis para a recepção da obra. Prado enfatiza a inadequação da direção de Abujamra, um artista com experiência na Europa, mas que, ao que parece, ainda não teria conseguido traduzir sua vivência. Essa mesma deslegitimação ocorre quando o crítico menciona que os aplausos e emoção do público foi em consideração aos vinte anos de carreira de Cacilda Becker e não pela obra apresentada.

A análise de *Raízes*, portanto, não apenas investiga a obra de Wesker e a direção de Abujamra, mas também abre um espaço para a discussão sobre o que definiria o sucesso e o fracasso no teatro. Isso convida a refletir sobre a polarização da recepção crítica, o papel do público e da crítica na vida das produções e as implicações da competição entre companhias teatrais na formação de um espaço cultural coeso. Essas indagações alimentam a reflexão e enriquecem o entendimento sobre a complexidade do teatro como forma de arte, que, como Abujamra demonstrou, é permeado por sucessos e fracassos interligados em um contínuo processo de criação e reinterpretação.

Outro registro sucinto, mas interessante é o de Maria Thereza Vargas, contida em sua biografia *Cacilda Becke*r: uma mulher de muita importância (2013), que traz o seguinte excerto:

> [Antônio Abujamra] tentou apresentar novos caminhos ao Teatro Cacilda Becker, escolhendo *Raízes*, de Arnold Wesker, autor revolucionário inglês, preocupado em dirigir sua dramaturgia para os problemas reais da gente comum. Texto e encenação não foram bem compreendidos. Mas José Celso Martinez Corrêa lembra-se que a fala de Cacilda para a plateia (seu pequeno tributo a Brecht) dita com justeza tornou-se para ele inesquecível (Vargas, 2013, p. 118).

A escolha de Antônio Abujamra em encenar *Raízes*, de Arnold Wesker, parece refletir uma ambição em trazer ao palco questões fundamentais sobre a vida das pessoas comuns, conforme afirma Vargas, alinhando-se a uma tradição de teatro engajado que se propõe a provocar reflexões sociais. No entanto, nesta outra afirmação de que o texto e a encenação não foram bem compreendidos aponta para as dificuldades que muitas vezes surgem quando novas linguagens e abordagens são introduzidas no contexto teatral.

A lembrança de José Celso Martinez Corrêa sobre a fala de Cacilda, sugere que, apesar da recepção complexa da obra, houve momentos de impacto que ecoaram na memória dos alguns espectadores. Essa pode fazer uma conexão com Brecht relevante, pois indica uma tentativa de engajar o público não apenas na apreciação estética, mas também em um diálogo crítico sobre a realidade social, característica do teatro brechtiano.

Ao considerar os outros "fracassos" e "sucessos" da década, é importante refletir como as reações ao espetáculo dirigido por Abujamra se inserem em um panorama mais amplo de transformações e resistências no teatro brasileiro. Essa análise pode revelar não apenas as tensões entre inovação e compreensão no cenário teatral, mas também como essas experiências contribuíram para o crescimento da dramaturgia contemporânea no Brasil.

Em 20 de julho de 1961, estava sendo anunciado o espetáculo *Oscar* de Claude Magnier, dirigido por Cacilda Becker para substituir *Raízes*. O espetáculo entrou em temporada no mês subsequente do mesmo ano.

3.3 *José, do parto à sepultura* (1961) [77]

A segunda peça de Antônio Abujamra da década de 1960 foi *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal, com produção do Teatro Oficina, como espetáculo de reinauguração do espaço, após 2 meses fechado para reforma. Segundo o *site* oficial do dramaturgo, afirma que ele "[...] se inspirou na leitura de Dom Quixote, o famoso romance de Cervantes, a sua história preferida. A peça ficou em cartaz entre 28 de dezembro de 1961 e foi até 11 de fevereiro de 1962, no Teatro Oficina.

Os registros jornalísticos disponíveis, em sua totalidade, não são favoráveis ao espetáculo apresentado. Segundo Miroel Silveira no jornal *Correio paulistano* afirma que "[...]que nem a preços reduzidíssimos conseguiu carrear audiências razoáveis ao Teatro Oficina" (1962, p. 11,). Já Mauri Furtado, em uma reportagem feita no ano posterior, a respeito de Fauzi Arap - ator do espetáculo -, pública: "Seguiu-se um fracasso: a peça *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal, sob a direção de Antônio Abujamra. A peça - [Arap] 'que realmente não era boa' - só durou 2 meses em cartaz" (1963, p. 03). Aliás, essa foi a primeira aparição da palavra "fracasso", encontrado nesta pesquisa.

Outros comentários mais extensos publicados são os de Van Jafa - jornal *Correio da Manhã* - e Bárbara Heliodora - *Jornal do Brasil*:

> Quanto ao espetáculo feito do texto de Boal, pelo diretor Antônio Abujamra, é toda uma incongruência, repleta de absurdos de todos os tamanhos. [...] De Abujamra já havia presenciado sua direção de *Raízes* de Wesker sem entusiasmo mais definido e agora com este *José, do Parto à Sepultura* ficamos muito duvidosos da sua inventiva como *metteur-en-acène* (Jafa, 1962, p. 3, Cad. 2).
>
> Foi mal recebida pela crítica paulista a nova peça de Augusto Boal, que está sendo apresentada pelo grupo da Oficina, *José, do parto à sepultura*. Pessoas do Rio e de São Paulo que foram ver o espetáculo consideram que as críticas foram atenuadas pela simpatia de que o grupo goza na capital paulista, pois de outra forma teriam sofrido ataques esmagadores" (Heliodora, 1962, p. 04, Cad. b).

[77] Ficha técnica – Direção de cena, figurinos e elementos cênicos: J. A. Uriartt; Música: Roberto Ribeiro; Elenco: Célia Helena, Clóvis Bueno, Dora Miari, Emílio Di Biasi, Etty Fraser, Fauzi Arap, Francisco Martins, J. A. Uriartt, Jairo Arco e Flexa, Ronaldo Daniel e Wolfram Gunther. Fonte: Abujamra, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

Os registros jornalísticos que relatam a execução do espetáculo evidenciam a frustração que permeou a crítica e o público. Miroel Silveira, em sua crítica no *Correio Paulistano*, destaca que, mesmo com ingressos a preços reduzidos, o Teatro Oficina não conseguiu atrair uma audiência significativa. Isso não apenas refletiria a falta de interesse do público, mas também sugere possíveis desvios na conexão entre a proposta textual de Boal e a artística de Abujamra e a expectativa do espectador na época.

A citação de Mauri Furtado, mencionando o “fracasso” da peça, ressalta um ponto importante: a percepção da “qualidade artística” e sua recepção no teatro. Furtado referiu-se ao espetáculo como algo que “realmente não era bom”, enfatizando a fragilidade da obra e sua breve duração de apenas dois meses em cartaz. Este julgamento crítico, que marca a ocorrência da palavra "fracasso" para Abujamra, não apenas ecoa a insatisfação de determinados críticos, mas também ressalta a vulnerabilidade artística enfrentada nessa montagem — um estado em que a obra, ao se desviar das expectativas estéticas e ideológicas dominantes, se torna alvo mais fácil de rejeição, incompreensão e apagamento, revelando as tensões entre liberdade criativa e aceitação institucional.

Os comentários de Van Jafa, em que alude “incongruências repletas de absurdos”, revelam uma percepção de que, sob a direção de Antônio Abujamra, o espetáculo carecia de coesão criativa. Essa crítica não se limita apenas a uma avaliação do espetáculo, mas questiona a capacidade do diretor em transformar o texto de Boal em uma obra coesa e expressiva. A menção à experiência anterior apresentada por Jafa com relação ao trabalho de direção de Abujamra, em *Raízes*, acrescenta uma camada de expectativa frustrada, por meio da qual a promessa de uma grande direção não se concretizou desta vez.

Por fim, o comentário de Bárbara Heliodora, que menciona a recepção negativa da peça - mesmo sem tê-la assistido, traz à tona questões sobre a responsabilidade crítica na esfera do jornalismo cultural. Relatar que a produção foi “desastrosa” sem conhecer a obra pessoalmente é não apenas tendencioso, mas também perigoso, pois se baseia na confiança em opiniões de terceiros, desconsiderando a experiência direta com o espetáculo. Esse tipo de abordagem reflete uma dinâmica crítica que pode desvirtuar a percepção do público e contribuir para a desvalorização de

iniciativas artísticas. Ao dar espaço a vozes que não vivenciaram a peça, Heliodora perpetua uma narrativa que não só compromete o reconhecimento do trabalho de Abujamra e sua equipe, mas também abre um precedente problemático na crítica teatral, onde a subjetividade e as opiniões alheias prevalecem sobre a avaliação direta da obra.

3.4 *Antígone, América* (1962)[78]

O espetáculo de autoria de Carlos Henrique Escobar enfrentou diversas dificuldades antes da estreia, que ocorreu no dia 4 de abril de 1962, no Teatro Israelita Brasileiro - TAIB[79], sob a produção de Ruth Escobar. Segundo o jornal *Diário da Noite*, a temporada deveria ter estreado no Teatro Municipal de São Paulo, com sete apresentações, cuja arrecadação seria revertida para auxiliar na construção do Teatro Ruth Escobar. No entanto, a estreia não ocorreu. Ruth Escobar, em entrevista ao jornal *Diário da Noite*, explicou os motivos:

> "As razões apresentadas pela CMC [Comissão Municipal de Cultura] estão baseadas no fato de que o TM [Teatro Municipal] deve permanecer fechado para ser cedido somente a companhias estrangeiras de grande classe. Compreendemos que um princípio desses é cabível nas grandes capitais, europeias, onde trabalhar num Sarah Bernhard ou numa Opera consagração definitiva do artista. Também convém lembrar que nessas capitais o número de casas de espetáculos alcança de 80 a 100 e nos parece que, em São Paulo, sacrificar a realidade teatral a esse princípio é um absurdo. Se não tivéssemos encontrado a boa vontade de colaboração dos diretores

[78] Ficha Técnica: Cenário e figurinos: Darcy Penteado; Música: Damiano Cozzella; Assistência de direção: Schubert Magalhães; Execução de cenários: Francisco Giachieri; Produção Cesar Giorgi; Contra-regra: Antonio Carlos; Eletricista: Edson e Luigi Doria; Maquiagem: Barry; Penteado: Tuto Dr. N. G. Payot; Figurinos confeccionados por: Neide; Elenco: Alvim Barbosa, Antonio Carlos, Benjamin Cattan, Carlos Ramon, Claudio Duarte, Cuberos Neto, Dina Sfat, Emílio Di Biasi, Felipe Wagner, Homero Capozzi, J. Carvalho, Jesse James, Joel Romano, Nivaldo Rodrigues, Romeu Roque, Rubens Ribeiro, Ruth Escobar, Sérgio Mamberti, Waldomiro Soares e Wolney de Assis. Fonte: programa do espetáculo – acervo SP Escola de Teatro.

[79] Conhecida também como Casa do Povo, o TAIB ainda está localizado no bairro do Bom Retiro na capital paulista. Para maiores informações Hotimsky, Nina Nussenzweig *et alii*. *TAIB*: Uma História do Teatro. São Paulo: Narrativa Um/ Instituto Cultural Israelita Brasileiro, 2023.

> da Casa do Povo, por certo teríamos que levar o espetáculo em praça pública, deixando o Teatro Municipal para os shows de rádio e televisão como vem acontecendo." Concluindo, salientou a artista: “A nossa peça é dirigida para o operário, principalmente. Com esta decisão da Comissão Municipal de Cultura [sic] a alta burguesia não está mais ameaçada de verem sujos os tapetes do Teatro Municipal pela grande massa do trabalhador paulista (Escobar, 1962, p. 04).

A decisão da Comissão Municipal de Cultura revela um projeto de segregação cultural que reforça a exclusão da classe trabalhadora dos espaços denominados de prestígio da cidade. Ao destinar o Teatro Municipal principalmente a companhias estrangeiras de renome, além de dança e música erudita, institucionaliza-se um modelo elitista que restringe o acesso da população e os coletivos da cidade às artes cênicas e reafirma a cultura como um privilégio de classe. Tal medida não apenas distancia os trabalhadores da fruição artística, mas também evidencia a função ideológica das instituições culturais na manutenção das hierarquias e perversidades sociais, naturalizando a divisão entre aqueles que produzem e sustentam a sociedade e aqueles que dela usufruem em sua plenitude, como decorrência de seu poder econômico.

Ainda que o discurso de Escobar se afaste das formas hegemônicas de ocupação cultural, nota-se uma contradição latente: ao evocar o exemplo das grandes capitais europeias e de espaços como o Sarah Bernhard e a Ópera como símbolos de consagração definitiva, ela reforça, ainda que indiretamente, a própria lógica de hierarquização que pretende combater. Trata-se de uma tensão recorrente no teatro brasileiro, onde mesmo os projetos voltados à democratização cultural e ao público popular acabam por legitimar, como parâmetro máximo de excelência, referências importadas e alinhadas a tradições elitistas. Essa ambivalência revela o quanto a luta contra a exclusão cultural também exige repensar os próprios critérios que definem prestígio e qualidade artística.

Dias antes da estreia, outro assunto relacionado ao espetáculo virou manchete nos jornais: as músicas compostas pelo compositor Damiano Cozzella[80] foram

[80] Foi compositor, arranjador e professor. Colaborador do Teatro de Arena e “fichado” pelos órgãos de segurança como integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na década de 1970 foi um dos fundadores do Departamento de Música da UNICAMP.

censuradas pela Diretoria de Diversões Públicas - DDP[81] gerando enorme repercussão na categoria teatral. Ao buscar registros do espetáculo, especialmente críticas e comentários em acervos digitais disponíveis, constatou-se que raras ocorrências registradas referiam-se ao episódio de censura.

No que tange às críticas deste espetáculo, infelizmente, só foram encontradas às de Miroel Silveira, publicadas no jornal *Correio Paulistano* no dia 14 de abril de 1962, e a de Décio de Almeida Prado, veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 6 de abril de 1962. Ambas as análises não foram favoráveis. Miroel Silveira, de forma abrangente, além das diversas críticas ao autor do texto, dedica seu último parágrafo a Antônio Abujamra:

> Quanto ao espetáculo, apesar de Abujamra ter encontrado seu tão buscado clima planchiano, a fragilidade da peça e a bisonhice de alguns intérpretes a infelicidade do cenário e dos trajes de Darcy Penteado resultaram num conjunto monótono e fatigante, sem qualquer interesse maior do ponto-de-vista da arte, da encenação teatral, ou da política (Silveira, 1962, p.11).

A citação de Miroel Silveira oferece uma crítica ao espetáculo, focando na fragilidade da peça e na atuação dos intérpretes. Ele aponta que, apesar da busca por um "clima planchiano", a montagem resulta em um conjunto "monótono e fatigante". A escolha do termo "bisonhice" para descrever alguns intérpretes demonstra certa crueldade com que a crítica se manifestava, refletindo uma postura rigorosa em relação ao que considerava inaceitável no contexto teatral. A crítica à "fragilidade" do espetáculo pode sugerir não apenas um insucesso na execução do projeto, mas também uma reflexão mais ampla sobre o papel da arte como resistência — como ato político de enfrentamento, capaz de desafiar os padrões estéticos dominantes, de expor as contradições estruturais que sustentam a cultura hegemônica e de afirmar,

[81] A Diretoria de Diversões Públicas (DDP) foi uma parte da estrutura que, durante a ditadura civil- militar no Brasil, incluía a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), responsável pela censura e fiscalização de produções artísticas. Essa divisão foi criada em um contexto de censura oficial, com antecedentes que datam desde 1934 (início do processo de fechamento do governo de Getúlio Vargas), através da criação do Departamento de Propaganda e Difusão.

mesmo em meio ao fracasso, que a cena não deve se curvar às exigências do mercado ou às conveniências ideológicas do poder.

Por outro lado, Décio de Almeida Prado tece reprovações a alguns aspectos, como: "O defeito fundamental de *Antígone-América* é a sua previsibilidade [...] acabamos submergidos pela avalancha, soterrados sob toneladas de palavras" (1962, p. 10), mas também mescla elogios e desagrados ao trabalho de direção de Antônio Abujamra:

> A direção de Antônio Abujamra é de longe a melhor que já fez em São Paulo, no sentido de que peça e encenação caminham ambas, desta feita, para o mesmo fim (que só poderia ser, naturalmente, o teatro épico de Brecht). Abujamra imagina bem o quadro geral do espetáculo (ajudado por bons figurinos e dispositivos cênicos de Darcy Penteado), dá com precisão a tonalidade e o estilo de cada desempenho, visando, em conjunto, a maior austeridade possível, mas não renova os seus processos através do espetáculo, não nos surpreende, pouco inventa quanto aos detalhes. Uma encenação puritana, jansenista, poderíamos dizer. É significativo, a esse respeito, que as cenas de movimento, as da explosão popular, sejam as mais fracas, sem qualquer vibração especial. Tanto o texto como o espetáculo desejam ser revolucionários, revelar um ímpeto de destruição, mas permanecem frios, estáticos, como os exercícios estéticos que na realidade são (Prado, 1962, p.10).

Por outro lado, a citação de Décio de Almeida Prado revela uma dualidade no que se refere aos conceitos que buscamos de sucesso e fracasso. Embora ele expresse desagrado pela "previsibilidade" ou pela falta de “vibração” e outros apontamentos que fez da peça, ele do mesmo modo faz elogios à direção de Abujamra, destacando que esta é a melhor que ele já fez em São Paulo.

Assim, as críticas de ambos os comentaristas oferecem perspectivas curiosas sobre os desafios enfrentados pelo espetáculo. As falhas técnicas e a recepção negativa são importantes a serem consideradas, mas é também essencial reconhecer o papel do espetáculo como uma forma de contestação e uma contribuição social e teatral para a cidade de São Paulo, mesmo em seu contexto opressivo. Se o espetáculo não conseguiu empolgar o público ou os críticos, pode ser considerado um

fracasso em termos de impacto. As tentativas de inovação em meio à censura e ao questionamento da validade do espaço artístico podem ser vistas como expressões de resistência cultural, tornando o espetáculo uma peça significativa na história teatral, independentemente de sua recepção crítica.

3.5 *Sorocaba, senhor!* (1963)[82]

Depois de uma sequência de três fracassos na cidade de São Paulo, Antônio Abujamra criou o Grupo Decisão e para a primeira peça do coletivo, Abujamra adapta o texto *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, renomeado *Sorocaba, senhor!*. O espetáculo estreou no antigo Teatro Leopoldo Fróes no dia 20 de março de 1963, mas infelizmente não foram encontrados registros críticos jornalísticos.

A ausência de crítica jornalística ou especializada sobre o espetáculo *Sorocaba, senhor!* entretanto, não impede sua consideração na perspectiva histórica que investiga a determinação aqui em destaque (fracasso e do sucesso). Ao contrário, o silêncio crítico que envolve a montagem pode ser um indicativo de uma recepção problemática, desinteressada ou, ao menos, deslocada em relação ao circuito de obras hegemônicas da época. Se o sucesso, nos termos convencionais, costuma deixar rastros nítidos — críticas elogiosas, repercussão em periódicos, prêmios ou reencenações — o fracasso, por outro lado, pode frequentemente se esconder nas entrelinhas do que não foi dito, no apagamento dos registros e na memória fragmentada dos envolvidos.

---

[82] Ficha Técnica - Assistente de direção: Antonio Ghigonetto, Carlos de Moura, João Batista Perillo; Cenários: Ubirajara Gilioli; Assistente cenografia: José Armando Ferrara; Figurinos: Cecília Morganteti; Slides e fotos: João Xavier; Iluminação: Luiz Uchôa; Execução dos cenários: Silvio de Oliveira Lima; Sonoplastia: Paulo Cesar e Ivo Carmona; Diretor de cena: Claudio Mamberti; Assistência médica: Dr. José Roggiero; Assistência jurídica Dalva Assumpção e José Roberto Neves Soutto Mayor; Produção: Antônio Ghigonetto e Lauro César Muniz; Elenco: Paulo Cesar de Campos Velho, Sergio Mamberti, Edney Giovanazzi, Clery Cunha, Ivo Rodrigues, Luiz Soares, Ademir Rocha, Jesse James, Waldemar de Lima, Berta Zemel, Ivonete Vieira, Edgard Gurgel Aranha, Emílio Di Biasi, Wolney de Assis, Antonio Ghigonetto, Renato Dobal, Clovis Bueno, Marcio Azevedo, Paulo Ferraz de Camargo, Luiz Uchôa, Edmundo Mogadouro, Romeu Zuliani, Vivian Mahr, Regina Guimarães, Marisia Mauritty, Ivo Carmona e Ivo Rodrigues. Fonte: programa do espetáculo – acervo SP Escola de Teatro.

Ainda que a crítica especializada tenha ignorado a encenação à época, há registros biográficos de artistas que participaram do espetáculo e que, mesmo breves e esparsos, oferecem alguns elementos para uma sucinta análise conjectural. Berta Zemel, uma das atrizes envolvidas no projeto, aponta que “A história muito interessante é atualíssima” (ZEMEL, 2009, p.207), destacando ainda que “o ideal comum do Grupo Decisão foi muito bem exposto naquela breve temporada” (2009, p.209). A citação do primeiro programa de apresentação teatral revela uma ambição conceitual e política distinta: “Provocar a negação de determinados conhecimentos adquiridos, negar justiças eternas, que nos são injustas, verdades estabelecidas que nos sejam mentirosas, conceitos seculares que nos pareçam frágeis”. Trata-se, portanto, de um espetáculo movido por um impulso de ruptura — epistêmica, estética, socialmente — cuja intenção aponta para um possível estranhamento com o público majoritário de sua época.

Emílio Di Biasi complementa essa leitura ao rememorar que o espetáculo “era bastante radical na linguagem que o Abujamra propunha, mas era muito bonito” (2010, p.100). A radicalidade estética, segundo ele, não impedia uma fruição visual e dramatúrgica. Entretanto, apesar dessas qualidades internas, “a temporada da peça não foi boa” (2010, p.100), e Di Biasi identifica um padrão revelador: *“*Nossas estreias eram sempre lotadas, as pessoas iam ver com muito interesse, mas depois o público mesmo ia se retraindo” (2010, p.102). Essa retração progressiva da audiência indica uma possível fratura entre a expectativa inicial do público e a experiência provocadora que a cena oferecia.

Por fim, o próprio Abujamra, com sua habitual franqueza e ironia, oferece um diagnóstico pungente: “Nós transformamos o Lope de Vega numa necessidade de Reforma Agrária. Eu me lembro que a gente fracassava, fracassava. Tinha 15 pessoas na plateia e trinta no palco.”[83] A imagem evoca não só a desproporção entre cena e plateia, mas também o deslocamento de um clássico do cânone espanhol para um campo de batalha ideológica brasileiro, em plena década de 1960. A recepção negativa — ou, no mínimo, desinteressada — parece indicar um descompasso entre

[83] Trecho da entrevista realizada com Sérgio Mamberti no programa Provocações da TV Cultura de nº55.

a proposta do espetáculo e o público disponível, num momento em que o teatro de resistência ainda buscava seu espaço de escuta.

Com a ausência de escritas críticas, se faz necessário reconhecer que há na história do teatro brasileiro — especialmente naquele que se constrói fora do centro ou contra ele — uma série de experiências que escapam ao crivo de avaliações crítico-públicas, embora tenham sido fundamentais para os processos formativos e estéticos de seus criadores. É possível, assim, pensar *Sorocaba, senhor!* como uma dessas experiências: um fracasso institucional, talvez, mas um gesto artístico cuja força e radicalidade só podem ser medidas retrospectivamente, à luz de sua inserção no percurso brechtiano de Abujamra e das reverberações que produziu naqueles que dele participaram.

3.6 *Terror e miséria do terceiro Reich* (1963)[84]

Essa obra foi a primeira de Bertolt Brecht que Antônio Abujamra dirigiu em sua carreira. Estreado no Teatro Leopoldo Fróes, no dia 12 de junho de 1963, o espetáculo, segundo os registros, teve uma melhor receptividade do que o anterior, entretanto, também não conseguiu atingir o sucesso, acumulando até o presente momento, 5 direções de fracassos.

A única crítica encontrada a respeito deste trabalho é a de Décio de Almeida Prado, o restante são pequenas chamadas ou comentários sucintos a respeito do espetáculo, como é o caso de Egas Muniz, jornalista do jornal *Correio Paulistano*, publicado no dia 19 de junho de 1963, que registra:

[84] Ficha Técnica - Assistente: Renato Dobal; Gravuras projetadas: Gerson Knispel; Musica: Damiano Cazzela; Folos: João Xavier; Iluminação: Luiz Uchôa; Execução de cenários: Francisco Giacchieri; Diretor de cena: Mario Roquette; Auxiliares: Juarez Magno e Renato Dobal; Assistência jurídica: Dalva Assumpção e José Roberto Neves Soutto Mayor; Eletricista: Silvio de Oliveira Lima; Produção: António Ghigonetto, Cecíclia Morganteti e João Cândido; Administração: Homero Capozzi. Elenco: Ademir Rocha, Antonio Ghigonetto, Cecília Carneiro, Clóvis Bueno, Edgar Gurgel Aranha, Emílio Di Biasi, Glauce Rocha, Homero Capozzi, Ivo Carmona, Ivonete Vieira, Juarez Magno, Luiz Uchôa, Mario Marchetti, Nicole Lepine, Paulo F. Camargo, Regina Guimarães, Renato Dobal, Ricardo de Lucca, Romeu Zuliani, Sérgio Mamberti, Suzana Capozzi e Vivian Mahr. Fonte: programa do espetáculo – acervo SP Escola de Teatro.

> O Grupo Decisão parece que acertou mais com o seu 2º lançamento: *Terror e Miséria III Reich*, que é de Brecht cuja a encenação aqui é do diretor Antônio Abujamra (segundo os que viram e espetáculo), deu uma consistência às vezes forte demais. Mas o teatro não é um retrato da vida? Decisão vai mais confiante (agora) no mesmo Leopoldo Fróes arregimentando boas plateias (Muniz, 1963).

Na concepção de Muniz é feita uma comparação com o primeiro espetáculo [*Sorocaba, senhor!*], destacando que Abujamra e o Grupo Decisão "acertou mais" com *Terror e miséria do terceiro Reich*. É difícil precisar o que o jornalista aponta como "consistência [...] forte demais". Por sua vez, Décio de Almeida Prado, registra uma extensa crítica a respeito do espetáculo, da qual são destacados alguns pontos:

> [...] É fácil, aliás, compreender o erro de Abujamra: o pacifismo é a mais fácil e sedutora tese política do momento, a única sobre a qual todos — ou quase todos — estão de acordo, desde os russos até os norte-americanos.
>
> [...] Quanto ao espetáculo, reflete as qualidades e os defeitos habituais de Abujamra: uma certa audácia na concepção geral do espetáculo, comprometida por uma direção de ator que até agora se tem mostrado sempre deficiente.
>
> [...] Antônio Abujamra é uma voz que já se vai incorporando em definitivo ao teatro paulista. Pelas ambições que tem, pelo repertório que monta, é um homem de teatro com o qual se tem prazer em dialogar, ainda que seja, como é o nosso caso, para quase sempre discordar (Prado, 1964, p. 168-268).

A crítica de Décio de Almeida Prado à montagem de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* revela aspectos complexos quanto à recepção da peça. Inicialmente, o comentário sobre o "erro" de Abujamra ao adotar o pacifismo como tese central, identificado por Prado como "fácil e sedutora", reflete um contexto de tensões ideológicas da época, marcado pela Guerra Fria e pela polarização política (no Brasil e no mundo). No entanto, a crítica ignora o potencial dialético dessa escolha, que não apenas denuncia as atrocidades do regime nazista, mas também estimula uma reflexão crítica sobre o papel da sociedade no enfrentamento de sistemas opressivos,

podendo ter se aproximado as ondas fascistas e golpistas no Brasil daquele ano. Para além do pacifismo como consenso superficial, a abordagem de Abujamra pode ser entendida como um esforço de desvelar as contradições humanas e políticas subjacentes à ascensão de regimes autoritários, alinhando-se à proposta brechtiana de engajamento e transformação social — transformação que busca ampliar a consciência crítica, fomentar a participação política ativa e fortalecer a capacidade coletiva de questionar, resistir e reconfigurar as estruturas opressivas da sociedade.

Ao criticar a “deficiência” da direção de atores, Prado expõe uma possível dificuldade de conciliar o teatro épico brechtiano com a execução técnica na qual já estava acostumado de ver, uma característica que pode ser vista como reflexo das limitações estruturais enfrentadas por grupos teatrais engajados politicamente, à esquerda. Ainda assim, Abujamra, ao incorporar métodos inovadores e privilegiar um repertório ousado, contribuiu para expandir os horizontes do teatro paulista, ao questionar estruturas tradicionais e propor uma nova relação entre o teatro e a crítica especializada.

Por fim, o reconhecimento de Abujamra como “uma voz incorporada ao teatro paulista” reflete o impacto de seu compromisso com o pensamento crítico e transformador, ainda que sujeito a discordâncias. A crítica de Prado pode ser entendida não apenas como uma rejeição, mas como uma evidência de que a montagem provocou um debate necessário sobre a função do teatro enquanto ferramenta de conscientização política, evidenciando questões mais à esquerda. O espetáculo não foi um sucesso imediato porque talvez tenha exigido do público e da crítica uma postura ativa de ruptura com os paradigmas estabelecidos, no concernente à ideologia e estética liberais. Contudo, é exatamente essa fricção que confere à obra um possível caráter revolucionário, reafirmando o papel do teatro enquanto espaço de luta simbólica e de ressignificação coletiva e classista das estruturas sociais.

Imagem 21: Terror e Miséria do Terceiro Reich. Da esquerda para direita: Ademir Rocha, Maria Cecília Carneiro, Emílio Di Biasi e Sérgio Mamberti.

Fonte: Riedel, 2010.

Tal reflexão vem de encontro ao que alguns atores revelaram a respeito desta montagem. Emílio Di Biasi relata o seu ponto de vista dos motivos em que acredita que a peça não teve boa recepção:

> Um espetáculo muito forte, muito bonito. Causava um impacto que as pessoas muitas vezes não entendiam. No *Sorocaba, Senhor* tinha uma coisa brasileira, a gente estava falando de um fato nosso, ocorrido aqui, já no *Terceiro Reich* a gente seguia os cânones do Brecht e fazia o jogo da emoção, mas a interiorização dessa emoção também tinha de ter uma manifestação racional, ou seja, a regra básica do Brecht, a emoção é dirigida por uma razão. As pessoas queriam se emocionar com todo o terror nazista, mas a montagem tinha essa rédea chamando mais atenção para a reflexão. Também não foi exatamente um sucesso de público (Riedel, 2010, p. 100-102).

A reflexão de Emílio Di Biasi sobre *Terror e Miséria do Terceiro Reich* revela nuances importantes sobre os desafios e os impactos do espetáculo, principalmente no que se refere à recepção do público e à proposta estética brechtiana adotada por Antônio Abujamra. A observação de que o espetáculo "causava um impacto que as pessoas muitas vezes não entendiam" indica o confronto entre certas expectativas

emocionais imediatas do público e a proposta de distanciamento crítico típico do teatro épico. A "rédea" que limitava a explosão emocional, canalizando-a para a reflexão racional, caracteriza-se em um elemento central na estética brechtiana e, ao mesmo tempo, um dos fatores que pode ter contribuído para o relativo fracasso comercial da montagem. A insistência na reflexão sobre o terror nazista, em vez de apenas comover, desafiava o público a adotar uma postura ativa e crítica, algo que exigia um esforço cognitivo e discernimento nem sempre acessível ou desejado por parte de espectadores acostumados a formas mais tradicionais de teatro.

Ao relacionar as observações de Di Biasi com a crítica de Décio de Almeida Prado, percebe-se uma convergência em torno da ideia de que o espetáculo era marcado pela audácia conceitual, mas também encontrava resistência em sua execução e recepção. Enquanto Prado destaca o "erro" de Abujamra em optar por um discurso pacifista, Di Biasi fornece uma justificativa mais profunda para a abordagem adotada: o espetáculo seguia os princípios de Brecht, priorizando a razão sobre a emoção para fomentar uma compreensão crítica das atrocidades nazistas. Contudo, essa mesma estratégia, que Prado associa a uma deficiência, é apontada por Di Biasi como uma virtude necessária, embora desafiadora. Assim, tanto a crítica de Prado quanto o relato de Di Biasi convergem na percepção de que *Terror e Miséria do Terceiro Reich* era um espetáculo de grande densidade e impacto, mas que demandava do público um engajamento que talvez excedesse o contexto cultural e social da época.

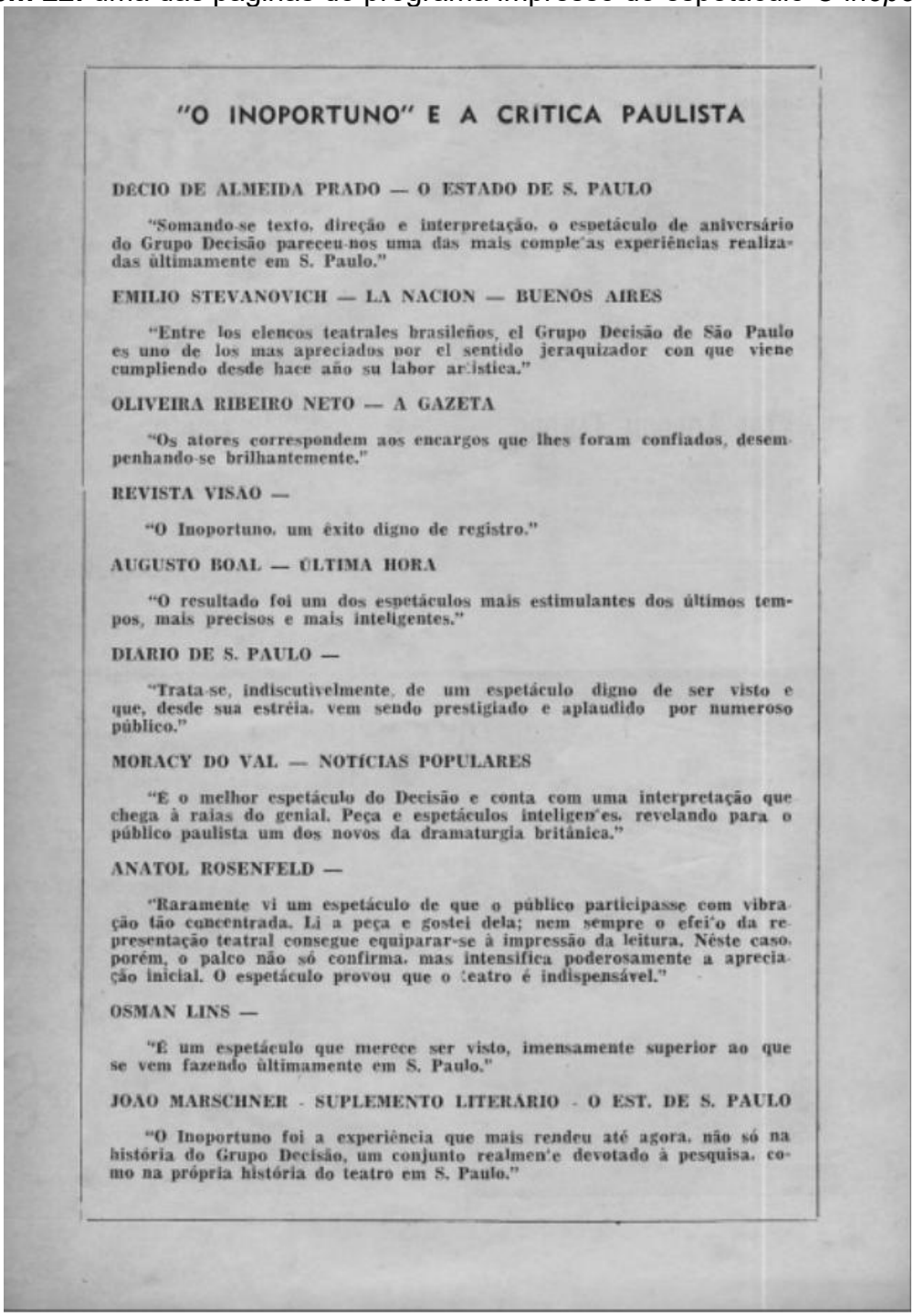
3.7 *O inoportuno* (1964)[85]

No ano de 1964, Antônio Abujamra, atinge o seu primeiro sucesso segundo os critérios hegemônicos, com o espetáculo *O inoportuno* de Harold Pinter pelo Grupo Decisão. O espetáculo estreou no dia 13 de fevereiro e ficou em cartaz até o dia 23 de fevereiro no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo. O sucesso, além de render críticas positivas, permitiu que o coletivo realizasse, no mês de abril de 1964, algumas apresentações em Porto Alegre, no Theatro São Pedro e, no mês subsequente, uma temporada no Teatro Nacional de Comédia na cidade do Rio de Janeiro.

São diversos os indícios que permitem essa afirmação. A começar com as críticas do espetáculo, a repercussão midiática, os prêmios conquistados e os relatos dos atores da cena. Acredito que utilizado como estratégia para angariar mais público, o Grupo Decisão destaca uma página inteira do seu programa impresso para a temporada do Rio de Janeiro, diversos trechos favoráveis a respeito da montagem.

[85] Ficha técnica – Produção: Antonio Ghigonetto e Sara Feres; Tradução: Elizabeth Kandler; Cenografia e figurino: Sara Feres; Cenotécnica: Arquimedes Ribeiro e Paulinho; Cabeleira: Leontij Tymoszczenko; Fotografias: Fioravanti e Pirillo; Publicidade: Paulo Lima; Elenco: Emílio Di Biasi, Fauzi Arap (temporada na cidade de São Paulo), Lafayette Galvão (temporada na cidade do Rio de Janeiro) e Sérgio Mamberti. Fonte: programa do espetáculo – acervo SP Escola de Teatro.

Imagem 22: uma das páginas do programa impresso do espetáculo *O inoportuno*.



"O INOPORTUNO" E A CRITICA PAULISTA

DECIO DE ALMEIDA PRADO — O ESTADO DE S. PAULO

"Somando-se texto, direção e interpretação, o espetáculo de aniversário do Grupo Decisão pareceu-nos uma das mais completas experiências realizadas últimamente em S. Paulo."

EMILIO STEVANOVICH — LA NACION — BUENOS AIRES

"Entre los elencos teatrales brasileños, el Grupo Decisão de São Paulo es uno de los mas apreciados por el sentido jeraquizador con que viene cumpliendo desde hace año su labor artistica."

OLIVEIRA RIBEIRO NETO — A GAZETA

"Os atores correspondem aos encargos que lhes foram confiados, desempenhando-se brilhantemente."

REVISTA VISAO —

"O Inoportuno, um êxito digno de registro."

AUGUSTO BOAL — ÚLTIMA HORA

"O resultado foi um dos espetáculos mais estimulantes dos últimos tempos, mais precisos e mais inteligentes."

DIARIO DE S. PAULO —

"Trata-se, indiscutivelmente, de um espetáculo digno de ser visto e que, desde sua estréia, vem sendo prestigiado e aplaudido por numeroso público."

MORACY DO VAL — NOTÍCIAS POPULARES

"É o melhor espetáculo do Decisão e conta com uma interpretação que chega à raias do genial. Peça e espetáculos inteligentes, revelando para o público paulista um dos novos da dramaturgia britânica."

ANATOL ROSENFELD —

"Raramente vi um espetáculo de que o público participasse com vibração tão concentrada. Li a peça e gostei dela; nem sempre o efeito da representação teatral consegue equiparar-se à impressão da leitura. Nêste caso, porém, o palco não só confirma, mas intensifica poderosamente a apreciação inicial. O espetáculo provou que o teatro é indispensável."

OSMAN LINS —

"É um espetáculo que merece ser visto, imensamente superior ao que se vem fazendo últimamente em S. Paulo."

JOAO MARSCHNER - SUPLEMENTO LITERARIO - O EST. DE S. PAULO

"O Inoportuno foi a experiência que mais rendeu até agora, não só na história do Grupo Decisão, um conjunto realmente devotado à pesquisa, como na própria história do teatro em S. Paulo."

Fonte: acervo SP Escola de Teatro.

As críticas expostas desta maneira, aparentam quase uma unanimidade, exaltaram o rigor artístico, a precisão técnica e a força interpretativa da montagem. Décio de Almeida Prado, que anteriormente teceu críticas severas à direção de Abujamra, reconheceu em *O Inoportuno* uma das experiências mais completas do teatro paulista à época. Outros especialistas, como Anatol Rosenfeld e Augusto Boal,

destacaram a profundidade intelectual e o impacto emocional do espetáculo, ressaltando sua capacidade de envolver o público de forma vibrante e reflexiva, demonstrando que aparentemente Abujamra e o Grupo Decisão conseguiram alinhar pesquisa estética com excelência artística.

O coro de elogios não apenas reverte a percepção de parte do público e da crítica sobre a capacidade de Abujamra como diretor, mas também sinaliza o entendimento do primeiro sucesso de Antônio Abujamra na cidade de São Paulo. Para corroborar com as críticas, Emílio Di Biasi compartilha em sua biografia que a peça "Foi um sucesso, uma loucura." (Riedel, 2010, p. 106) e Sérgio Mamberti relata que: "Aos 24 anos, vivi o primeiro grande momento da minha carreira, faturando inclusive o Prêmio Saci, o mais cobiçado da época" (Mamberti, 2021, p.86).

Com relação aos prêmios, o jornal *O Estado de S. Paulo*, instituição promotora do Prêmio Saci, indicou a obra para concorrer a melhor espetáculo do ano de 1964 e Antônio Abujamra como melhor diretor e premiou Mamberti como melhor ator coadjuvante em sua 13ª edição. O espetáculo também levou indicações aos prêmios da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (APCT) e ao Prêmio Governador do Estado.

3.8 *A pena e a lei* (1964)[86]

Por conta da escassez de registros sobre a receptividade crítica e jornalística de *A Pena e a Lei* à época de sua estreia, este tópico apresenta um tratamento mais breve do espetáculo. No entanto, essa escolha não implica menor relevância: no último ato desta tese, *A Pena e a Lei* será retomada como um dos espetáculos centrais para análise aprofundada, reunindo outros materiais e reflexões que permitam examinar mais detidamente sua concepção, circulação e impacto.

[86] Ficha Técnica – Cenário e figurino: Wladimir Pereira Cardoso; Elenco: Alvim Barbosa, Antero de Oliveira, Ary Toledo, Clóvis Bueno, Cláudio Mamberti, Edgar Franco, Fauzi Arap, Ivonete Vieira, Nilda Maria, Ricardo de Lucca, Zeluiz Pinho. Atores em substituição: Ana Maria de Cerqueira Leite, Linneu Dias e Pedro Bandeira. Fonte: Abujamra, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

Por se tratar de uma peça popular, pensada/ concebida para a rua, dentro de um projeto social e de viés político de esquerda, a peça *A pena e a lei* de Ariano Suassuna, dirigida por Antônio Abujamra pelo Teatro Popular Nacional (TPN), encabeçada por Ruth Escobar, infelizmente não teve repercussão dos jornais e dos críticos da época. A ausência de cobertura midiática revela um fenômeno recorrente na história do teatro brasileiro: a marginalização do teatro de rua e das iniciativas que buscam democratizar o acesso à arte.

A indiferença da imprensa em relação ao projeto do Teatro Popular Nacional não pode ser dissociada do contexto político do período. *A Pena e a Lei* estreou logo após o golpe civil-militar de 1964, um momento em que qualquer manifestação artística de cunho popular e politicamente engajado era vista com desconfiança e, muitas vezes, silenciada — isto é, privada de visibilidade, deslegitimada publicamente ou alvo de censura direta e indireta, de forma a impedir seu alcance e impacto. O teatro de rua, por seu caráter acessível e potencialmente mobilizador que aproximar-se do cotidiano das pessoas comuns, estimulando a reflexão crítica e incentivando a ação coletiva, era uma ferramenta poderosa de conscientização, o que provavelmente contribuiu para que a mídia – muitas vezes alinhada aos interesses do regime – o relegasse ao esquecimento.

A falta de interesse por parte da imprensa também evidencia um preconceito histórico contra o teatro de rua, frequentemente considerado por setores da crítica especializada, por parte de artistas ligados ao circuito tradicional e por gestores culturais de perfil conservador uma manifestação menor ou menos legítima em relação a determinadas produções encenadas em salas convencionais. Esse fenômeno persiste até os dias de hoje: ainda que espetáculos de rua reúnam grandes públicos e tenham importância cultural e política — na medida em que ampliam o acesso democrático à arte, ocupam espaços públicos como territórios de disputa simbólica e promovem a conscientização coletiva —, raramente são alvo de críticas aprofundadas ou de matérias jornalísticas em veículos de grande circulação. Atualmente, esse cenário é ainda mais grave: a quase total inexistência de crítica jornalística dedicada ao teatro como um todo, e ao teatro de rua em particular, reforça a invisibilidade midiática que o acompanha historicamente. O teatro de rua permanece, assim, um espaço de resistência artística que se sustenta apesar do

descaso midiático, reafirmando sua vocação popular e sua capacidade de se reinventar diante das adversidades.

No entanto, a ausência de exposição midiática não determina se um espetáculo é um "fracasso" ou um "sucesso". Dentro de uma visão neoliberal, onde a visibilidade e o alcance midiático são critérios fundamentais para o reconhecimento e valorização de uma obra, pode-se argumentar que a falta de cobertura tornaria *A Pena e a Lei* irrelevante. No entanto, para aqueles que defendiam uma arte engajada e alinhada com as lutas populares, o espetáculo pode ser considerado um grande sucesso. Essa é, inclusive, a perspectiva adotada aqui.

Segundo Álvaro Machado, no livro *Metade é Verdade* (2020, p. 104), as apresentações da peça tiveram uma média de 1.500 espectadores por sessão. Além disso, Ruth Escobar chegou a contabilizar, na estreia na Praça da Sé, um público de aproximadamente 8 mil pessoas. O projeto percorreu mais de 50 bairros de São Paulo e grande São Paulo, alcançou até mesmo duas penitenciárias da cidade, levando teatro a públicos que, de outra forma, dificilmente teriam acesso a essas experiências artísticas. Esses números evidenciam que, apesar da falta de cobertura da grande mídia, *A Pena e a Lei* conseguiu atingir seu propósito essencial: democratizar o teatro e fortalecer o vínculo entre arte e sociedade.

3.9 *Electra* (1965)[87]

Electra, foi a primeira montagem de Abujamra com um texto grego clássico. Antes da estreia e ao contrário do que foi a sua montagem anterior - *A pena e a lei* -, *Electra* ganha grande destaque dos jornais. A estreia ocorreu no Teatro do Rio no dia

[87] Ficha técnica – Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros; Música: Carlos Axelrad; Executada pelo professor: José Aguiar Ribeiro; Execução de figurinos: Armando; Publicidade: Aldomar Conrado e João Ruy Medeiros; Cenotécnica: Humberto Silva; Produção: Grupo Decisão; Contra-regra: Ney Mandarino; Assistente de direção: Antonio Ghigonetto; Elenco: Carlos Miranda, Creuza Carvalho, Emílio di Bisasi, Erico de Freitos, Glauce Rocha, Isolda Cresta, Maragrida Rey, Sérgio Mamberti e Thais Moniz Portinho. Fonte: programa do espetáculo – acervo SP Escola de Teatro.

24 de março de 1965, com diversas críticas favoráveis a respeito da montagem e, na sequência, realizou temporada no Teatro Municipal de São Paulo.

A começar com João Apolinário, cujo registro tem o título “Tragédia de Sófocles tem atualidade impressionante”, traz uma extensa percepção da obra e traz Abujamra no seguinte trecho:

> [...] depois de obter no Rio a consagração do público e da crítica. Tudo já foi dito sobre o trabalho do GD [Grupo Decisão]. Não obstante, parece-nos pertinente, ainda, confirmar esse êxito, sem deixar de apontar alguns pequenos "nadas" que esta apresentação em São Paulo nos sugere. Se o trabalho do diretor Antônio Abujamra é muito bom, quer na concepção eminentemente crítica que concentra os diversos elementos cênicos fazendo com que confluam para uma recriação total do conflito, desde os cenários e figurinos de Anísio Medeiros (ótimos) à música de Carlos Axelrad, já quanto à marcação não concordamos com a petrificação dos personagens, "heroicamente" esperando entrar na ação ou, por exemplo, à retórica plástica que resulta de alguns movimentos do Coro. Outro aspecto que desequilibra a representação é a diferença de nível existente na interpretação feminina e masculina (Apolinário, 2013, p.66).

A crítica de João Apolinário enfatiza os méritos da direção de Abujamra, elogiando sua concepção crítica e a integração entre os diversos elementos cênicos. Para Apolinário, Abujamra conseguiu trazer uma abordagem inovadora ao clássico grego, explorando suas camadas simbólicas e seu potencial político. No entanto, ele aponta dois problemas: a imobilidade excessiva das personagens em cena e o desequilíbrio entre as interpretações masculinas e femininas. Essas observações poderiam ser interpretadas como fragilidades que comprometeriam o impacto dramático do espetáculo, limitando sua expressividade e, possivelmente, distanciando parte do público. Apesar dessas críticas, Apolinário reconhece que a montagem tinha uma força estética singular e um diálogo profundo com o momento histórico em que foi encenada.

Décio de Almeida Prado, que acompanhava consideravelmente os trabalhos de Antônio Abujamra, tem uma avaliação mais ambígua:

> A versão de *Electra* estreada ontem no Teatro Municipal teve de lutar de início contra a imensa expectativa originada à sua volta. Daí, talvez, uma ligeira nota de desaponto. É um bom mas não o excepcional espetáculo que esperávamos.
>
> A direção de Antônio Abujamra revela aquelas mesmas qualidades e aqueles mesmos defeitos que já lhe conhecíamos. É um encenador que tem uma excelente visão plástica, fugindo dos efeitos comuns. Mas não resiste à tentação de brilhar, de aparecer em primeiro plano. Toda peça encerra em seu bojo uma série de marcações óbvias e fundamentais. Abujamra ignora-se propositadamente. Faz não raro o contrário que as palavras estão dizendo, deslocando-se o centro de atenção do texto para os atores. O que importa são os giros do coro, os efeitos vocais, os gestos marcantes e teatrais dos intérpretes. O elenco concentra-se nas exterioridades, resultando em consequência uma interpretação original, mas um tanto fria. A própria violência é antes vocal do que realmente sentida porque o esforço diz respeito sempre à expressão (Prado, 1987, p. 72).

Prado reconhece a força visual e a originalidade do trabalho de Abujamra, mas critica sua tendência a privilegiar a encenação em detrimento do texto. Para Prado, o diretor subverte as marcações tradicionais e enfatiza aspectos performativos que podem acabar esvaziando a intensidade emocional da peça, cuja força primal decorreria do texto. Ele sugere que a montagem de Abujamra, ao apostar em uma encenação estilizada e altamente visual, corre o risco de se afastar da potência dramática do texto sofocliano. Em sua visão, o resultado é uma montagem visualmente marcante, porém fria e mais preocupada com a forma do que com a profundidade do conteúdo. Essas observações levantam uma questão fundamental sobre a recepção da peça: até que ponto a busca por inovação estética pode enfraquecer o impacto emocional de um clássico grego? Prado, no entanto, reconhece que Abujamra, ao propor essa abordagem, estava dialogando com uma tradição moderna do teatro, em que a encenação ganha autonomia em relação ao texto e assume um papel central na experiência do espectador.

Ao apontarem como "problemas" certos elementos da montagem de *Electra*, tanto Apolinário quanto Prado parecem não perceber que, na verdade, o que enxergam como desvio ou excesso pode estar intimamente ligado a uma proposta estética e política coerente com o teatro épico brechtiano, que Abujamra seguia

desenvolvendo. Quando Apolinário reclama da “petrificação dos personagens”, por exemplo, pode estar perdendo de vista a possibilidade de que essa imobilidade, essa espera heroica antes da ação, funcione como um mecanismo de distanciamento – não para negar o drama, mas para desnudar sua construção e provocar o público a refletir, e não a se identificar do ponto de vista ilusionista. Da mesma forma, o incômodo de Prado com uma “interpretação original mas um tanto fria” pode ser lido menos como uma falha expressiva e mais como uma recusa consciente do naturalismo e da emoção fácil, que dilui a crítica e reforça estruturas realistas – isto é, narrativas e modos de encenação que reproduzem a lógica da verossimilhança, da psicologia individualizada e do arco dramático fechado, características próprias ao drama burguês e ao teatro que privilegia a identificação passiva do espectador. A frieza que ele enxerga pode ser o instrumento necessário para interromper a catarse e deixar o espectador em estado de inquietação, ou seja, aberto à transformação, sobretudo no concernente a uma apreensão crítica. Se Abujamra desloca o centro da cena do texto para os corpos, os gestos, os efeitos vocais, talvez não o faça por vaidade, mas por compromisso: desmontar a ilusão, impedir o automatismo da recepção, tensionar a cena como espaço de embate – ético, estético e político. Afinal, que sentido haveria, para um diretor com tal bagagem, em montar uma tragédia grega se não fosse para colocá-la em atrito com seu tempo e com o público histórico?

> *Electra* foi um acontecimento. Ganhou críticas consagradoras e consolidou o prestígio do nosso grupo por discutir a legitimidade de poder e os excessos de autoritarismo (Mamberti, p. 106, 2021).
>
> Ninguém esperava que uma tragédia grega, encenada de maneira tão raivosamente política, pudesse despertar tamanho interesse. Mas era o que estava acontecendo (Riedel, 2010, p. 113).
>
> A ocasião não podia ser mais propícia para se montar uma tragédia deste gabarito. Discutia-se política em todos os lugares, estávamos todos interessados no futuro do país e a classe teatral era quase toda de esquerda, e ainda estávamos cheios de esperança (Cresta, 2009, p. 91).

As falas dos intérpretes envolvidos em *Electra* confirmam que a montagem de Abujamra não se restringia a uma experimentação estética descolada do contexto,

mas era, antes de tudo, um gesto político. Quando Sergio Mamberti afirma que o espetáculo discutia “a legitimidade do poder e os excessos de autoritarismo”, ele revela que havia ali uma intenção explícita de leitura crítica do presente por meio do universo simbólico e atemporal das tragédias gregas. O mesmo se percebe na citação de Biasi, ao destacar o caráter “raivosamente político” da encenação, e em Cresta, que insere a peça no calor das disputas e esperanças de uma categoria teatral majoritariamente de esquerda. Essas declarações não apenas dialogam com a ideia do distanciamento brechtiano, como anteriormente afirmado, mas também podem desmontar as leituras dos críticos que viam “frieza” ou “petrificação” como falhas de direção — talvez por não conseguirem reconhecer que, naquele momento histórico, fazer teatro poderia significar também utilizá-lo como instrumento de luta.

Diante dessas diferentes percepções, a leitura de *Electra* se torna complexa. Se considerarmos os parâmetros tradicionais de crítica teatral, como equilíbrio interpretativo e coerência entre encenação e texto, as avaliações de Apolinário e Prado sugerem que a peça poderia alcançar um maior – abstrato e classista – potencial artístico. Por outro lado, se adotarmos uma perspectiva política e histórica, as declarações dos atores demonstram que *Electra* cumpriu um papel essencial no contexto de sua época, contribuindo para o debate político e ampliando o alcance do teatro engajado.

3.10 *Preversão* (1965)[88]

Anunciado como café-concerto[89], o espetáculo reuniu poesias, canções e peças curtas do francês Jacques Prèvert, na qual Abujamra - diretor do espetáculo - fez uma espécie de trocadilho do sobrenome do autor com o título da peça, que

[88] Ficha Técnica – Cenários e figurinos: Marcos Flaksman; Figurinos executados por: Margarida Medeiros; Contra-regra: José Wilker; Direção musical: Carlos Acselrad; Eletricista: Nadir Gemeli; Elenco: Antônio Ghigonetto, Carlos Guimas, Carlos Miranda, Carlos Vereza, Ilva Niño, Maria Gladys e Thelma Reston. Fonte: programa do espetáculo – acervo Sérgio Mamberti.

[89] O termo designa um tipo de espetáculo popular que surgiu na França no século XIX, caracterizado pela combinação de apresentações musicais, cômicas ou teatrais com o consumo de bebidas e comidas em ambientes informais, geralmente cafés ou salões. Essas apresentações não exigiam silêncio ou atenção concentrada do público, o que criava uma atmosfera mais descontraída e interativa.

estreou no dia 22 de novembro de 1965, na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Miguel Lemos.

Segundo já apresentado em pesquisa anterior (Campos, 2021, p. 101), o espetáculo teve pouca divulgação dos jornais locais e, o que estava sendo anunciado pelo Grupo Decisão, era a peça *O tartufo*, de Molière, entretanto, alguma intercorrência ocorreu, na qual os motivos não foram evidenciados, e *Preversão* entrou na programação, deixando *Tartufo* para o ano posterior.

As três críticas disponíveis a respeito do espetáculo - Van Jafa, Fausto Wolff e Yan Michalski - não foram nada favoráveis. Essas críticas, embora severas, revelam não apenas algumas das expectativas estéticas e culturais do teatro brasileiro dos anos 1960, mas também as tensões entre tradição e inovação, entre o experimentalismo e o rigor formal, e entre o engajamento político e a proposta lúdica de Abujamra. Ao analisar essas avaliações, é possível refletir sobre os motivos que levaram ao "insucesso" do espetáculo, bem como sobre as possíveis leituras que transcendem a mera reprovação crítica. Por ordem cronológica, a seguir alguns trechos para reflexão posterior:

> Hesitamos antes de aplicar a *Preversão* critérios habituais que nos acostumamos usar na apreciação de espetáculos teatrais. Trata-se, mais do que de uma autêntica realização teatral, de uma brincadeira inconsequente - uma daquelas brincadeiras nas quais os intérpretes parecem divertir-se muito mais do que os espectadores. Os próprios dirigentes do Grupo Decisão procuraram sublinhar esse lado inconsequente do espetáculo, rotulando-o de Café-Concerto. Mas o simples fato de permitir que o espectador tome uísque durante a sessão não muda a essência do ritual teatral - um ritual que, no verdadeiro café-concerto, é completamente diferente - nem diminui a responsabilidade dos realizadores que inventaram a brincadeira e a colocaram no palco de um teatro.
>
> [...] A encenação é de uma uniforme e espantosa falta de talento e de ideias válidas por parte do diretor Antônio Abujamra e de todo o elenco. A graça das marcações é sempre fácil e pesada; a interpretação - baseada em caretas, em olhos arregalados, primária, desprovida de qualquer verdadeiro senso de humor — se situa no nível de alunos principiantes de um cursinho de arte dramática: e a impressão visual deixada pelo espetáculo é a da mais absoluta falta de leveza e elegância. [...] Um erro como este basta para definir toda uma realização (Michalski, 1965, p.2).

> O espetáculo *Preversão*, composto de duas pecinhas em um ato e alguns poemas de Jacques Prevert, é uma brincadeira. Como toda brincadeira que não beira os limites do mau gosto, consegue ser engraçada. Chega a ser mesmo divertido - com este calor — dar um pulo ao Teatro Miguel Lemos e entre um uísque e outro, um cigarro e outro - ver moças e rapazes repetirem um texto decorado após algum tempo de ensaio Infelizmente trata-se de uma brincadeira amadora.[...] Infelizmente, parece que Abujamra, enquadrando-se na patafísica, não viu razão para dirigir o espetáculo. Patafisicamente, ao que tudo indica também não julgou conveniente explicar aos seus atores o que iam representar. Julgou talvez que o texto prescindisse de explicação. Resultado: o pessoal fala, dança, pula, canta e corre. Com tantas preocupações, evidentemente, o texto perde-se da epiderme para fora e as intenções são dadas acentuando-se mais ou menos esta ou aquela frase. Para os atores o importante pareceu-me ser o momento em que a piada é revelada. E o momento da chamada ênfase. No elenco dizem piadas: Carlos Miranda, Ilva Nino, Antônio Ghigonetto, Carlos Guimas e Telma Reston. Estes são os que imitam os personagens, da mesma forma como - talvez por tédio -- Prevèrt tenta imitar o contrato social, realçando-lhe algumas particularidades, cujo grau de aberração só é possível ver isoladamente (Wolff, 1965).
>
> Num momento de insensatez o grupo montou um absurdo chamado *Preversão*, de Jacques Prevert, o que certamente já foi esquecido por todos, sob o comando telúrico de Antônio Abujamra, numa espécie de reminiscências invertidas de Paris e da Patafísica, que não comentamos na época por considerarmos o espetáculo abaixo da crítica (Jafa, 1966).

Michalski, em sua análise, descreve *Preversão* como uma "brincadeira inconsequente", na qual os intérpretes pareciam se divertir mais do que o público. Ele critica a falta de talento e de ideias válidas por parte de Abujamra e do elenco, destacando a interpretação primária e a ausência de leveza e elegância. A crítica reflete uma expectativa de que o teatro deva ser um espaço de rigor estético e intelectual, no qual o espetáculo promoveria um diálogo entre suas partes, de maneira sofisticada. No entanto, é possível questionar se essa perspectiva não está ancorada em uma visão conservadora e absolutamente burguesa de teatro, que privilegia certa tradição de grupos e classe hegemônica em detrimento da experimentação. A proposta de um café-concerto, com sua atmosfera descontraída e interativa, pode ter sido interpretada como uma afronta ao ritual teatral tradicional da forma hegemônica, que pressupõe uma relação hierárquica e contemplativa entre palco e plateia, por

meio de entrecruzamentos bem distintos. Ao desafiar essa dinâmica, Abujamra pode ter provocado uma reação de resistência por parte da crítica, que não estava disposta a aceitar uma ruptura com as convenções estabelecidas.

Wolff, por sua vez, reconhece que o espetáculo tinha momentos divertidos, mas o classifica como uma "brincadeira amadora". Ele critica a falta de direção clara por parte de Abujamra, sugerindo que os atores não compreendiam plenamente o que estavam representando. A referência à patafísica — uma filosofia do absurdo — é reveladora, pois indica uma possível intenção de Abujamra de subverter as convenções teatrais e questionar a lógica racional do teatro tradicional. No entanto, Wolff parece interpretar essa abordagem como uma falta de compromisso com a arte (ou certa forma de arte), em vez de uma proposta estética consciente. Essa crítica induz a uma reflexão sobre o lugar do amadorismo e dos experimentalismos no teatro. Em uma perspectiva que valoriza a democratização da arte, o amadorismo pode ser visto como uma forma de resistência à profissionalização, que muitas vezes afasta o teatro das camadas populares. No entanto, a possível falta de clareza na direção e a aparente desorientação dos atores podem ter comprometido a eficácia da proposta, reforçando a impressão de que o espetáculo era desorganizado e pouco comprometido. Quando um crítico usa a palavra "aberração" para se referir a um espetáculo, ele recorre a um termo carregado de preconceito, que desumaniza e estigmatiza a obra e seus criadores. É uma escolha violenta, que exclui a obra pela via do escárnio e da normatização do gosto pessoal. Para quem lê, pode reforçar visões intolerantes e perpetuar o silenciamento de formas artísticas dissidentes.

Jafa, por fim, descreve *Preversão* como um "absurdo" que já teria sido esquecido, sugerindo que ele não merecia sequer ser criticado. Essa postura revela uma rejeição total à proposta de Abujamra, vista como irrelevante ou desprovida de valor artístico. No entanto, é possível interpretar essa rejeição como um sintoma da dificuldade de aceitar propostas que desafiam as convenções e os cânones estabelecidos. O fato de Jafa considerar o espetáculo "abaixo da crítica" pode indicar uma resistência a encarar o experimentalismo como uma forma legítima de expressão artística. No cenário cultural e político de meados da década de 1960, marcado por uma intensa efervescência entre artistas comprometidos em repensar a função social da arte e em aproximá-la das questões prementes da vida cotidiana, o teatro era compreendido como um espaço privilegiado para o engajamento e a transformação

social. Nesse sentido, a leveza e a inconsequência de *Preversão* podem ter sido interpretadas como uma falta de compromisso com as lutas sociais e políticas do momento. Para uma perspectiva que valoriza o engajamento político da arte, o teatro não deveria ser apenas um espaço de entretenimento, mas também de reflexão e ação política.

No entanto, é importante questionar se o "fracasso" de *Preversão* não está também relacionado à dificuldade em aceitar propostas que desafiam as convenções e os cânones estabelecidos. Em uma perspectiva que valoriza a dialética, o fracasso pode ser visto como um momento necessário de ruptura e experimentação, que abre caminho para novas formas de expressão e compreensão da arte. Nesse sentido, o espetáculo de Abujamra, mesmo sendo considerado um fracasso à época (pela visão dos críticos aqui apontados), pode ser entendido como uma tentativa de expandir os limites do teatro e questionar as hierarquias e convenções que o sustentam. A proposta de um café-concerto, com sua atmosfera descontraída e interativa, pode ser vista como uma tentativa de “leveza” ou de democratizar o teatro, aproximando-o de uma experiência mais acessível e menos hierárquica. No entanto, essa ruptura com o ritual teatral tradicional pode ter sido vista como uma afronta aos críticos, que esperavam uma experiência mais formal e contemplativa, no silêncio dos “templos” burgueses.

Em suma, o "fracasso" de *Preversão* não deve ser visto como um fim em si mesmo, mas como um ponto de partida para reflexões mais profundas sobre o papel do teatro, as expectativas daqueles tipos de crítico e as possibilidades de inovação e experimentação artística. Em uma perspectiva que valoriza a transformação social e a democratização da arte, é fundamental reconhecer o valor das propostas que desafiam a conjuntura, mesmo que elas não sejam imediatamente compreendidas ou aceitas. Afinal, é nos momentos de crise e ruptura que surgem as possibilidades de renovação e transformação. O experimentalismo de Abujamra, ainda que mal compreendido e até mesmo realizado à época, pode ser visto como uma tentativa de expandir os limites do teatro e questionar as hierarquias e convenções liberal e burguesas a lhe dar sustentação. Nesse sentido, o "fracasso" de *Preversão* pode ser entendido não como uma derrota, mas como um gesto de resistência e de busca por novas formas de expressão artística.

3.11 *Tartufo* (1966) [90]

O clássico francês de Molière estreou no dia 18 de janeiro de 1966, pelo Grupo Decisão, no Teatro Miguel Lemos, na capital carioca, realizando temporada única. Por ter sido anunciado antes mesmo de *Preversão*, o espetáculo gerou uma certa expectativa por parte da crítica teatral, como publicado no dia da estreia, por Van Jafa, no jornal *Correio da manhã*: "Evidentemente que o diretor Abujamra vai nos surpreender com sua visão de Molière" (Jafa, 1966, p. 3). Entretanto, o espetáculo parece não ter sido um sucesso na concepção tanto de Abujamra, como também para grande parte da crítica especializada da época.

Em uma matéria jornalística do jornal *O globo*, em comemoração aos 80 anos de vida de Antônio Abujamra, Bárbara Heliodora, faz um pequeno artigo na qual menciona como "notável fracasso" a montagem de *Tartufo* pelo Grupo Decisão: "No Rio, Abu dirigiu também um de seus notáveis fracassos, um 'Tartufo', com Jardel Filho, no qual o diretor insistia nas marcas geométricas que foram suas favoritas por algum tempo, e que ele defendia apaixonadamente, mesmo que o resultado não fosse exatamente o sucesso que ele esperava" (Heliodora, 2012).

Ao investigar o espetáculo me deparo com 3 críticas a respeito do espetáculo, sendo duas desfavoráveis (Van Jafa e Yan Michalski) e uma favorável (Victor de Carvalho):

> A maior restrição que faríamos ao espetáculo refere-se ao fato de que, devido ao enorme acúmulo de suas intenções e interpretações pessoais que o diretor acrescenta às do autor, a realização se torne demasiadamente intelectualizada e cerebral, perdendo a espontaneidade e a alegria autenticamente populares, que constituem um dos grandes charmes de toda a obra de Molière. A *mise-en-scène* linear e esquemática acentua, ainda, essa impressão de frieza que o

[90] Ficha Técnica – Assistente: Olavo Saldanha e Ibanez Filho; Produção: Antônio Ghigonetto; Cenários e figurinos: Anisio Medeiros; Execução de figurinos: Armando; Publicidade: João Ruy Medeiros e Aldomar Conrado; Sonoplastia: Lenine Brandão; Eletricista: Nadir; Maquinista: Cleber Santos; Elenco: Aracy Cardoso, Carlos Miranda, Carlos Vereza, Erico de Freitas, Glauce Rocha, Jaime Barcellos, Jardel Filho, Lisia Araújo, Olavo Saldanha, Thais M. Portinho e Vinicius Salvatore. Fonte: programa do espetáculo – acervo SP Escola de Teatro.

espetáculo comunica, apesar do dinamismo histriónico de alguns dos intérpretes. .

Por outro lado, algumas das ideias do diretor, defensáveis ou curiosas na concepção, ficam sensivelmente prejudicadas na execução pelas deficiências de um elenco que deixa muito a desejar. Assim, por exemplo, a experiência de marionetização do elenco secundário empreendida por Abujamra não pode ser julgada corretamente, devido à extrema fraqueza dos intérpretes; e também a atriz que faz o papel de Elvira não se mostra à altura da tarefa por assim dizer experimental que lhe coube dentro do espetáculo.

Se nas linhas gerais do seu trabalho o diretor soube evitar a arbitrariedade, o mesmo nem sempre se dá nos detalhes da encenação: a linha imposta ao personagem do Senhor Leal, por exemplo, nos pareceu inteiramente gratuita, e não é defendida por nenhuma Insinuação do texto (Michalski, 1966).

Seu *Tartufo* é opaco e frio (como as cores do cenário). As tiradas brechtianas que impôs ao seu espetáculo com quase todos os personagens presentes, aquelas passeatas ao fundo do palco, e aqueles retratos de família no final, reduziram qualquer *Tartufo* a um espetáculo universitário, realizado por um estudante que lê muito mas digeriu ainda pouco. O mais belo *Tartufo* que tivemos notícia ultimamente foi o de Planchon.

Evidentemente não queríamos um *Tartufo* acadêmico e oficial que o diretor Abujamra deve ter visto na *Comédie Française* com *mise-en-scène* e interpretação de Louis Seigner, mas tampouco o seu que não é académico nem moderno, mas sim medíocre. O diretor Antônio Abujamra conseguiu tornar *Tartufo* um espetáculo sem brilho, sem significado e o que é pior nem mesmo divertido. Pobre homem (Jafa, 1966, Cad. 4, p. 3,).

O que se viu, anteontem, no Teatro Miguel Lemos, foi um milagre que, mais uma vez, veio provar que o teatro brasileiro está crescendo de verdade e que nós, os críticos, temos obrigação de acompanhar com carinho esse crescimento. Porque apresentar um clássico da importância de *Tartufo* não é tarefa fácil, mesmo num país em que o teatro está plantado em fortes alicerces. De todos os *Tartufos* que vi, esse foi o que mais me surpreendeu. No programa, num bem feito introito, o triunfante diretor Antônio Abujamra diz que, "para dirigir um clássico, é preciso faltar-lhe com todo o respeito possível". Tem toda a razão esse hábil diretor. [...] A inovação, a inclusão de elementos novos, o "desrespeito", digamos, são imprescindíveis para que a essência do pensamento de um Esquilo, um Sófocles ou um Alfieri chegue, sem estado, às plateias de hoje. Foi esse "desrespeito" a causa do sucesso do *Tartufo* brasileiro, no Miguel Lemos. Tudo nele parcela novo, como só Mollère, com a mentalidade de hoje, tivesse presidido os ensaios. [...] Parabéns a todos os que nele colaboraram por esse belo espetáculo, que foi aplaudidíssimo (Carvalho, 1966, p. 5).

A primeira menção, referente a Bárbara Heliodora, sugere que a abordagem formalista de Abujamra, ao priorizar elementos visuais e estruturais, pode ter comprometido a conexão com o público. A ênfase em uma *mise-en-scène* geométrica e intelectualizada, embora potencialmente interessante como proposta conceitual, parece ter sido interpretada como excessivamente cerebral, distanciando-se da espontaneidade e do humor que caracterizam a obra de Molière. Essa leitura revela uma expectativa de que o teatro clássico mantenha as suas estruturas preservadas, mesmo quando reinterpretado.

Yan Michalski, em sua análise, reforça essa impressão de frieza e intelectualização excessiva. Ele critica o acúmulo de intenções e interpretações pessoais acrescentadas por Abujamra ao texto original, argumentando que isso teria prejudicado a espontaneidade e o caráter popular da obra. Michalski também aponta deficiências no elenco, que, segundo ele, não conseguiu sustentar as escolhas experimentais do diretor, como a marionetização das personagens secundárias. Essa crítica sugere que a ambição conceitual de Abujamra pode ter esbarrado em limitações práticas, segundo a apreciação do crítico, como a capacidade de o elenco executar uma proposta tão complexa. Além disso, Michalski questiona a arbitrariedade de algumas decisões de direção, como a linha imposta à personagem do Senhor Leal, que ele considera gratuita e não justificada pelo texto. Essa análise revela uma tensão entre a liberdade criativa do diretor e a fidelidade ao espírito do autor original, aproximando-se de Bárbara Heliodora, em um pensamento quase que conservador no que diz respeito às encenações teatrais.

Van Jafa, por sua vez, descreve, por meio de argumentos de todos os modos preconceituosos, o espetáculo como "opaco e frio", criticando as influências brechtianas — como as passeatas ao fundo do palco e os retratos de família no final — que, em sua visão, reduziram *Tartufo* a um espetáculo universitário, intelectualizado e pouco digerido. Jafa contrasta a montagem de Abujamra com a de Planchon, que ele considera superior, e lamenta que o espetáculo não tenha alcançado nem o rigor acadêmico nem a modernidade desejada, resultando em uma obra "medíocre" e sem brilho. Essa crítica reflete uma insatisfação, mais uma vez,

com o experimentalismo de Abujamra, visto como uma tentativa mal-sucedida de renovar o clássico sem oferecer uma visão clara ou convincente.

Em contraste com essas avaliações negativas, Victor de Carvalho celebra a montagem como um "milagre" e uma prova do crescimento do teatro brasileiro. Ele elogia o "desrespeito" de Abujamra ao clássico, argumentando que essa abordagem foi essencial para trazer a essência do pensamento de Molière para as plateias contemporâneas. Carvalho destaca a inovação e a inclusão de elementos novos como fatores decisivos para o sucesso do espetáculo, que, segundo ele, foi aplaudidíssimo e surpreendeu pela modernidade. Essa leitura positiva sugere que o experimentalismo de Abujamra, longe de ser um equívoco, foi uma tentativa bem-sucedida de revitalizar um texto clássico, tornando-o relevante para o público de seu tempo.

Essas críticas divergentes revelam as complexidades e os desafios não de se encenar, mas, fundamentalmente, de ter estofo analítico para comparar o original e o recriado. Por um lado, as avaliações negativas de Heliodora, Michalski e Jafa apontam para uma possível desconexão entre a proposta conceitual de Abujamra e a execução prática, bem como para uma resistência às inovações que desafiam as expectativas tradicionais em relação ao teatro clássico. Por outro lado, a leitura positiva de Carvalho sugere que o experimentalismo de Abujamra, embora polêmico, pode ser visto como uma tentativa legítima e bem-sucedida de contextualiar o clássico, trazendo-o para o diálogo com as questões e estéticas contemporâneas.

Antônio Abujamra e Antônio Ghigonetto - produtor do espetáculo -, trazem as suas percepções acerca da referida montagem:

> *Electra* aconteceu, mas aconteceu meio imprevistamente, não tinha uma grande estrutura de produção. *Tartufo* não, tinha um puta elenco, cenário, figurino, tudo feito, pronto, e não vinga. [...] O Abujamra é científico na direção, ele é muito preciso, ele sabe muito bem o que ele quer, ele tem a preocupação do social, que tem que ter uma coordenada na direção, um conteúdo que você estabelece. Ele sempre foi um diretor muito disciplinador, no sentido de uma hierarquia, no sentido dele saber muito. Em alguns momentos ele deu uma balançada, por exemplo no *Tartufo* ele inventou demais. Ele tinha visto o espetáculo do Planchon que a Europa inteira falou bem, mas o Abujamra quis inverter a ordem das coisas, ele quis fazer do Tartufo o único honesto e a família desonesta, aquelas coisas do Abujamra (Ghigonetto, 2003 *apud* Sandroni, 2004, p. 91).

> *Tartufo* foi um dos maiores fracassos da minha carreira, eu errei tudo. Jardel Filho, Jayme Barcellos, Glauce Rocha, os três já morreram, só falta eu, acho que o cartaz vai custar dinheiro quando eu morrer. Eu errei todo o espetáculo, eu tentei modificar. Molière é melhor do que nós, não adianta a gente querer ser melhor do que Molière [...]. Eu quis meter a mão, quis transformar toda sociedade em filho da puta e o Tartufo num cara legal e eu me fodi verdadeiramente. A Glauce foi a única que acertou a personagem porque, ao mesmo tempo que ela me ouvia, ela não tinha este respeito medíocre que as pessoas têm para com o diretor, sabe? (Abujamra 2003 *apud* Sandroni, 2004, p. 2).

As reflexões de Antônio Abujamra e Antônio Ghigonetto sobre a montagem de *Tartufo* oferecem uma perspectiva interna valiosa, que complementa e enriquece as críticas externas analisadas anteriormente. Suas falas revelam não apenas os desafios e os equívocos do processo criativo, mas também uma autocrítica consciente, que permite entender melhor as razões pelas quais o espetáculo foi considerado um "fracasso" por muitos. Ao mesmo tempo, essas declarações trazem à tona questões fundamentais sobre a relação entre diretor e texto, entre inovação e tradição, e sobre os possíveis limites da liberdade criativa ao se trabalhar com um clássico.

Ghigonetto, ao descrever o espetáculo, contrasta *Tartufo* com *Electra*, destacando que, enquanto esta última aconteceu de forma quase improvisada, *Tartufo* contava com uma estrutura de produção robusta, com elenco, cenário e figurino cuidadosamente preparados. No entanto, ele reconhece que, apesar dessas condições favoráveis, o espetáculo "não vingou". Sua análise aponta para uma possível contradição na abordagem de Abujamra: por um lado, o diretor é descrito como "científico" e "preciso", com uma evidente preocupação social e um rigor firme; por outro, Ghigonetto sugere que, em *Tartufo*, Abujamra "inventou demais", tentando subverter a ordem estabelecida por Molière ao transformar Tartufo no único honesto e a família em desonesta. Essa tentativa de inverter os papéis morais da peça, inspirada talvez pela influência do espetáculo de Planchon e as experiências adquiridas com o mesmo, parece terem sido fatores que contribuíram para o insucesso da montagem. Ghigonetto sugere que, ao buscar uma leitura demasiadamente pessoal e inovadora, Abujamra pode ter perdido de vista o equilíbrio necessário entre as estruturas do texto original e a sua liberdade criativa.

A autocrítica de Abujamra é ainda mais contundente. Ele descreve *Tartufo* como "um dos maiores fracassos" de sua carreira, assumindo total responsabilidade pelos erros do espetáculo. Sua fala – verdadeira ou falseteada... quem poderá afirmar com certeza?! – revela uma consciência aflorada dos limites da liberdade criativa ao se trabalhar com um clássico como Molière. Abujamra admite que tentou "modificar" demais o texto, transformando toda a sociedade em "filhos da puta" e Tartufo em um "cara legal", uma inversão que, em suas próprias palavras, o fez "se foder verdadeiramente". Essa confissão (insistindo: verdadeira ou falseteada) caracteriza-se, particularmente reveladora, pois mostra que o diretor “reconheceu”, em retrospecto, que sua tentativa de subverter a moralidade da peça foi um equívoco (ainda que histórica e socialmente esta fosse uma realidade no Brasil). Ele mesmo afirma que "Molière é melhor do que nós", sugerindo que a genialidade do autor clássico não deve ser subestimada ou distorcida em nome de uma leitura contemporânea. Aliás, sobre essa afirmação, revela-se uma tensão curiosa em sua postura como artista. Por um lado, ele se apresenta como um diretor ousado, disposto a desafiar convenções e propor leituras radicais dos clássicos, como fez ao inverter os papéis morais em *Tartufo*. Por outro, essa mesma frase pode soar como uma contradição do que ele mesmo acredita e vinha colocando em prática. Não é possível afirmar se aqui há uma rendição genuína, pois, seria possível também que Abujamra tenha ido por um viés irônico, um deboche sutil aos que colocam o dramaturgo francês num pedestal intocável. A ambiguidade parece intencional: ele tanto pode estar reconhecendo a genialidade de Molière quanto rindo dos que esperam dele uma reverência tradicional.

Essa oscilação alimenta uma suspeita: Abujamra sabia jogar com a crítica e com o público, construindo uma persona que transitava entre a confissão e a farsa. Há momentos em que ele quase se apresenta como um bufão em meio a gente malévola — o tipo que, sob o manto da irreverência, expõe contradições e lança farpas, mas sempre dosando até onde poderia ir sem romper totalmente com seu espaço de atuação. A única exceção, segundo ele, foi Glauce Rocha, que acertou sua personagem justamente por manter uma independência criativa diante de sua direção, um gesto que talvez ele admirasse secretamente, pois correspondia à mesma liberdade que dizia defender. Tal detalhe reforça que, mais do que um mea-culpa, sua

fala sobre *Tartufo* parece uma encenação calculada, uma maneira de sustentar a provocação mesmo quando se dizia “errado”.

Essas reflexões internas ajudam a fechar o círculo das análises sobre *Tartufo*, oferecendo uma visão mais completa e diversificada do que pode ter levado ao "fracasso" do espetáculo. Por um lado, fica evidente que Abujamra tinha uma intenção ousada e legítima de renovar/ contextualizar o clássico, trazendo-o para o diálogo com as questões de seu tempo histórico/social. Sua tentativa de inverter os papeis morais da peça pode ser vista como uma busca por uma leitura crítica e engajada, não como mero rótulo político, mas como provocação estética e ideológica capaz de tensionar o texto original para expor, de modo mais direto, as contradições sociais e a hipocrisia das elites. No entanto, como ele mesmo, supostamente, admite, essa abordagem acabou por se distanciar demais da atmosfera original de Molière, resultando em uma interpretação que pode ter sido percebida como arbitrária ou forçada.

Por outro lado, as falas de Ghigonetto e Abujamra também evidenciam os desafios práticos e conceituais de se trabalhar com um elenco estelar e uma produção de grande escala. Apesar das condições aparentemente ideais, a execução da visão do diretor esbarrou em tensões criativas que, longe de invalidar a proposta, revelam o quanto ela se apoiava em escolhas formais não convencionais. A chamada “marionetização” das personagens secundárias, apontada por Michalski como fragilidade, pode ser compreendida, ao contrário, como estratégia cênica intencional, voltada a produzir um controle preciso dos gestos e movimentos, reforçando o distanciamento e a recusa de naturalismo que atravessavam o projeto de Abujamra. Assim, aquilo que para alguns soou como rigidez pode ser lido como gesto estético e político deliberado.

Além disso, a inversão proposta por Abujamra, embora disruptiva em relação à tradição interpretativa de *Tartufo*, não deve ser reduzida a um “erro” de leitura. Trata-se de um gesto artístico que confronta diretamente a moralidade herdada do texto, deslocando-o para um campo de disputa simbólica em que o objetivo não é apenas “modernizar” o clássico, mas testar seus limites e possibilidades. Ao invés de medir seu valor pela aceitação imediata, essa escolha aponta para um tipo de teatro que se arrisca e se expõe, assumindo que o desconforto e a fricção são partes constitutivas de seu projeto estético e político.

Em síntese, o “fracasso” de *Tartufo* pode ser entendido como um caso emblemático dos riscos e das complexidades inerentes à tarefa de reinterpretar um clássico. A ousadia de Abujamra em desafiar convenções e propor uma leitura radical da peça é, sem dúvida, admirável, mas sua suposta — e possivelmente enviesada — autocrítica sugere que, em certas circunstâncias, a liberdade criativa poderia dialogar mais de perto com o texto original e seu contexto, embora essa seja uma perspectiva herdada de um olhar hegemônico sobre a relação com os clássicos, que não precisa ser tomada como regra. As reflexões de Ghigonetto e Abujamra lembram que o teatro pode ser simultaneamente um espaço de experimentação e de tensão com a tradição — e que essa tensão, longe de exigir equilíbrio, pode ser justamente o motor de um trabalho provocador.

Talvez a maior lição esteja em perceber que, diante de Abujamra, toda declaração carrega a possibilidade de ser ao mesmo tempo confissão e encenação. Sua “autocrítica” pode não ser apenas um juízo sobre um espetáculo, mas um gesto performático, inscrito em sua forma de estar no mundo e de se proteger — ou provocar — por meio da ironia e da ambiguidade. Assim, mais do que uma conclusão, resta a instabilidade: não saber ao certo se estamos diante de um desabafo sincero ou de mais um de seus movimentos calculados para nos manter em permanente estado de interrogação.

3.12 *As fúrias* (1966)[91]

Em 21 de março de 1966, estreou no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, *As Fúrias*, de Rafael Alberti, dirigido por Antônio Abujamra. Para este espetáculo, foram encontradas três críticas significativas, assinadas por João Apolinário, Décio de

[91] Ficha Técnica – Assistente de direção: Silvio de Abreu; Cenários e figurinos: Wladimir Pereira Cardoso; Iluminação: Jean Carlo Bortoloti, Antonio Santiago; Maquiagem e barbas: Leontij Tymoszczenko; Fotografias: João Batista Perillo; Música: Damiano Cozzela; Contra regra: Cicero; Sonoplastia: Betinho; Cenotécnico: Heitor Pastorin. Elenco: Abel Moro, Arcilio C. de Oliveira, André Cernascenco, Arnaldo Moscardini, Carlos Arena, Cleide Yaconis, Dina Lisboa, Enio Carvalho, Eny Costa, Gentil Garcia, Januario Di Sessa, José Luiz Rodi, José Martins, Maria Isabel de Lizandra, Riva Nimitz, Ruth Escobar e Sienio Garcia [provavelmente refere-se a “Stenio Garcia”]. Fonte: programa do espetáculo – acervo SP Escola de Teatro

Almeida Prado e de Sabato Magaldi, em sua biografia, traz uma perspectiva interna e sucinta sobre o processo criativo e os desafios enfrentados durante a encenação.

A seguir, serão apresentados - dentro da reflexão que vem sendo construída ao longo deste capítulo - os trechos dessas críticas e o relato da atriz Cleyde Yáconis.

> O público ontem presente à estreia do Teatro Ruth Escobar, embora constituído na grande maioria de colegas do palco, aplaudiu várias vezes os atores, em cena aberta, e no final ocorreu numa verdadeira ovação a Cleyde Yáconis. Será esse o veredicto para *As fúrias*?
>
> [...] Mas, do ponto de vista cênico, o que se observa é uma demora quase bisonha no desenvolvimento da trama. E, quanto ao símbolo, preferimos achar que o texto acaba em impostura. Gorgo, a velha que usa a barba do irmão morto para impor autoridade varonil, não representa o atraso de estruturas arcaicas mas a simples mistificação do veto moral a um incesto. De tragédia ou de drama grotesco *As fúrias* escorrega para o melodrama.
>
> Esse material oferece ótima oportunidade ao diretor Antônio Abujamra, que nunca se satisfaz com os espetáculos rotineiros. Às vezes ele alcança um estilo e efeitos plásticos numa linha de ambiguidade entre a compreensão pelas velhas e sua caricatura crítica. Frequentemente, porém, ressaltam mais os deslocamentos arbitrários do elenco.
>
> [...] Admiramos a audácia do Teatro Ruth Escobar em lançar um espetáculo ambicioso. Mas não acreditamos no seu resultado (Magaldi, 2014, p. 18).

> O teatro hermético é às vezes tão exasperante como uma porta fechada na nossa cara. Anteontem à noite, no Teatro Ruth Escobar, muita gente devia estar por dentro: o espetáculo foi aplaudido quatro vezes, em cena aberta, recebendo ao final quase uma ovação. Quanto a nós temos de confessar que o texto de Rafael Alberti, cuja importância na poesia espanhola não ignoramos, pareceu-nos a obra de um homem singularmente pouco dotado para o teatro. As suas personagens falam sem parar mas não se comunicam, há uma exasperação constante e muito pouca atmosfera de violência real, excesso de movimento cênico e quase nenhuma ação dramática.
>
> […] Para não dizer que não compreendemos nada, poderíamos indicar esta ou aquela ideia aflorada de passagem ou tratada com maior continuidade: por exemplo, a castração que a velhice impõe à juventude ou o papel desempenhado pelo homem numa sociedade tão patriarcal, quase à maneira árabe, como a espanhola.
>
> […] Não havendo gostado do texto, sentimo-nos menos à vontade para falar da encenação: precisaríamos talvez simpatizar mais com a própria peça para fazer a devida justiça ao espetáculo. Em todo caso, a nossa impressão foi a de que a gratuidade lírica de Rafael Alberti encontrou boa equivalência no virtuosismo lúdico de Antônio

> Abujamra: marcações propositadamente bizarras (com predileção declarada pelas marchas circulares, como no pátio das prisões), elaborados efeitos de surpresa (uma gargalhada muda, por exemplo). Não nos parece haver em tais exercícios de imaginação qualquer funcionalidade, no sentido de esclarecimento do texto mas também não temos certeza se havia alguma coisa a ser esclarecida.
>
> […] Por outro lado, é inegável o empenho da direção, nada deixando ao acaso, resolvendo com fantasia os problemas cênicos, lutando para extrair dos atores o máximo de energia física, qualidade particularmente apreciada pelas nossas plateias, que saúdam sempre o suor e a rouquidão do intérprete como outras tantas vitórias da arte sobre a inércia da matéria (Prado, 1987, p. 122-124).
>
> […] E já que chegamos ao trabalho do diretor Antônio Abujamra, comecemos por louvar nesta encenação de *As Fúrias* (independentemente dos detalhes de técnica ou dos virtuosismos de estética que a sua maturidade teatral nos dá já sem surpresa), a fecunda recriação que fez do texto a partir daquilo que nele é mais inacessível: a transposição de um clima humano todo hispânico, com a raça dos personagens justificando a maioria dos atos que praticam integrados numa atmosfera feudal, que nem sempre tem na palavra um valor dinâmico. Mas Abujamra soube encontrar o ritmo dessa substância e trazê-lo para o palco, onde tudo "fala" e explica a peça. Sobretudo, resolveu através de uma marcação alegórica, sutil e envolvente, esse ritmo simultaneamente cromático e existencial, em que não há zonas óticas vazias.
>
> [...] Tudo faz de *As Fúrias* um magnífico espetáculo (Apolinário, 2013, p. 176).

A recepção do espetáculo, que apesar de se referir a uma ovação do público e aplausos tiveram como contrapartida críticas incisivas, que sugerem a complexidade da avaliação crítica e do impacto que uma obra pode ter. De um lado, a ovacionada performance de Cleyde Yáconis destaca não apenas a performance e o talento individual, mas também um aspecto crucial: a capacidade de conectar-se emocionalmente com a plateia. Isso pode ser lido como um indício de sucesso, mesmo em meio a um contexto repleto de reservas sobre a própria dramaturgia e encenação.

As críticas refletem uma tensão evidente entre o reconhecimento do esforço e a insatisfação com os elementos mais substanciais (leia-se/ entenda-se, proposições da estrutura do teatro hegemônico) da obra. O primeiro, Sábato Magaldi, aponta uma "demora quase bisonha no desenvolvimento da trama", sugerindo que a estrutura do espetáculo não sustentou a profundidade emocional que a obra poderia evocar, tomando, é bastante provável, os parâmetros do drama burguês, via *playwriting*. Essa

crítica ressoa com o entendimento de que as propostas presentes na peça não alcançam a representação desejada, o que levantaria questões sobre a eficácia do texto de Alberti e, consequentemente, da direção de Abujamra. O que se coloca, portanto, é a possibilidade de que Abujamra, ao tentar um caminho - mais uma vez - não convencional, possa ter subvertido as expectativas dramáticas, levando a nova forma de fruição que, embora possa ser considerada um fracasso em termos tradicionais, abre novas potencialidades estéticas e críticas.

Na segunda crítica, Décio de Almeida Prado, indaga sobre a capacidade comunicativa das personagens é reveladora sobre a frustração com a falta de “clima dramático”, elevando assim a questão da “eficácia do diálogo” no teatro, mera ornamentação de um vazio dramático. As referências ao teatro “hermético” e à falta de um "valor dinâmico" na palavra expõem a dificuldade de transitar entre a letra e a ação cênica, onde Abujamra, mesmo com sua caracterização visceral dos atores, na visão do crítico, não conseguiu garantir a proteção dos “sentimentos genuínos” das personagens. Essa disparidade entre o que o espectador experimenta e o que a obra deveria transmitir leva à uma reflexão crítica sobre a vanguarda da encenação, que se manifesta e que pode se tornar uma muralha entre a plateia e o conteúdo dramático. Nesse sentido, essa disparidade entre o que o espectador experimenta e o que a obra deveria transmitir remete à conhecida postura autocrítica de Abujamra: um diretor que, consciente das limitações e riscos de sua encenação, frequentemente deixa transparecer dúvidas e ironias sobre o próprio processo criativo. A crítica de Prado, ao destacar a tensão entre letra e ação cênica, evidencia não apenas um desafio da montagem, mas também a marca de um diretor que se coloca em constante reflexão sobre a eficácia e a receptividade de seu trabalho.

Contudo, não se pode ignorar a análise de Apolinário, que concede um brilho à transposição do clima humano e hispânico na peça. O reconhecimento do diretor por trazer à tona o "ritmo da substância" recupera elementos que conectam a obra à tradição teatral mais ampla, possibilitando um novo olhar sobre o texto. É aqui que as marcas deixadas por Abujamra encontram eco em outras obras de sua trajetória, onde o jogo cênico e as intervenções podem ser lidas à luz do teatro épico brechtiano. A busca pela "marcação alegórica, sutil e envolvente" aponta para um uso consciente de elementos de distanciamento que, embora possa ser criticado por anular a relação

direta entre espectador e drama, evoca a proposta brechtiana de provocar a reflexão crítica através da teatralidade em si e em relação. A repetição desse método, já visto em outros trabalhos de Abujamra, reafirma a sua assinatura autoral, ao articular uma linguagem que se revela igualmente desafiadora e provocadora.

Assim, as marcações cênicas de Abujamra ocorrem no entrecruzamento vital da técnica e ideologia, na qual a construção de um espetáculo não se limita à mera apresentação, mas se transforma numa contestação estética. Ao recuperar a herança do teatro épico e colocar-se além da função meramente dramática, Abujamra convida o público a uma experiência desafiadora e reflexiva, onde o teatro se torna, acima de tudo, um espaço de questionamento da realidade social e cultural. Essa dialética entre o lúdico e o profundo, entre o aplaudido e o criticado, é o que torna *As fúrias* não apenas um espetáculo singular, mas um reencontro com a pluralidade de possíveis leituras e significados que reverberam na arte de Abujamra ao longo da década de 1960.

Ao longo das análises anteriores de espetáculos, a “obsessão” pelas marcações não apenas se mantém constante, como evolui, consolidando-se como um elemento autoral/ estilístico de Abujamra. Assim como em *As fúrias*, as marcações em *Sorocaba, Senhor!*, por exemplo, já revelavam uma busca por um ritmo quase coreográfico, em que o movimento dos atores no espaço não era uma mera consequência das ações dramáticas, mas uma forma de pensar a cena como discurso visual.

Portanto, não se trata de uma obsessão vazia por efeito estético, mas de uma estratégia teatral profundamente dialética. Ao criar uma cena povoada por movimentos que recusam o realismo e apostam na alegoria, Abujamra reitera o potencial do teatro como espaço de reflexão crítica. A circularidade dos deslocamentos, por exemplo, remete ao tempo cíclico das estruturas arcaicas que o texto de Alberti crítica, ao mesmo tempo em que o jogo constante com o espaço vazio e a construção de ritmos cromáticos subverte as expectativas tradicionais sobre o papel do diretor e do texto na cena.

As Fúrias, nesse contexto, não pode ser plenamente entendido sob a lógica tradicional do êxito teatral. Em vez disso, ele se inscreve na linhagem de espetáculos

que operam por fissuras, que ampliam as possibilidades de leitura e, ao fazê-lo, rejeitam a linearidade de uma narrativa unívoca. Para alguns, o espetáculo fracassou ao não comunicar de forma evidente e direta a essência do texto, entretanto, ele pode ter se movido justamente para desconstruir essas expectativas, revelando novas possibilidades expressivas e discursivas.

A encenação é um exemplo emblemático de como o diretor explora as fronteiras estéticas e narrativas do teatro realizado naquele período. Carregada de simbolismos e marcada por uma estrutura cênica ousada, a montagem foi recebida com reações divergentes pela crítica, ora elogiando a força imagética e a energia performativa, ora questionando a hermeticidade do texto e da encenação. A proposta de Abujamra e a complexidade do espetáculo talvez tenha sido o maior fator para o distanciamento de parte do público. Mesmo assim, *As fúrias* consolidava o interesse de Abujamra em um teatro que não se limitava a agradar, mas provocava, desconstruía e impunha uma reflexão crítica sobre as estruturas familiares e sociais.

O relato da atriz Cleyde Yáconis — ovacionada na estreia — evidencia o impacto estético e simbólico dessa montagem, destacando elementos essenciais que a diferenciam e reforçam o caráter inovador da direção de Abujamra.

> *As Fúrias*, do espanhol Rafael Alberti, foi um fracasso, mas era um espetáculo deslumbrante e muito à frente do seu tempo. Antecipou, era moderno demais para a época. O Abujamra estava anos na frente do público. Eu acho que foi um dos trabalhos mais extraordinários dele, com grande atuação do Stênio Garcia. No elenco estavam a Ruth Escobar e o Silvio de Abreu também trabalhava. O tema era o patriarcado espanhol e a repressão familiar. Eu interpretava a Gorgo, nome que o Silvio escolheu trinta anos depois para a minha personagem na novela As Filhas da Mãe. Quando o irmão morre, Gorgo põe uma barba, o terno, o chapéu e a bengala dele e assume o poder da família. É a mais velha de três irmãs parasitas que aprisionavam uma sobrinha de 16 anos e chupavam a juventude dela. O visual do espetáculo era extraordinário (Yáconis, 2004, p.95).

A exposição da atriz sobre *As fúrias* revela uma percepção íntima e privilegiada da montagem, destacando elementos que a crítica da época nem sempre foi capaz de captar em sua totalidade. A caracterização de *As fúrias* como um espetáculo

"deslumbrante" e "muito à frente do seu tempo" reforça a dimensão inovadora da proposta de Antônio Abujamra, apontando para um teatro que não se preocupava em dialogar diretamente com o gosto médio do público, mas sim em desafiar as convenções cênicas e temáticas vigentes.

O relato destaca o uso de elementos marcantes, como a barba, o terno e a bengala, que, sob a direção de Abujamra, não se limitavam a uma representação literal, mas carregavam um sentido alegórico, ampliando as possibilidades de leitura da obra. Esse mesmo uso de signos cênicos já havia sido observado nas críticas analisadas anteriormente, especialmente na menção às "marcações propositadamente bizarras" e aos "elaborados efeitos de surpresa", como a gargalhada muda e as marchas circulares.

A reflexão contida na exposição da atriz, ao afirmar que o espetáculo antecipava estéticas modernas e que Abujamra estava "anos na frente do público", parece dialogar diretamente com o conceito de "fracasso" como uma medida de incompreensão temporária, mais do que uma ausência de mérito artístico. É uma visão que contrapõe a crítica mais severa, destacando que o "fracasso" imediato de *As fúrias* não residia na qualidade da proposta, mas sim na incapacidade do contexto histórico e cultural de absorver plenamente a sua linguagem. Tornando evidente que suas criações não buscavam a validação imediata, mas sim o enfrentamento, a experimentação e a expansão dos limites do que era possível no teatro brasileiro.

Por fim, ao retomar a menção ao "visual extraordinário" do espetáculo, o relato reafirma o cuidado estético de Abujamra, já sublinhado pelas críticas, como uma marca de sua direção. Esse compromisso com a criação de uma linguagem visual singular e potente — onde "tudo fala", como destacou Apolinário — se tornava não apenas uma assinatura do diretor, mas também um elemento crucial na construção de uma teatralidade radical, que recusava o óbvio e buscava sempre a provocação e a transformação, mesmo que o custo imediato fosse a incompreensão.

3.13 *Tchin-Tchin* (1966)[92]

A peça que estreou no dia 03 de junho de 1966, no Teatro Aliança Francesa, na cidade de São Paulo, é de autoria do francês François Billetdoux. As biografias de Cleyde Yáconis, Stênio Garcia e Silvio de Abreu - elenco do espetáculo -, mencionam de forma sucinta este trabalho em específico, não sendo viável analisar. Entretanto, foi possível ter acesso a três críticas: João Apolinário, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

> *Tchin-Tchin* vem finalmente celebrar à altura um dos grandes gestos rituais da vida moderna: o chocar simbólico e à distância de dois copos enormes cheios de whisky. Sem essas palavrinhas mágicas como é que os homens e as mulheres do século vinte iriam efetuar as suas cerimônias de comunicação social e participação afetiva?
>
> O primeiro ato do espetáculo estreado ontem à noite no Teatro Aliança Francesa conseguiu-o em grande parte. Os cenário de Sarah Feres (o fundo é uma vista fotográfica ampliada até e tornar mancha abstrata) são suficientemente reais para localizar ação e suficientemente oníricos para não nos prender em demasia ao solo; a direção de Antônio Abujamra dá o toque de fantasia necessário para transfigurar a banalidade daquelas duas pobres criaturas humanas; e as interpretações de Cleyde Yáconis e Stênio Garcia (ascendendo pela primeira vez, com toda justiça, a primeiros papeis) colocam habilmente o choque das duas personalidades antagônicas.
>
> O segundo ato é bem menos feliz, quanto ao ritmo e à atmosfera, parece-nos que menos por culpa da peça do que dos atores, principalmente de Cleyde Yáconis, não tão à vontade na comédia quanto costuma ser no drama. A sua própria dicção, marcada, escandida, não a auxilia nas cenas do que devem ser de total abandono.
>
> *Tchin-Tchin* é uma ponte lançada entre o teatro do absurdo e o teatro de boulevard. Empresta daquele alguns dos seus temas e dos seus processos cênicos - por mais que o autor no programa afirme o contrário - mas trata-os com tal leveza que nos faz frequentemente sorrir do espetáculo da solidão humana (Prado, 1987, p. 134).
>
> Não faremos tchin-tchin a *Tchin-Tchin*, peça em dois atos de François Billetdoux, em cena no Teatro Aliança Francesa, pois não merece o brinde ou a saudação da crítica, por mais que as luminárias dos nossos coleguinhas parisienses, oportunamente transcritas no programa do espetáculo, possam coagir o público brasileiro, sensível a todas as modas que venham da Europa e muito especialmente de

[92] Ficha técnica – Cenário e figurinos: Sara Feres; Iluminação: Manoel Ribeiro; Elenco: Cleyde Yáconis, Stênio Garcia, Silvio de Abreu e Wellington W. Faria. Fonte: Abujamra, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

Paris. Nem mesmo aquela graça do autor, dita na entrevistinha relâmpago inserta no mesmo programa, sobre "o grau de penetração interior" dos espectadores, comove quem assiste à peça, ao ponto de interpretá-la como um texto que alcance a dignidade da colocação de problemas que se pretende induzir-nos a ver, sentir e decifrar no espetáculo. Este não passa de uma comédia digestiva, superiormente mascarada, segundo uma nova técnica teatral de fazer comércio, pintando as fachadas de cores sérias, com artifícios estéticos que incluem uma ótima cenografia como a de Sarah Feres, um diretor responsável, consciente e evoluído, como Antonio Abujamra, e atores, idem, idem, aspas, como Cleyde Yaconis e Stênio Garcia, aliás interpretando muito bem, o menos bom texto que nos querem impingir como "uma obra-prima", "enormemente espiritual", "divertida, deliciosa e patética fábula". Mesmo sendo isto dito por um Morvan Lebesque e um Levminier, ou mesmo que se invoquem Pierre-Aimé Touchard, Vidrac, Jean-Jacques Bernard, Beckett, Ionesco e Giraudoux etc., pode *Tchin-Tchin* ser aceito como nos propõem, isto é, ao nível poético dos herois chaplinescos, com problemas provocados pela incompatibilidade de equilibrar as relações emocionais de cada indivíduo com o *statu-quo* do casamento (Apolinário, 2013, p. 200).

Sem ambição artística, parecendo à primeira vista o gênero de espetáculo feito com economia para atingir o gosto médio do público, *Tchin-Tchin* acaba por surpreender agradavelmente, porque tem aquele necessário teor profissional que falta com frequência ao nosso teatro. Essa a impressão mais evidente, ao término da récita para a crítica, ontem, no Teatro Aliança Francesa.

A montagem se apoia, sobretudo, no desempenho de dois atores - Cleyde Yáconis e Stênio Garcia — e seu talento e firmeza asseguram um bom nível para *Tchin-Tchin*.

Já agora se pode afirmar, também, sem medo de engano, que toda vez que Antônio Abujamra não sente afinidade com um texto ele o dirige melhor, porque evita os arroubos passionais e trata seu trabalho com frieza calculada, que se serve principalmente do conhecimento do mecanismo cênico e de uma dosagem eficaz dos efeitos. Como a comédia de François Billetdoux não exige uma inspiração especial, esse quase esforço consciente de mediocridade se torna útil ao equilíbrio do espetáculo.

Tchin-Tchin poderia ser definida como uma peça de vanguarda rarefeita para a assimilação indolor ou uma comédia de *boulevard* com pruridos de sondagem em profundidade. Não tem importância. O espectador acompanha com simpatia o itinerário dos dois seres solitários, traídos pelos respectivos esposos. À medida que o tempo passa, cada um progride na exploração da miséria interior, revelando a si mesmo a falha que o fez perder o companheiro de jornada. Uma ternura sem autocomplacência sustenta a ligação que se cria entre os dois maridos abandonados (Magaldi, 2014, p. 22).

Como podemos apreender, a montagem de *Tchin-Tchin*, dirigida por Antônio Abujamra, gerou críticas que oscilam em diversas camadas. As análises de Décio de Almeida Prado, João Apolinário e Sábato Magaldi revelam uma visão multifacetada do espetáculo, permitindo uma reflexão sobre o lugar de *Tchin-Tchin* no contexto do teatro paulista/brasileiro e sobre as escolhas de Abujamra com a sua obra.

A começar com Décio de Almeida Prado que destaca positivamente o primeiro ato como um momento de celebração do ritual moderno do "tchin-tchin", em que o choque simbólico de copos de whisky se transforma em uma metáfora da comunicação e da solidão humanas. Ele elogia a cenografia de Sarah Feres, que equilibra realismo e onirismo, e a direção de Abujamra, que consegue transfigurar a banalidade das personagens com um toque de fantasia. No entanto, Prado critica negativamente o segundo ato, que considera menos feliz em termos de ritmo e atmosfera, atribuindo parte da culpa à atuação de Cleyde Yáconis, que, segundo ele, não estaria tão à vontade na comédia quanto no drama. Essa análise sugere que, embora o espetáculo tenha momentos de brilho, na concepção do crítico, ele não consegue sustentar sua proposta ao longo de toda a duração, oscilando entre o teatro do absurdo e o teatro de *boulevard* sem se firmar plenamente em nenhum dos dois.

Por outro lado, João Apolinário, é mais contundente em sua crítica, rejeitando a ideia de que *Tchin-Tchin* seja uma obra-prima ou uma peça profundamente significativa. Ele descreve o espetáculo como uma "comédia digestiva", mascarada com artifícios estéticos e técnicas teatrais modernas, mas sem alcançar a profundidade que se propõe. Apolinário critica a tentativa de elevar a peça ao nível de uma obra poética ou filosófica, sugerindo, de forma pejorativa, que ela não passa de um entretenimento leve, apesar dos esforços da equipe envolvida. Essa crítica revela uma desconfiança em relação à moda europeia e à tendência de importar peças e estéticas sem uma reflexão crítica mais profunda sobre seu valor e relevância para o contexto local.

Por fim, Sábato Magaldi, embora reconheça as limitações de *Tchin-Tchin*, oferece uma visão mais equilibrada. Ele elogia o profissionalismo do espetáculo, destacando as atuações de Cleyde Yáconis e Stênio Garcia como fatores que garantem um bom nível ao espetáculo. Magaldi também observa que Abujamra, ao não sentir uma afinidade especial com o texto, dirige com uma frieza calculada que

beneficia o equilíbrio da montagem. Ele define a peça como uma "vanguarda rarefeita" ou uma comédia de *boulevard* com pretensões de profundidade, mas ressalta que o espectador acompanha com simpatia o itinerário das personagens, envolvendo-se com sua solidão e miséria interior. Essa análise sugere que, embora *Tchin-Tchin* não seja uma obra ambiciosa ou revolucionária, ela cumpre seu papel como entretenimento de qualidade, capaz de emocionar e divertir o público.

Com base apenas nas evidências de análise das críticas, *Tchin-Tchin* não pode ser categorizado simplesmente como um "fracasso" ou um "sucesso", mas sim como um espetáculo que oscila entre esses dois pólos, dependendo da perspectiva adotada. Se, por um lado, a peça foi criticada por sua falta de ambição artística e profundidade, sendo vista por alguns como uma comédia leve e digestiva, por outro, ela foi elogiada por seu profissionalismo, pela qualidade das atuações e pela direção equilibrada de Abujamra. Para uma perspectiva que valoriza o engajamento político e a transformação social, *Tchin-Tchin* pode parecer superficial, pois não se propõe a questionar estruturas ou provocar reflexões profundas, como foram as inúmeras peças de Abujamra. No entanto, em um contexto ditatorial, no qual o teatro enfrentava pressões políticas e a necessidade de se reinventar diante de um cenário de censura e repressão, a peça de característica mais leve e acessível, distanciou-se de um discurso explícito de luta e resistência. Desse modo, é possível ressignificar essa aparente leveza como uma estratégia de sobrevivência dos artistas em um contexto opressivo, em que a arte precisava encontrar formas de dialogar com o público sem confrontar diretamente o regime. Portanto, mais do que um "fracasso" ou "sucesso", *Tchin-Tchin* é um reflexo das tensões e contradições inerentes ao teatro de sua época, refletindo tanto as limitações quanto às conquistas de um momento de transição e experimentação.

Imagem 23: Cleyde Yaconis e Silvio de Abreu.

Fonte: Abreu, 2005.

3.14 *O fardão* (1966)[93]

Tendo como primeiro texto de Bráulio Pedroso, *O fardão* estreou no Teatro Cacilda Becker no dia 12 de novembro de 1966, com direção de Antônio Abujamra, em uma nova parceria com Cleyde Yáconis. Assim como *As fúrias*, foram encontradas 3 críticas teatrais (João Apolinário, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi) e um

[93] Ficha Técnica – Cenário: Gilberto Vigna; Figurinos: Marilda Pedroso; Diretor assistente: Nardo Lopes; Iluminação: Gian Carlo Bortolotti; Direção de cena: Gregorio Cruz; Cenotécnico: Sidney Fonseca; Fotos: Araki Kioshi e Giselda Leiner; Produção Joe Kantor; Elenco: Ana Maria Nabuco, Cleyde Yáconis, Fauzi Arap, Osmano Cardoso e Yara Amaral. Fonte: programa do espetáculo – acervo SP Escola de Teatro.

pequeno relato da atriz Cleyde Yáconis. Começaremos - ao contrário da análise anterior – pela exposição da atriz:

> Fiz uma dona de casa caretíssima em *O Fardão*. O personagem era maravilhoso e ganhei o prêmio de melhor atriz da APCT, a associação dos críticos de teatros paulistas. Quase no final da peça eu tinha um telefonema que era aplaudido em cena aberta quase que todo dia. A peça era interessante, a estreia como dramaturgo do Bráulio Pedroso, que fez pouca coisa em teatro. [...] Como ator, ele [Fauzi Arap] foi maravilhoso, a peça era excelente, assim como a direção do Abujamra (Yáconis, 2004, p. 96-97).

O depoimento de Cleyde Yáconis sobre *O Fardão*, de Bráulio Pedroso, oferece uma perspectiva interna que reforça a ideia de que a montagem foi um sucesso tanto em termos de recepção crítica quanto de reconhecimento artístico. A atriz descreve seu papel como uma "dona de casa caretíssima" com entusiasmo, destacando que a personagem era "maravilhosa" e que lhe rendeu o prêmio de melhor atriz da APCT (Associação Paulista de Críticos de Teatro). O adjetivo "careta" é frequentemente associado a comportamentos e visões tradicionais, moralistas ou avessas a mudanças e novidades, além de que - na época a peça foi produzida -, o papel da dona de casa era frequentemente associado a valores conservadores e a um estilo de vida tradicional. Esse reconhecimento, com a premiação, não apenas pode atestar a qualidade de sua interpretação, mas também sugere que o espetáculo como um todo foi bem recebido pela crítica especializada.

Yáconis menciona ainda um momento específico da peça — um telefonema que ela fazia quase no final — que era "aplaudido em cena aberta quase que todo dia". Esse detalhe indica que a montagem conseguia envolver emocionalmente o público, criando um impacto direto e imediato. Aplausos em cena aberta geralmente são um sinal claro de que a cena ressoava explicitamente com os espectadores.

Além disso, a atriz sugere que *O Fardão* era uma obra de qualidade. Ela também faz referências positivas ao trabalho de Fauzi Arap, seu colega de elenco, descrevendo-o como "maravilhoso", assim como a direção de Antônio Abujamra, que considera "excelente". Esses elogios reforçam a ideia de um possível sucesso da montagem na visão de Cleyde Yáconis.

No entanto, para uma análise mais completa, é importante contrastar essa visão interna com as críticas jornalísticas da época, que podem trazer nuances e perspectivas adicionais sobre o espetáculo. Assim, podemos entender melhor como *O Fardão* foi recebido em seu contexto histórico e cultural, e como ele se insere na trajetória de Abujamra e do teatro brasileiro da época.

> Ao preparar *O fardão*, ontem encenada para a crítica no Teatro Cacilda Becker, partiu de um ângulo oposto: quis produzir uma peça que valesse em primeiro lugar pelas qualidades cênicas, mesmo em prejuízo de uma ambição maior. Da primeira versão à forma atual, a obra evoluiu sem dúvida, e realiza um honroso compromisso entre a eficácia teatral e um desnudamento verdadeiro dos problemas e das personagens.
>
> [...] A direção de Antônio Abujamra foi muito feliz, por saber dosar perfeitamente os vários elementos do texto, para que ele se revelasse na sua melhor dimensão. Lidando com um pequeno elenco, o encenador pode trabalhar com carinho cada papel, e o desempenho ganha em equilíbrio e verdade. Ressalta, por certo, a admirável criação de Cleyde Yáconis. Fauzi Arap humanizou de novo os seus sestros. Ana Maria Nabuco tem a sedução exigida pela personagem. Osmano Cardoso e Yara Amaral são figuras corretas, numa produção em que funcionam o cenário de Gilberto Vigna e os figurinos de Marilda Pedroso (Magaldi, p. 34, 2014).
>
> A peça de Bráulio Pedroso, *O Fardão*, estreou para a crítica no Teatro Cacilda Becker. E foi um acontecimento agradável, não apenas por ter um novo autor brasileiro que se revela, mas porque este texto prova, pelo menos, que Bráulio Pedroso possui qualidades muito apreciáveis para ser um dramaturgo de quem se espere muito mais. [...] Mas é pouco - muito pouco - como crítica social e a pretendida ação interior, psicológica, que o autor procura polemizar, não encontra o contraponto em situações físicas, atuais e alegóricas, que saiam do absurdo das vivências em que se debate a pobre imaginação deste personagem. Como protótipo, admito que seja reconhecido, mas fica no óbvio para uns e no esquemático para outros. É um personagem sem a grandeza das suas baixezas de espírito. Daí o anedótico e o caricatural. [...] Estas fraquezas da peça como mensagem ou denúncia são magnificamente escamoteadas pelo diretor Antônio Abujamra e pela ótima interpretação que veste de gala o texto de Bráulio. Cleyde Yáconis, atriz perfeita, de quem se espera sempre um tom alto de representação, dentro dos limites impostos faz um bom trabalho (Apolinário, 2013, 262-265).

> [...] Como se vê, não são ideias que faltam a *O Fardão* - antes pelo contrário - mas, talvez, um ponto de vista unificador. De cena para

> cena modifica-se a perspectiva da peça sobre a personagem, ora tomando-a como símbolo de tudo quanto há de ridículo no mundo das letras (e só Deus sabe quanto esse ridículo é imenso), ora, ao contrário, exprimindo por seu intermédio inquietações que são de todos aqueles que escrevem. Sucessivamente atraído e repelido pelo autor, lançado do plano superficial das relações sociais para o plano profundo da angústia da criação literária (as dores do parto não distinguem entre grandes e pequenos escritores), a verdade é que o heroi tragicômico de *O Fardão* não chega nunca a adquirir personalidade própria, embora esteja muito perto desse ponto ideal de fusão e sirva de pretexto a uma série de reflexões inteligentes, dolorosas ou irônicas, sobre a condição do escritor. Como forma, *O Fardão* coloca-se entre o teatro psicológico tradicional e o moderno teatro do absurdo (sobretudo nas cenas da imaginação do segundo ato). Desses dois elementos, Antônio Abujamra, como era de esperar, deu mais ênfase ao segundo.
>
> O lado cotidiano, normal, apagou-se um pouco em proveito dos aspectos satíricos ou dramáticos.
>
> Os papeis menores, por serem menos complexos, estão desenhados com mais firmeza na representação. Cleyde Yáconis da à esposa a necessária pungência (foi aplaudida, com justiça, nos dois telefonemas) e Yara Amaral torna a demonstrar a sua habilidade em reproduzir a ingenuidade popular (que consiste, em casos como estes, em afetar um ar de grande distinção). Ana Maria Nabuco é bem a presença excitante que poderia nascer da imaginação de um romancista desocupado. Osmano Cardoso, como presidente da Academia Brasileira de Letras, é uma sombra que passa rapidamente.
>
> Fauzi Arap tem as mesmas qualidades e os mesmos defeitos da encenação de Abujamra: sacrifica a naturalidade em proveito da expressividade. É um ator excelente mas que se vai marcando em excesso, especializando-se em tortuosidades físicas e psíquicas. Muitas cenas, principalmente as primeiras, ganhariam a nosso ver com uma interpretação mais direta e menos torturada (Prado, 1987, 149-151).

Apesar das divergências em relação ao texto e à interpretação, as críticas de Sábato Magaldi, João Apolinário e Décio de Almeida Prado, oferecem um consenso sobre a qualidade da direção de Antônio Abujamra e das atuações, especialmente a de Cleyde Yáconis, que se destacou como um dos pilares da montagem.

Sábato Magaldi destaca a peça como um "honroso compromisso entre a eficácia teatral e um desnudamento dos problemas e das personagens", elogiando a direção de Abujamra e as atuações. Essa leitura parece priorizar a forma e o impacto emocional.

Apolinário, por sua vez, reconhece o talento de Bráulio Pedroso, mas aponta a fragilidade da peça como "crítica social", considerando-a "pouco" e "óbvia". Essa resistência pode ser interpretada como uma insatisfação com a abordagem de questões relevantes, que não ofereceriam um contraponto efetivo. A crítica parece direcionada à ausência de uma mensagem que transcendesse o "anedótico e o caricatural".

Décio de Almeida Prado aprofunda essa percepção, argumentando que a peça careceria de um "ponto de vista unificador" e que a personagem principal não teria adquirido "personalidade própria". A oscilação entre a crítica ao mundo das letras e a expressão de inquietações existenciais resulta em uma ambiguidade que dilui o potencial da obra. A ênfase de Abujamra no "teatro do absurdo" em detrimento do "lado cotidiano" pode ser vista como uma escolha estética que reforçaria essa alienação, distanciando a peça da realidade.

A resistência de Décio de Almeida Prado, nesse contexto, pode ser entendida como um reflexo de sua busca por um teatro mais engajado, que não se contentasse em reproduzir os clichês e as contradições, mas que apontasse para novos caminhos. A peça, apesar de seu valor artístico, parece falhar nesse objetivo, permanecendo presa a uma visão de mundo limitada. Entretanto, quando Abujamra tentou imprimir em seus espetáculos uma linguagem mais engajada no sentido político-social, mais próximo ao teatro de Bertolt Brecht, o crítico também não se deu por satisfeito.

O sucesso de *O Fardão*, portanto, parece residir em sua capacidade de entreter e provocar reflexões superficiais, sem aprofundar as raízes dos problemas que tangencia. As críticas revelam também que *O Fardão* foi um espetáculo que, embora bem recebido, não escapou de certas ressalvas em relação ao texto e às escolhas de interpretação. O consenso é que a direção de Abujamra e as atuações, especialmente a de Cleyde Yáconis, foram os pontos fortes da montagem, elevando um texto que, para alguns, era limitado em sua ambição temática e psicológica. A peça parece ter funcionado melhor como um exercício de eficácia teatral do que como uma crítica social ou psicológica profunda, mas isso não impediu que ela fosse apreciada pelo público e pela crítica.

Assim, o "sucesso" de *O fardão* deve ser entendido como relativo: um sucesso em termos de execução e recepção, mas com limitações que refleteriam as tensões entre a tradição e a inovação, entre o psicológico e o absurdo, e entre o entretenimento e a crítica social.

3.15 *O estranho casal* (1967)[94]

A peça, *O estranho casal* do dramaturgo estadunidense Neil Simon, estreou em julho de 1967, na sala Gil Vicente, no Teatro Ruth Escobar. As documentações encontradas do referido espetáculo, foram apenas as críticas de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Infelizmente, não foi possível ter acesso a nenhum tipo de depoimentos dos artistas deste espetáculo.

A crítica de Décio de Almeida Prado sobre *O Estranho Casal*, oferece uma análise que destaca tanto seus méritos quanto às limitações do espetáculo:

> [...] A peça desenvolve-se geralmente como uma inesperada e engraçadíssima paródia do casamento: os mesmos desentendimentos, as mesmas recriminações, as mesmas brigas - e a mesma separação final. Fazendo um homem, sem abdicar da sua masculinidade, assumir uma posição doméstica usualmente reservada à mulher, como guardião da ordem, da economia, da limpeza, da pontualidade, a sua comicidade lembra frequentemente "Se os homens jogassem poker como as mulheres" , o célebre *sketch* de George S. Kaufman que põe na boca de quatro marmanjos frases e reações psicológicas tipicamente femininas. *Honni soit…*
>
> Juca de Oliveira e Lima Duarte são os dois amigos-inimigos na versão brasileira que está na sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar. Um par inspiradíssimo, individualmente e em conjunto. Juca de Oliveira é direto, simples, natural, vigoroso. Lima Duarte, ao contrário, é uma figura mais composta, nas atitudes, na voz, sugerindo feminilidade, ou infantilismo, mas sem vulgaridade. A graça, como em todas as boas duplas cômicas, nasce do contraste entre os dois estilos, um trazendo

[94] Ficha técnica – Cenário e figurinos: Wladimir Pereira Cardoso; Iluminação: Domingos Fiorini; Elenco: Ana Maria Nabuco, Arnaldo Weiss, Juca de Oliveira, Liana Duval, Lima Duarte, Osmano Cardoso, Rui Rezende e Telcy Perez. Fonte: ABUJAMRA, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

a peça para a realidade, o outro introduzindo um elemento de discreta fantasia cômica.

Os quatro companheiros do *poker* semanal, alguns velhos conhecidos de palco (Arnaldo Weiss, Osmano Cardoso), outros aparentemente estreantes (Telcy Perez, Rui Rezende) parecem ter sido escolhidos sobretudo pela diversidade de físicos - mas fazem bem o pouco que lhes é pedido. Ana Maria Nabuco e Liana Duval ficaram com a parte mais ingrata: papeis pequenos e dirigidos muito convencionalmente.

Antônio Abujamra poderia talvez ter salientado melhor o substrato psicológico, a luta que Oscar Madison e Félix Ungar travam não só entre si mas também contra a lembrança ainda fortíssima das antigas esposas. Acerta integralmente, todavia, no plano da farsa. Dirigiu a peça *for laughs* - e não se pode dizer que esteja errado na medida em que o forte de Neil Simon é mesmo a comicidade.

O cenário de Wladimir Pereira Cardoso é pouco característico, pouco americano, a exemplo da tradução de Millor Fernandes, engraçada como sempre, mas bastante livre em relação ao texto inglês, acrescentando-lhe inclusive alguns palavrões bem nossos para dar ao que parece maior cor local.

Os encenadores brasileiros, em conversa entre gente de ofício, costumam referir-se com o maior desprezo a este tipo de teatro comercial. Sentem, ou afetam sentir, nojo por tudo o que não seja cem por cento artístico, nas intenções ou nos resultados, talvez porque a vida profissional os obrigue com tanta frequência a esquecer e trair os seus imaculados princípios estéticos. O crítico, não estando diretamente ligado à ação, acha-se mais à vontade para reagir como qualquer outro espectador, não percebendo nada de vergonhoso, de inconfessável, numa peça que não tenha outro intuito senão o de divertir:

O Estranho Casal, dizemo-lo sem rebuços, parece-nos a melhor comédia americana dos últimos anos, infinitamente superior, como observação humana - e, portanto, como graça autêntica - às outras duas peças de Neil Simon que conhecíamos: *O Bem Amado* e *Descalços no Parque*. É uma peça espirituosa, que se equilibra com grande habilidade entre o possível e o impossível, entre o verossímil e o incongruente (Prado, 1987, p. 205-208).

O crítico começa por situar a peça como uma "inesperada e engraçadíssima paródia do casamento", comparando-a ao célebre *sketch*[95] de George S. Kaufman[96], “Se os homens jogassem poker como as mulheres”. Essa referência é significativa, pois Kaufman era conhecido por sua habilidade em inverter papeis de gênero de forma cômica, criando situações que revelam, com humor, as dinâmicas sociais e psicológicas entre homens e mulheres. De maneira semelhante, Abujamra, em sua montagem de Tartufo, também explorou a inversão de papéis e a hipérbole cômica para evidenciar tensões sociais e psicológicas, mostrando como o humor pode desvelar contradições humanas e normas sociais de modo crítico. Ao traçar esse paralelo, Prado sugere que *O Estranho Casal* segue uma tradição de comédia, que usa o absurdo para refletir sobre questões cotidianas.

A expressão *"Honni soit…"*, utilizada por Prado, é uma abreviação da frase em francês *"Honni soit qui mal y pense"*, que significa "Envergonhe-se quem pensar mal disso". A frase é parte do lema da Ordem da Jarreteira, uma ordem de cavalaria britânica, e é frequentemente usada para sugerir que algo que pode parecer questionável ou ridículo à primeira vista deve ser visto com seriedade ou respeito. No contexto da crítica, Prado parece usar a expressão para defender a inversão de papeis de gênero na peça, sugerindo que a comicidade resultante dessa inversão é legítima e digna de apreciação.

Prado elogia o desempenho do elenco, especialmente a dupla formada por Juca de Oliveira e Lima Duarte, que ele descreve como "inspiradíssima". Juca de Oliveira é destacado por sua atuação "direta, simples, natural e vigorosa", enquanto Lima Duarte é elogiado por sua capacidade de sugerir "feminilidade ou infantilismo" sem cair na vulgaridade. O crítico ressalta que a graça da peça surge do contraste entre os dois estilos de atuação, um mais realista e outro mais fantástico, o que criaria uma dinâmica cômica eficaz. No entanto, Prado observa que os outros atores, embora

[95] Do inglês *sketch*, faz referência a um tratamento de "sátira ou paródia". A palavra refere-se a uma forma breve de apresentação (e concerne, muitas vezes, a um rascunho ou esboço), por vezes utilizada em contextos teatrais e humorísticos. É equivalente ao termo "esquete" em português. Os "esquetes" são populares em diversas formas de representação, e geralmente exploram e comentam sobre situações cotidianas ou comportamentos humanos de maneira cômica.

[96] George S. Kaufman (1889-1961) foi dramaturgo, diretor e crítico de teatro nos Estados Unidos da América, reconhecido por seu papel no desenvolvimento da comédia na *Broadway*. Kaufman desempenhou um papel importante na popularização do "*sketch*", influenciando gerações de dramaturgos e comediantes estadunidenses. Seu estilo característico muitas vezes mescla sátira social com enredos envolventes.

competentes, têm papeis menores e menos desafiadores, o que limita seu impacto e aparição no espetáculo.

Em relação à direção de Abujamra, Prado sugere que o diretor poderia ter explorado com mais profundidade o "substrato psicológico" da peça, ou seja, a luta interna das personagens contra as lembranças de suas ex-esposas. No entanto, ele reconhece que Abujamra acertou ao focar no aspecto da farsa, dirigindo a peça *"for laughs"* (expressão em inglês que significa "para fazer rir"). Essa escolha, segundo Prado, é justificável, dado que o forte do autor Neil Simon é justamente a comicidade. Aqui, Prado parece sugerir que, embora a peça pudesse ter explorado questões psicológicas mais profundas, sua principal virtude está em seu humor e entretenimento.

A observação de Décio de Almeida Prado sobre a direção de Abujamra em *O estranho casal* — sugerindo que o diretor poderia ter explorado com mais profundidade o "substrato psicológico" da peça — parece refletir uma expectativa crítica alinhada com o “corolário” liberal e ideológico do drama e às proposições da linguagem realista e stanislavskiana, que prioriza a interioridade/intersubjetividade das personagens e a verossimilhança psicológica. Essa expectativa, no entanto, entra em tensão com as influências e escolhas estéticas de Abujamra, que estava profundamente ligado ao teatro épico de Bertolt Brecht e à abordagem social e popularizante de Roger Planchon. Abujamra, influenciado por essas correntes, tendia a priorizar uma abordagem mais externa e social das personagens, em vez de mergulhá-las em suas psicologias individuais.

Quando Prado critica a falta de aprofundamento psicológico em *O estranho casal*, ele está, de certa forma, cobrando de Abujamra uma abordagem que não necessariamente se alinha com as escolhas estéticas do diretor. Abujamra, ao optar por focar no aspecto da farsa e no humor, está seguindo uma linha mais brechtiana, que valoriza a crítica social por meio do riso e do exagero, em vez de uma imersão profunda nas motivações internas (ou os “estados d’alma) das personagens. Essa escolha pode ser vista como uma tentativa de manter o espetáculo leve e acessível, alinhando-se ao caráter comercial da peça, mas também como uma decisão consciente de não se prender a uma linguagem realista ou psicológica.

Essa tensão entre a expectativa de uma abordagem mais stanislavskiana e a prática brechtiana de Abujamra pode revelar um conflito mais amplo no teatro brasileiro da época. Enquanto parte da crítica e do público esperava um teatro que explorasse a complexidade psicológica das personagens, Abujamra influenciado principalmente por Brecht e Planchon buscava uma linguagem mais crítica e popular, que questionasse as estruturas sociais e políticas por meio de uma estética distanciada e, muitas vezes, cômica. A escolha de não explorar o "substrato psicológico" pode ser vista, assim, não como uma falha, mas como uma decisão estética consciente, alinhada com suas influências e com o propósito de criar um espetáculo que, mesmo leve e divertido, mantivesse um diálogo crítico com o público.

O crítico também comenta o cenário de Wladimir Pereira Cardoso, descrevendo-o como "pouco característico, pouco americano", e a tradução de Millôr Fernandes, que ele considera "engraçada como sempre", mas bastante livre em relação ao texto original, incluindo até mesmo palavrões para dar um toque de "cor local". Essa observação revela uma adaptação que busca aproximar a peça do público brasileiro, mesmo que isso signifique afastar-se um pouco do texto original.

Por fim, Prado reflete sobre a dicotomia entre o teatro comercial e o teatro artístico, observando que muitos encenadores brasileiros desprezam o primeiro, considerando-o inferior. No entanto, ele defende que não há nada de "vergonhoso" ou "inconfessável" em uma peça que busca apenas divertir. Para Prado, *O estranho casal* é um exemplo bem-sucedido de comédia comercial, que equilibra habilidade técnica e observação humana, resultando em uma peça "espirituosa" e "infinitamente superior" a outras comédias de Neil Simon, como *O Bem Amado* e *Descalços no Parque*.

Já, Sábato Magaldi, realizou uma sucinta crítica a respeito do espetáculo:

> *O estranho casal,* que ontem foi apresentada para a crítica, no Teatro Ruth Escobar, mostra que os diretores brasileiros estão aprendendo um dos segredos elementares de Paris ou da *Broadway*: as comédias despretensiosas fazem sucesso porque são muito bem-levadas; os ótimos desempenhos justificam, do ponto de vista do público, a montagem de peças de ambição artística limitada ou mesmo inexistente.

> O estudioso que pretenda relacionar os fatos mínimos do cotidiano com os acontecimentos transcendentais do mundo poderá, sem dificuldade, tomar a brincadeira de Neil Simon como um testemunho da solidão do homem moderno, a irrisão da vida conjugal que não se preserva e a tentativa de recompô-la com os dados da personalidade recôndita dos indivíduos, sobretudo quando um deles tem a vocação incontrolável da dona de casa meticulosa. A psicologia de Félix pode ser encarada como a do homem que tem um lar normal, com dois filhos bonitos e saudáveis, mas não se confessa a inclinação inconsciente pelo amigo e companheiro do apartamento de divorciados. Preferimos evitar as implicações mais sérias que a peça poderia sugerir e que frequentemente servem de pasto à gratuidade crítica para dizer apenas que os diálogos são divertidos e mantêm a plateia num riso contínuo. Esse é o verdadeiro elogio que se deve fazer a *O estranho casal* — e não é pouco.
>
> Antônio Abujamra mostrou, mais uma vez, que sabe lidar com o teatro de *boulevard* e não incomodam a caricatura que fez das vizinhas (Ana Maria Nabuco e Liana Duval) e o Brecht de galinheiro (como diria Nelson Rodrigues) das réplicas dirigidas à plateia, hoje marca de fábrica dos encenadores brasileiros que gostam de parecer atualizados.
>
> A sustentação maior do espetáculo está em Lima Duarte e Juca de Oliveira, que se mantêm sempre no tom justo, na exata medida da graça, conseguindo assim ser muito engraçados. O cenário de Wladimir Pereira Cardoso, apesar dos pormenores de uma cozinha que é apenas entremostrada, deixa a meio caminho a melhor fixação do ambiente (Magaldi, 2014, p. 42-43).

A crítica de Sábato Magaldi ao espetáculo *O estranho casal*, evidencia um jogo de tensões entre diferentes paradigmas estéticos e critérios de avaliação. O juízo sobre o sucesso da peça se dá, em primeiro lugar, dentro dos moldes do teatro comercial de Paris e *Broadway*, onde a eficácia da encenação e a qualidade do elenco garantem - ao seu ver - a adesão do público, independentemente da profundidade artística do material dramatúrgico. O texto de Neil Simon, descrito como "uma brincadeira", não é analisado em seus possíveis subtextos ou implicações mais profundas, mas sim na sua capacidade de entreter. Dentro desse enquadramento, o espetáculo atinge plenamente seu propósito: o riso contínuo da plateia é a medida do êxito, e a leveza da peça é valorizada na sua própria falta de pretensão.

No entanto, quando o olhar crítico toca a direção de Abujamra, há uma inflexão. O comentário sobre a "marca de fábrica" dos diretores brasileiros que "gostam de parecer atualizados" e o uso do termo absolutamente horrível e execrável de "Brecht

de galinheiro" inserem um julgamento qualitativo que rebaixa a tentativa de qualquer interferência que desestabilize a fluidez cômica do texto original. Aqui se insinua um outro parâmetro de fracasso, o de um teatro que, ao flertar com dispositivos épicos, não alcança a organicidade esperada em moldes do teatro de *boulevard*[97]. O fracasso, nesse sentido, não é do espetáculo em termos de aceitação pelo público, mas da expectativa do crítico sobre a coerência estilística da direção, como se a transposição de recursos brechtianos para essa esfera fosse uma afetação vazia, um modismo sem substância.

Se para estética liberal o sucesso é aferido pela aceitação imediata do público e pelo domínio técnico de uma forma consolidada, dentro de uma perspectiva épica brechtiana o sucesso deveria residir na desnaturalização das estruturas narrativas, fundamentadas na subjetividade prático-emocional, no questionamento do que se toma como dado. O incômodo detectado na crítica – a caricatura das vizinhas, as interações diretas com a plateia – não são simplesmente maneirismos de Abujamra, mas sintomas de um teatro que, mesmo em um texto essencialmente comercial, recusa a transparência absoluta da representação. O riso pode ser mantido, mas algo nele provoca deslocamento, talvez um estranhamento incômodo. A insistência da crítica em evitar "as implicações mais sérias" da peça revela uma operação seletiva: aquilo que poderia ser interpretado como um subtexto crítico – as fragilidades emocionais das personagens, suas frustrações reprimidas, os rearranjos afetivos que escapam ao modelo conjugal tradicional – é reduzido a uma mera "brincadeira", pois, do contrário, a comédia escaparia do seu lugar de conforto e da função que lhe é socialmente atribuída.

Assim, há dois modos de fracasso sobrepostos na recepção desse espetáculo. O primeiro seria o fracasso sob a ótica do teatro épico: o espetáculo diverte sem efetivamente romper com a lógica do consumo passivo, sem provocar a consciência crítica da plateia, ainda que certos elementos gestuais apontem para uma direção

[97] O termo "teatro de *boulevard*" refere-se a um estilo de teatro popular que surgiu na França no século XIX, caracterizado por comédias leves, geralmente voltadas para o entretenimento da classe média urbana. As produções de teatro de *boulevard* muitas vezes incorporam elementos de sátira, romance e intrigas sociais, e são conhecidas por seu ritmo ágil e diálogos espirituosos. Comédias de autores como Eugène Labiche e Georges Feydeau exemplificam esse gênero, que influenciou o desenvolvimento de outras formas de comédia.

distinta. O segundo fracasso, inverso, se dá no campo da crítica liberal, que identifica uma interferência indesejada, uma "contaminação" externa ao que se espera de um teatro bem-sucedido dentro dos parâmetros estabelecidos, pela ótica ideológica e estética da burguesia. Paradoxalmente, dentro desse duplo jogo, o espetáculo pode ser visto como bem-sucedido, pois se move em uma zona ambígua entre esses dois polos, sem se submeter completamente a nenhum deles. Esse talvez seja um traço do próprio Abujamra, que nunca pareceu interessado em oferecer um teatro que confortasse completamente seu espectador, fosse através do espetáculo de viés mais cômico, fosse em suas incursões assumidamente épicas.

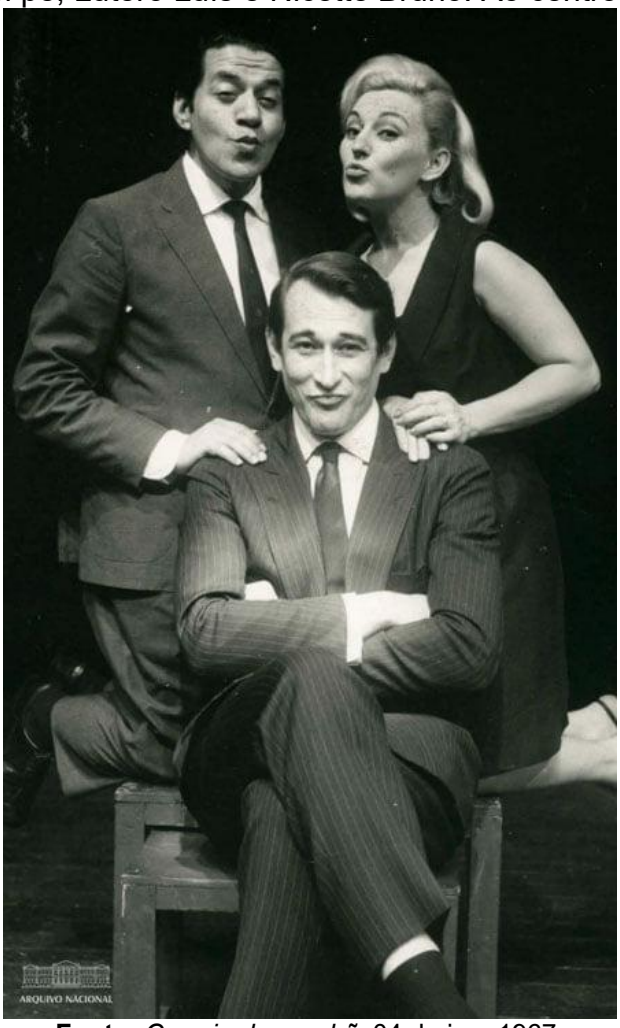
3.16 *Boa tarde, excelência* (1967)[98]

Boa tarde, excelência é um texto do dramaturgo gaúcho Sérgio Jockyman, cuja estreia ocorreu sob a direção de Antônio Abujamra no ano de 1967. O espetáculo chama atenção pela recorrência de registros nos acervos jornalísticos. Segundo o jornal *O Estado de S. Paulo*, na edição de 23 de fevereiro de 1969, que trazia como manchete a censura à encenação naquele ano, a matéria detalhava também os locais por onde a peça havia circulado até aquela data. O espetáculo permaneceu em cartaz por seis meses no Teatro Cacilda Becker, seguido de três meses no Teatro Mesbla, no Rio de Janeiro, um mês em Belo Horizonte, uma semana em Curitiba (na Universidade do Paraná) e outra em Florianópolis. Além disso, outras matérias indicam que a montagem também foi apresentada na cidade de São Carlos, durante a 1ª Festa do Clima, e em Santos, no auditório da Rádio Clube de Santos. Esse amplo percurso interestadual evidencia não apenas a expressiva circulação da obra, mas também sugere sua possível relevância no circuito teatral da época. Considerando as dificuldades logísticas e políticas enfrentadas por produções teatrais no período ditatorial, a trajetória de *Boa tarde, excelência* pode ser analisada como um indicativo tanto de seu impacto artístico quanto de sua recepção pelo público e pelas instituições

[98] Ficha técnica – Direção de cena: Italo; Iluminação: Gian Carlo Bortolotti; Elementos cênicos e figurinos: Gilberto Vigna; Elenco: Lutero Luís; Nicette Bruno e Paulo Goulart. Fonte: programa do espetáculo. Acervo SP Escola de Teatro.

culturais. Assim, apenas pelo alcance territorial da montagem, já seria possível classificá-la como um dos "sucessos" da trajetória de Antônio Abujamra.

Imagem 24: Em pé, Lutero Luís e Nicette Bruno. Ao centro, Paulo Goulart.



Fonte: *Correio da manhã,* 04 de jun. 1967.

De maneira controversa, para um espetáculo que teve extensa durabilidade, consegui ter acesso a apenas 2 críticas [de João Marschner e João Apolinário], ambas nada favoráveis.

> O bom contador de anedotas, ao que nos parece, é aquele que, além de contar histórias realmente engraçadas e inéditas, sabe o momento em que deve parar.
>
> Anedota é como aquele cálice de licor após um bom jantar: um só não dá para apreciar, dois elevam o espírito e três já começam a embrutecê-lo, por melhor que seja o "Cointreau" ou o "Marschino". E após a bebida adocicada, nada como um bom charuto ou um cigarro aromático. E é isso que Sérgio Jockyman, depois de nos empanturrar

> com anedotas, não nos dá em *Boa Tarde, Excelência.* Sua peça não é uma peça, é uma sucessão de "sketches" de sabor radiofônico e de graça fácil, certa, a anedota qual falta exatamente aquele elemento de ineditismo ao qual nos referimos acima.
>
> Como personagem de sátira, o deputado Francisco Silva Pereira é uma colcha de retalhos, na qual foram costuradas todas as pequenas e grandes misérias de todos os deputados que não mereciam sê-lo: é tolo, desonesto e falso moralista. Para nosso gosto é ruim demais, não tendo mais estrutura humana que um fantoche. Não é um deputado, é o deputado como o veem, convencionalmente, todos os convencionalíssimos autores de convencionais "sketches" de televisão, De um dramaturgo, é de exigir-se mais num autor que, como nos informa o programa, tem 20 anos de jornalismo político são de lastimar-se as generalizações excessivas, segundo as quais um Carlos Lacerda é apenas um conspirador e oportunista e um Juscelino Kubitschek apenas uma vocação frustrada de médico. Jockyman, aliás, coloca JK como médico em Belo Horizonte, em 1951, esquecendo-se de que este já se dedicara à política antes, como prefeito daquela mesma cidade sob a ditadura Vargas.
>
> De um texto de generalizações perigosas e humorismo certo, Antônio Abujamra fez um espetáculo linear, auxiliado por um dispositivo cênico ainda mais linear de Gilberto Vigna e de uma iluminação chapada de Gian Carlo Bortolotti. Não há inventiva, nem mesmo tentativa de amenizar um pouco o tom monódico do espetáculo que, divertindo no começo e provocando gargalhadas depois, nos deixa exaustos em seu final.
>
> Nem mesmo o esforço honesto dos três intérpretes que, como os jogadores do Flamengo, nos grandes dias, "suaram a camisa", consegue eliminar o tédio que se apossa do espectador.
>
> Lutero Luís é um ator popular, esse tipo de ator de fácil comunicação, com boa dose de caricato. Sua criação é boa. Nicette Bruno tem a graça provinciana requerida de seu papel. Paulo Goulart tenta ser o comentarista um pouco irônico daquela situação absurda. Mas todos os três carecem de uma histrionismo requintado, que poderia "salvar o espetáculo". E este malogra (Marschner, 1967, p. 7).

A arrogante crítica de Marschner, embora contundente, expõe uma visão que, em sua severidade, revela uma incompreensão das escolhas estéticas e políticas de *Boa tarde, excelência*. Ao descrever a peça como uma sucessão de *sketches* de humor fácil e previsível, ele reduz a obra a uma mera colcha de retalhos, ignorando que a fragmentação pode ser uma estratégia consciente para satirizar a própria superficialidade do sistema político retratado. Sua crítica à personagem central, o deputado Francisco Silva Pereira, como uma "caricatura simplista e convencional",

desconsidera o poder da caricatura como ferramenta crítica, capaz de expor de forma contundente as falhas e hipocrisias de uma classe política corrupta. Marschner também ataca as generalizações sobre figuras como Carlos Lacerda e Juscelino Kubitschek, mas falha em reconhecer que a sátira, por natureza, exagera e simplifica para destacar contradições. Ao esperar uma análise mais "crítica e engajada", ele parece desconhecer que a comicidade e a ironia são formas válidas de crítica, especialmente em um contexto de repressão política, onde a sátira pode ser uma das poucas ferramentas disponíveis para questionar[99].

A direção de Abujamra é descrita como "linear", com um dispositivo cênico e uma iluminação que reforçam a monotonia do espetáculo. Marschner sugere que Abujamra não conseguiu amenizar o tom monódico[100] da peça, resultando em um espetáculo que, embora divertido no início, deixaria o espectador exausto no final. No entanto, é possível interpretar a suposta linearidade - mais uma vez - como alinhada com as influências brechtianas de Abujamra e ir ao lado oposto do realismo psicológico, evitando a identificação emocional do público com as personagens e focando em uma análise social e política. Nesse sentido, a linearidade e a falta de inventividade observadas por Marschner podem ser vistas como tentativas de Abujamra de destacar o aspecto crítico e satírico da peça, mesmo que isso significasse sacrificar a complexidade psicológica e a variedade cênica.

As atuações de Lutero Luís, Nicette Bruno e Paulo Goulart são elogiadas por seu esforço e competência, mas Marschner argumenta que falta a eles um "histrionismo requintado" que poderia ter elevado a montagem. Lutero Luís é descrito como um ator popular e comunicativo, com uma boa dose de caricatura, enquanto Nicette Bruno é elogiada por sua "graça provinciana". Paulo Goulart, por sua vez, tenta

---

[99] Dentre tantos outros materiais sobre o assunto, podem ser citados: Mikhail Bakhtin (*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:* o Contexto de François Rebelais. Brasília: Edunb; São Paulo: Hucitec, 1993); Dario Fo e Franca Rame (*Manual Mínimo do Ator.* São Paulo: Senac São Paulo, 2004); Bergson, Henri. *O Riso:* Ensaio Sobre a Significação do Cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983; as aulas espetáculo de Ariano Suassuna; Ermínia Silva e Luís Alberto de Abreu (*Respeitável Público… o Circo em Cena.* Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009); Virgínia Maria de Souza Maisano Namur (*Dercy Gonçalves - o Corpo Torto do Teatro Brasileiro*. Tese (de doutorado) defendida no Instituto de Artes da Unicamp. Campinas/ SP, 2009); Matthew Hodgart. *La Satira.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969; Linda Hutcheon (*Uma Teoria da Paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985).

[100] Estilo musical que é baseado em uma única linha melódica, sem acompanhamento harmônico complexo (de modo mais popular, pode-se usar a expressão-paráfrase “samba de uma nota só”).

trazer um tom irônico ao seu papel de comentarista, mas, segundo Marschner, suas performances, embora honestas, não foram suficientes para "salvar o espetáculo". Essa observação sugere que, embora o elenco tenha se esforçado, as limitações do texto e da direção impediram que suas performances atingissem todo o potencial.

Para uma perspectiva liberal, o "fracasso" de *Boa Tarde, Excelência* pode ser atribuído à sua falta de complexidade psicológica e à estrutura fragmentada, que não consegue sustentar o interesse do público ao longo de toda a peça. A sátira política, embora bem-intencionada, é vista como simplista e convencional, sem a profundidade necessária para uma crítica eficaz. No entanto, para uma estética épica brechtiana, o "fracasso" pode ser interpretado de forma diferente. A linearidade e a falta de inventividade na direção podem ser vistas como tentativas de criar um distanciamento crítico, evitando a identificação emocional e focando em uma análise social e política.

> É necessário possuir uma firme disposição crítica para resistir à tentação de não comentar espetáculos com este *Boa Tarde Excelência*, em cena no teatro Cacilda Becker. É que, sobretudo, custa aceitar que um diretor como Antônio Abujamra ou um ator como Paulo Goulart, entrem numa jogada cheia de golpes baixos, proibidos pela ética de uma arte como o Teatro, que eles têm dignificado mais de uma vez.
>
> A contradição é tão flagrante e deplorável, que ficamos espantados com a ousadia de quem tinha o dever de não transigir a tal ponto, mesmo que estivesse morrendo de fome. E não é o caso. E fosse, ainda assim, tanto o diretor como o ator estariam mais coerentes vendendo geladeira do que se prestarem ao ridículo papel que desempenham neste espetáculo. É que ambos têm responsabilidade perante o público. E não é assim que obterão dele a admiração e o lucro para as suas respectivas carreiras.
>
> Pelo menos com a cumplicidade da crítica, felizmente unânime em considerar *Boa Tarde, Excelência* um dos piores espetáculos a que assistiu. Para abertura do ano, esta primeira encenação é um péssimo presságio, no meio de uma crise que me dizem ser a mais aguda que atingiu o teatro paulista, desde que o teatro em São Paulo possui aquela maturidade que faz dele uma Arte adulta e comercialmente respeitável. E lamenta-se tudo: um texto retórico, picanisto, transigindo com a, mais baixa caricatura, onde o conflito de ideias se abre em direções que pretendem atingir um mesmo fim: a sátira de uma engrenagem política, eleiçoeira e dos seus títeres diretos e indiretos, desde Getúlio até os nossos dias.
>
> O deputado, pretenso símbolo de uma época, é um retrato desfocado pelo exagero ou esquematizado até as vísceras pela mediocridade que só um dramaturgo medíocre poderia dar.

> A esposa, provinciana e vulgar, é um subproduto com alguma lógica, mas sem a dignidade que caracteriza o personagem dramático (Nicette Bruno defende-a até a saturação) e por fim o narrador, usando uma ironia surrada de tão convencional, salta dos lábios de Paulo Goulart, com aquela ridícula impostação inflexiva que o autor Sérgio Jockyman lhe meteu na boca, para nos atirar com palavras vazias de tanto repetirem o tema gasto das suas intenções primárias de dramaturgo. Com estes elementos e mais a esforçada vontade de criar um personagem inexistente (que Luthero Luiz levou às últimas consequências da retórica verbal, com um fundo permanente de gestos e marcações convencionais) o diretor de *As Fúrias* (onde está a lógica?), em ritmo de câmara escura, diapositivou os negativos desta chanchada teatral utilizando parcos recursos: pequenos praticáveis e luzes. Despojamento - dirão eles. Mistificação - diremos nós. Incrível - dirão todos os que sabem que o teatro é muito mais do que isto, ou melhor, dirão que *Boa Tarde Excelência*, se fosse apresentado em qualquer boate, tinha a dignidade da pedra de gelo que se esvai num copo de uísque falsificado, enquanto dura um cigarro, e distraidamente se tornam cúmplices desta noite escura e suja, todos os que, como os componentes do Teatro Livre, não sabem ou não querem cumprir a sua missão (Apolinário, 2013, p.280-283).

A crítica de João Apolinário sobre *Boa Tarde, Excelência* começa expressando uma espécie de constrangimento ao comentar a peça, sugerindo que é difícil aceitar que artistas como Antônio Abujamra e Paulo Goulart, que já haviam contribuído para a dignificação do teatro, se envolvessem em um projeto que ele considera repleto de "golpes baixos". Para Apolinário, a contradição é tão notória que chega a ser "deplorável", especialmente porque, em sua visão, nem a necessidade financeira justificaria tal transigência. Ele chega a afirmar - de modo totalmente perverso - que seria mais coerente para Abujamra e Goulart vender geladeiras do que se prestarem a um espetáculo como esse, evidenciando o quão profundamente ele - com toda limitação apresentada - considera a peça uma traição aos princípios artísticos e éticos que deveriam guiar o teatro.

Apolinário não poupa críticas ao texto de Sérgio Jockyman, descrevendo-o como "retórico" e "picanhista", ou seja, apelativo e vulgar, que transige com a caricatura mais baixa, revelando uma visão elitista e conservadora do teatro, que despreza formas de expressão populares e acessíveis. Sua classificação do "baixo" como algo indigno reflete um preconceito contra o humor e a sátira, ferramentas que, longe de serem inferiores, podem ser poderosas para desmascarar hipocrisias e engajar o público. Essa postura é cruel porque nega o valor político e estético da

caricatura, reforçando uma hierarquia artística que marginaliza linguagens que não se enquadram em padrões supostamente "elevados".

A direção de Abujamra também é alvo de críticas severas. Apolinário descreve o espetáculo como uma "chanchada teatral", realizada com parcos recursos cênicos — pequenos praticáveis e luzes —, o que ele interpreta não como um despojamento consciente, mas como uma "mistificação". Ele questiona a lógica de Abujamra, que, após dirigir *As Fúrias*, um espetáculo mais ambicioso, teria se envolvido em um projeto tão medíocre. Para Apolinário, *boa tarde, excelência* corrigir seria um exemplo do que há de pior no teatro, um espetáculo que, se apresentado em uma boate, teria a "dignidade da pedra de gelo que se esvai num copo de uísque falsificado". Essa metáfora é particularmente contundente, sugerindo que a peça é efêmera, superficial e sem substância, algo que se dissolve rapidamente, deixando apenas um gosto amargo.

Sua rejeição ao despojamento cênico como "mistificação" ignora a possibilidade de que a simplicidade possa ser uma escolha estética consciente, especialmente em um contexto de teatro engajado e crítico. Ao comparar o espetáculo a uma "pedra de gelo que se esvai num copo de uísque falsificado", ele não apenas desqualifica a peça como efêmera e superficial, mas também e novamente reforça uma hierarquia artística que privilegia o espetacular e o grandioso em detrimento de formas mais diretas e acessíveis de expressão. Essa crítica, além de reducionista, desconsidera o potencial político e popular do teatro, que pode residir justamente em sua capacidade de dialogar com o público de maneira imediata e despretensiosa.

A crítica de Apolinário reflete uma expectativa do crítico de que o teatro, como arte, deve cumprir uma missão que vai além do mero entretenimento. Ele vê em *Boa tarde, excelência* uma traição a essa missão, uma concessão ao gosto fácil e à mediocridade que, em sua visão, não apenas desrespeita o público, mas também compromete a credibilidade dos artistas envolvidos. Essa perspectiva está alinhada com uma visão liberal do teatro, que valoriza a complexidade psicológica, a coesão narrativa e a dignidade artística. Para Apolinário, o "fracasso" da peça reside não apenas em suas falhas estéticas, mas também em sua falta de compromisso com os princípios éticos e artísticos que deveriam guiar o teatro.

No entanto, é possível interpretar o espetáculo de outra perspectiva, especialmente considerando as influências brechtianas de Abujamra. O teatro épico de Brecht busca criar um distanciamento crítico, evitando a identificação emocional do público com as personagens e focando em uma análise social e política. Nesse sentido, a linearidade e a falta de complexidade psicológica observadas por Apolinário podem ser vistas como tentativas de Abujamra de destacar o aspecto crítico e satírico da peça, mesmo que isso signifique sacrificar a profundidade emocional e a variedade cênica. A caricatura exagerada e a ironia convencional podem ser entendidas como estratégias para expor as contradições e as hipocrisias da engrenagem política, ainda que de forma simplificada.

Para uma estética épica brechtiana, o "sucesso" de uma peça não reside em sua capacidade de emocionar ou de criar identificação, mas em sua capacidade de provocar a reflexão crítica. Nesse sentido, *Boa tarde, excelência* pode ser vista como uma tentativa de sátira política que, embora pudesse falhar em alcançar a complexidade e as nuances necessárias, ainda assim teria buscado dialogar com as questões sociais e políticas da época. O "fracasso" apontado por Apolinário pode, portanto, ser reinterpretado como uma limitação na execução dessa proposta, que não teria conseguido alcançar o impacto desejado.

Apesar das críticas contundentes de Marschner e Apolinário, o fato de *Boa Tarde, Excelência* ter ficado seis meses em cartaz em São Paulo, seguido de uma temporada no Rio de Janeiro e apresentações até 1969, sugere que o espetáculo encontrou ressonância junto ao público, mesmo que não tenha conquistado a crítica “especializada”. Essa aparente contradição entre a recepção popular e a avaliação crítica pode ser explicada por vários fatores. Em primeiro lugar, a peça, com seu “humor fácil” e sua sátira política acessível, pode ter atendido às expectativas de um público que buscava entretenimento leve e identificável, especialmente em um contexto de tensão política e repressão durante a ditadura civil-militar. A caricatura de figuras políticas e a crítica ao sistema eleitoral, ainda que simplistas, podem ter funcionado como uma válvula de escape para o público, que via refletidas no palco as frustrações e os absurdos do cotidiano político. Além disso, o elenco, com nomes como Paulo Goulart, Nicette Bruno e Lutero Luís, poderá ter contribuído para atrair espectadores.

Ao analisar as críticas e o sucesso de público de *Boa Tarde, Excelência*, começamos a identificar um padrão no modo de operação de Antônio Abujamra como diretor. Em espetáculos como *O estranho casal* e *Boa tarde, excelência*, Abujamra demonstra uma preferência, neste período, por textos que, embora aparentemente simples ou focados no cotidiano, carregam uma dimensão e possibilidades críticas e satíricas. Ele parece se apoiar em uma estrutura linear e direta, muitas vezes evitando mergulhos psicológicos profundos, para privilegiar o humor/a comicidade e a crítica social. Essa abordagem, influenciada pelo teatro épico de Brecht e pela estética popular de Roger Planchon, buscava criar um distanciamento crítico, evitando a identificação emocional do público com as personagens e focando em uma análise mais ampla das estruturas sociais e políticas. No entanto, como visto nas críticas, essa escolha estética nem sempre é bem-sucedida em termos de profundidade ou complexidade, resultando em espetáculos que podem ser vistos como superficiais ou repetitivos pela crítica, mas que, ao mesmo tempo, conseguem dialogar com o público de forma eficaz.

Em *Boa tarde, excelência*, assim como em *O estranho casal*, Abujamra parece priorizar a comunicação direta com o espectador, utilizando o humor e a caricatura como ferramentas para expor as contradições e as hipocrisias da sociedade. O fato de o espetáculo ter permanecido tanto tempo em cartaz e ter circulado por diferentes cidades indica que ele conseguiu cumprir um papel importante como entretenimento e, de certa forma, como crítica social.

Em conclusão, o caso de *Boa tarde, excelência* ilustra as tensões e contradições que permeiam o trabalho de Abujamra como diretor. Por um lado, sua abordagem linear e focada no humor e na sátira política reflete uma tentativa de dialogar com o público de forma acessível e crítica, alinhada com suas influências brechtianas e planchonianas. Por outro, essa mesma abordagem pode resultar em espetáculos que, embora bem recebidos pelo público, são vistos como superficiais ou repetitivos por determinado conjunto de críticos teatrais. Essa dualidade — entre o sucesso popular e o questionamento crítico — revela não apenas as escolhas estéticas de Abujamra, mas também os desafios de se fazer teatro em um contexto político e cultural complexo, onde a necessidade de entretenimento/ divertimento e a busca por uma crítica social engajada nem sempre caminham juntas. Assim, *Boa tarde, excelência* pode ser entendido não apenas como um "fracasso" ou um

"sucesso", mas como um reflexo das tensões e das possibilidades do teatro na década de 1960.

3.17 *O olho azul da falecida* (1968)[101]

Seguindo a sequência de espetáculos dirigidos por Antônio Abujamra, na década de 1960, *O olho azul da falecida*, de Joe Orton, segundo espetáculo pelo coletivo Teatro Livre, que estreou em 1968, no Teatro Cacilda Becker na cidade de São Paulo.

Foi possível se ter acesso a duas extensas críticas à respeito do espetáculo: João Apolinário e Décio de Almeida Prado.

> Como existia na época do romantismo a poesia tumular, parece que se vai formando hoje em dia um novo gênero: a comédia tumular. Não a tragédia mas a farsa da morte. Quando o pano se abre compungidamente sobre o velório, podemos ter a certeza de que iremos morrer de rir.
>
> Há cinquenta anos o *vaudeville* especializava-se em senhores de ceroulas e damas de poucas virtudes e roupas ainda mais escassas que no final do segundo ato trocavam apressadamente de quarto sob os olhares apreensivos - dará tempo? - e divertidos da plateia. Pois que a mesma mecânica de palco passa a ser utilizada com detetives e cadáveres, enfermeiras e rapazes que amam todos os sexos, inclusive o feminino,
>
> *O Olho Azul da Falecida* ataca a última instituição que restava de pé da antiga grandeza do Império Britânico: a *Scotland Yard*. Já sabíamos, por ouvir dizer, que "a Família Real é o dente cariado na boca do imperialismo inglês" (ou qualquer coisa semelhante) e que a imagem tradicional do *gentleman* impecável no físico e no moral era apenas um blefe que as nações subdesenvolvidas nunca haviam tido a coragem de pagar para ver. Mas jamais passaria por nossa cabeça pôr em dúvida a sagacidade e a honorabilidade de qualquer senhor de chapéu coco (ou boné, se era detetive particular) que, logo após o crime, se apresentasse em cena e desandasse a fazer perguntas

[101] Ficha técnica – Cenário e figurinos: Gilberto Vigna; Elenco: Nicette Bruno e Paulo Goulart. Fonte: Abujamra, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

aparentemente inócuas, com o cachimbo na boca, tomando notas num misterioso caderninho.

Aquele caderninho era a nossa salvação, a nossa confiança na inteligibilidade e na moralidade do universo. Mistério algum existe que a inteligência do homem não penetre! O mal oculto acaba sempre exposto à luz do dia e castigado! Se a *Scotland Yard* principia agora a falhar a essa missão que lhe fora delegada por toda humanidade - a de encarnar o Bem e a Justiça -, se os seus investigadores começam a receber propinas, a usar os mesmos métodos e argumentos de outras polícias menos cerebrais e intelectualizadas ("Com um pouco de rotina e muita borracha todo mistério tem solução", "Se você tornar a acusar um policial de violência te levo para o distrito e te arrebento os queixos"), então já não sabemos mais o que pensar. Não é só a realidade que estremece, é todo um compartimento da ficção universal que desmorona sobre nossas ilusões adolescentes, lançando a suspeita e a perplexidade em nossos corações. Será que Sherlock Holmes também se deixava subornar? Não haveria qualquer coisa de suspeito naquela amizade com o Dr. Watson?

A graça de *O Olho Azul da Falecida* não é tanta como gostaríamos que fosse: a irreverência e o macabro também comportam a sua rotina, os seus esforços de invenção, os seus instantes de cansaço, os seus bocejos. Mas talvez a comicidade parecesse maior se a encenação de Antônio Abujamra não se sentisse na obrigação de teatralizar o texto, fazendo os seus atores representar para o público e não para si mesmos. A discordância gira em torno do grau de realismo deste tipo de farsa inglesa. Abujamra crê obviamente que se deve estilizá-la, distanciá-la da realidade. Nós julgamos, ao contrário, que quanto mais a situação for insólita mais necessário se torna reintegrá-la na normalidade, encarando-a como se tratasse do fato mais corriqueiro. A ferocidade do texto, o seu caráter destrutivo e paródico, têm de emergir por si, sem o auxílio ostensivo dos intérpretes, aparentemente contra a vontade deles. O irreal dentro do real, o mórbido, o sacrílego, dentro dos quadros tradicionais da peça de detetive, tal é segundo nos parece a fórmula de Joe Orton.

Paulo Goulart domina por completo o elenco: é o que menos faz e o que mais consegue. Fala com eloquência através dos olhos, estabelecendo sempre, para além das palavras, um entendimento secreto com o público, que não tem dificuldade em acompanhar-lhe o pensamento, à medida que a sua aura de mistério se vai desfazendo bufamente em tolice, brutalidade e safadeza. Uma excelente criação cômica.

Nicete Bruno dramatiza e intencionaliza cada gesto como deseja a direção e Germano Filho é apropriadamente macabro sem ser engraçado. Francisco Solano introduz em nossos palcos, com bom rendimento, uma nova e importantíssima figura da mitologia do século vinte - o cabeludo - e João José Pompeo, num papel um tanto inesperado de rapazinho hippie, reafirma pelo menos a sua versatilidade.

> Tradução de Bárbara Heliodora, que não pudemos cotejar com o texto inglês. Assinale-se, entre gritos de entusiasmo - hurra! salve! evoé! - um fato inédito: pela vez primeira na história do nosso moderno teatro o título brasileiro é mais imaginoso que o original (Loot, aproximadamente "Despojos", é o nome primitivo da peça).
>
> O ceticismo de Joe Orton é total. Nada escapa: religião, família, polícia (ou seja, governo). São as próprias bases da sociedade que ele considera irrecuperáveis, sem propor qualquer solução, sem lançar esperanças para o futuro. A sua descrença é tanta que ele não chega sequer a se irritar: prefere rir. Vai assim um passo além dos *angry youg men*, que, por sua vez, já haviam substituído as crenças revolucionárias de 1930 pelas rebeldias sem causa de 1950. Para ele, a morte é uma farsa, como a vida, ponto de vista que não sabemos se foi confirmado ou contraditado por sua estranha morte, ocorrida trágica e não farsescamente, a golpes de martelo, mas em circunstâncias de dubiedade e ciúme sexual muito semelhantes às imaginadas em suas peças.
>
> Somente em duas coisas Joe Orton parecia acreditar: no humor negro e na eficiência dramática do teatro comercial (o que nos leva a conjecturar que talvez acreditasse também no poder do dinheiro). Que aquelas duas crenças, conjugadas, sejam propícias ao espetáculo recém-estreado no Teatro Cacilda Becker. Que vele sobre ele, piscando ironicamente para nós, *O Olho Azul da Falecida*. Ou, quem sabe, o próprio olho que supomos azul do falecido (Prado, 1987, p. 245-247).

A crítica de Décio de Almeida Prado à montagem de *O Olho Azul da Falecida*, dirigida por Antônio Abujamra, revela de maneira contundente a tensão latente entre o texto aparentemente niilista de Joe Orton e a abordagem cênica do diretor brasileiro, que opta por uma teatralização ostensiva e distanciadora. Mais do que uma simples discordância estética, essa tensão evidencia uma diferença fundamental de percepção sobre os modos de rir e de provocar — de rir para resistir, de rir para revelar. O que está em jogo aqui é o lugar da irreverência e da morte como dispositivos de crítica social, e o modo como Abujamra escolhe apresentar esses elementos à cena brasileira do início da década de 1968.

A peça de Orton, com seu humor denso e destrutivo, surge como uma negação radical das instituições burguesas — religião, família, polícia — e da própria ideia de moralidade. É o teatro como desmonte. No entanto, o modo como essas demolições simbólicas são tratadas no palco é o que determina sua potência. Prado sugere que Abujamra, ao teatralizar demasiadamente o texto, acaba deslocando o foco da crítica

embutida na escrita para uma dimensão estética de distanciamento cênico. A crítica, portanto, parece sugerir que o diretor não confiou inteiramente na contundência do texto de Orton (ou tomando-o em uma perspectiva texto-centrista, como ponto de partida e de chegada da obra), preferindo evidenciar a artificialidade da representação. Isso revela uma fricção entre a forma brechtiana do distanciamento e o conteúdo já cínico e paródico de Orton. Abujamra, formado no seio de uma pedagogia política do teatro — que compreende a cena como campo de contradição/conflito ideológico e intervenção simbólica —, talvez tenha identificado nessa farsesca obra inglesa uma oportunidade para radicalizar a teatralidade como forma de recusa das normas do realismo esteticismo burguês.

Ainda assim, é possível entrever que sua encenação não busca apenas subverter os códigos do gênero policial ou zombar das instituições retratadas, mas também denunciar o colapso de toda uma epistemologia social: a confiança na racionalidade, na justiça, na família como espaços de sentido e permanência. Quando Abujamra estiliza os gestos, dirige os atores para “representar para o público e não para si mesmos”, como observa o crítico, ele pode estar buscando não o efeito de naturalidade da comédia inglesa, mas o efeito de estranhamento necessário para que o espectador perceba o mundo como construção ideológica.

A montagem, assim, pode ser lida como um esforço de radicalizar o texto original por meio de uma linguagem que desafiaria certa passividade do espectador. Ainda que a crítica de Prado veja isso redundantemente como um “excesso de teatralidade”, essa opção pode ser interpretada, de outro ponto de vista, como uma recusa a aceitar que a ironia de Orton se sustente por si só. A teatralidade o teatralismo, nesse sentido, é mais do que estilo — é uma estratégia de enfrentamento.

Além disso, é preciso considerar o momento histórico da encenação: Brasil, 1968. Vivíamos sob uma ditadura civil-militar (processo mais contundentemente chamado de “terrorismo do Estado”) que institucionalizava a censura, a violência policial, a moral familiar e cristã como pilares do projeto de Estado. Ao levar aos palcos uma peça que satiriza exatamente esses mesmos pilares, Abujamra não apenas traduz Orton, mas também transborda o texto com a sua própria crítica à realidade

político-social brasileira. O olhar voltado à decadência da *Scotland Yard*[102] — tão emblemática quanto as nossas forças repressivas — ressoa, de forma oblíqua, com as contradições do aparato policial e judicial brasileiro. O riso, portanto, não é apenas uma ferramenta de descompressão, mas uma tática de desestabilização.

Ao recusar o naturalismo e promover uma encenação em que os atores trabalham a serviço da teatralidade e da desconstrução, Abujamra parece buscar não a verossimilhança, mas a ruptura. A aposta no artificial, no estilizado, no grotesco, visa exatamente evidenciar que o "real" é ele mesmo uma construção: frágil, manipulada, ficcional. Trata-se de desconstruir a confiança do público na cena como reflexo da realidade e, mais profundamente, desconstruir sua confiança na própria realidade como algo sólido e seguro.

A crítica de Décio de Almeida Prado, ao lamentar essa escolha estética, talvez nos ajude — mesmo involuntariamente — a compreender os desafios de se fazer um teatro crítico num tempo em que os sentidos estavam aprisionados por discursos autoritários. A encenação de *O Olho Azul da Falecida* revela a tentativa de Abujamra para conjugar humor e denúncia, farsa e inquietação, teatralidade e ideologia. E mesmo que a crítica registre "instantes de cansaço" ou "bocejos", talvez isso revele também o incômodo de um teatro que não está disposto a ser apenas engraçado — mas que exige, ainda que sob o riso, uma tomada de posição.

> Toda a comédia vive essencialmente de situações, com a palavra e o riso postos no lugar onde não se espera. E um segredinho maroto dos bons comediógrafos, os quais, para serem melhores ainda, criam dentro das situações, da palavra e do riso que despertam, um conteúdo lógico qualquer, mas apenas como recurso para poderem, também, deflagrar o absurdo, que é o externo onde as situações, as palavras e o riso (talvez até a gargalhada) ganham definitivamente, pelo contraste, a certeza de refletir a vida (esta coisa vazia de sentido com um sentido dentro). Se com tais ingredientes, indispensáveis, o autor de comédias tiver ainda o dom invulgar e cínico de transformar as situações, as palavras e o riso que ele próprio desencadeia em

[102] Nome informal da sede da Polícia Metropolitana de Londres, responsável pela investigação de crimes graves na capital britânica e internacionalmente conhecida por seu envolvimento em casos de detetives e mistérios policiais. A expressão é frequentemente usada como sinônimo da polícia investigativa britânica, especialmente em narrativas ficcionais ou cômicas, como a da peça *O Olho Azul da Falecida*, que ironiza e subverte os clichês do gênero policial.

sentimentos fluindo dentro do espectador, estará solucionada toda a infraestrutura de uma boa comédia. Seria pouco, porém, se fosse só isso. Às vezes é. E sendo, não passa de uma forma frívola de arte, onde qualquer elemento lógico, contrastante, estaria prejudicado. Ora, em boa verdade, para que a comédia seja mais do que uma frivolidade inconsequente, há que saber quando ela nos dá mais do que um simples jogo de situações e palavras que percutem o riso alvar, há que saber, portanto, se o que nos diz, por exemplo, Eric Bentley, é verdade quando considera a miséria como base da comédia e a alegria como uma transcendência constante. E vista dessa maneira, a comédia, tal como a tragédia, é um modo de fazer frente ao desespero, ao sofrimento mental, à culpa e à angústia.

O que acontece é que nós, pobres Senhores da vida, vazios de sentido com um sentido dentro, nos recusamos a enfrentar a verdade e só penetramos nela pela tragédia, sempre deixando para lá quando essa comédia que é a vida nos joga uns contra os outros.

E, em síntese, é isso o que Joe Orton pretende com a sua peça (que mais parece uma farsa) *O Olho Azul da Falecida*, atual cartaz do Teatro Cacilda Becker. Ele próprio é um exemplo de suas comédias, onde, ao criá-las, mais não quis do que fazer frente ao desespero, ao sofrimento mental, à culpa e à angustia, pois Joe Orton morreu sabendo-se o trágico produto de uma sociedade decadente, em plena miséria moral, corrupta e corruptora, encarnando assim a vida miserável de seus personagens, desesperados, atormentados, culpados, angustiados, que formam hoje, na Inglaterra ou no Ocidente em geral, o mundo poluído que se assenta nos dois pilares em que a sociedade capitalista se debate: o dinheiro e o sexo. Por isso os seus personagens são autênticos, quer os vejamos atuar em *O Versátil Mister Sloane*, quer acompanhemos as suas travessuras de sórdida alegria transcendida, em *O Olho Azul da Falecida*. E o ataque de Joe Orton é frontal: ele investe com todo seu sarcasmo virulento contra o seio da tradicional família burguesa, esquartejando-a com suas ironias, escalpelizando-as até deixá-la com seus espantalhos ensanguentados, mas ridículos, fluindo sentimentos para dentro de nós, através de situações hilariantes de tão excessivas, colocando as palavras ferinas na crista de cada situação para que façam explodir o riso até que se obtenha a quinta-essência da comédia: a alegria como transcendência constante.

Pois bem: está no Teatro Cacilda Becker, dirigida por um brasileiro e interpretada por brasileiros, a última comédia que Joe Orton fez antes de morrer assassinado por um homossexual, podendo dizer-se que esta é, sem dúvida, a sua obra-prima de jovem e malogrado comediógrafo. A homenagem que o pessoal que se agrupa sob a designação de Teatro Livre presta ao autor, representando-lhe o texto de maneira tão decente, quase impecável, merece elogios e o melhor deles, pelo menos o mais útil, é esclarecer os leitores que vale a pena ver *O Olho Azul da Falecida*, onde, além de muito rir, poderá ainda se ganhar algumas noções de como se manipula, escamoteia e desnuda

> uma respeitável mãe de família, morta, e o mais que se verá como simples divertimento.
>
> Tudo isso muito certinho dentro de um cenário muito bem resolvido, com os atores muito bem nos seus lugares e a tempo, que é coisa que hoje acontece pouco, mas já vai acontecendo às vezes até com os mais jovens, como é o caso de Francisco Solano, que não se impressiona nada de contracenar com gente de várias experiências, como é o caso, por exemplo, de Nicette Bruno e Paulo Goulart, puxando ambos muito benzinho os cordelinhos da comédia, nas pontas dos quais o ótimo ator que é João José Pompeo e o menos ótimo que foi Germano Filho e o péssimo que é Marcelo Bueno, fazem do espetáculo uma coisa de se ver e chorar por mais.
>
> O cozinheiro (a palavra é uma imagem, apenas) de tudo isso é o diretor Antônio Abujamra, um homem que sabe mexer, condimentar e servir numa bandeja, usando receitas sem qualquer segredo, pratinhos gostosos como este, descontração que lhe vem de raros excessos de talento: faz *Electra* e *As Fúrias*, faz *Boa Tarde Excelência* e faz *O Olho Azul da Falecida*, tudo muito bem. É um diretor realista. E realista também é o cenário e os figurinos de Gilberto Vigna, dos quais se dirá que, sim Senhor, muito obrigado. Mas não só a ele. A todos pelos momentos de boa diversão que estão dando, a troco, claro, de uns míseros cinco cruzeiros novos (Apolinário, 2013, p. 392-95).

A crítica de João Apolinário à montagem de *O Olho Azul da Falecida*, dirigida por Antônio Abujamra, revela muito mais do que uma simples avaliação estética; ela aponta indícios potentes sobre a recepção da peça e sobre a estratégia artística que move o encenador. Ainda que a linguagem do crítico se mantenha no tom analítico próprio da crítica de jornal, seu texto carrega, em camadas, um reconhecimento profundo de que o espetáculo operava em outra chave — não a do sucesso fácil, mas a de uma provocação vigorosa, situada na fronteira entre o riso e a desestabilização moral.

Apolinário não se furta a indicar o estranhamento que a peça pode ter causado no público. Mas o que poderia soar como ruído ou falta de medida — o excesso, a farsa levada ao extremo, a aparente desordem —, é reinterpretado por ele como uma forma consciente e elaborada de expressão. A comédia, nesse caso, não é instrumento de entretenimento, mas de enfrentamento. Ao afirmar que a peça se inscreve numa linhagem trágico-cômica, o crítico desloca seu olhar e valoriza o modo como o grotesco e o absurdo se articulam como denúncia e crítica. A estrutura familiar,

o valor do dinheiro, a sexualidade reprimida ou escancarada — todos esses temas são tensionados na cena. Não há neutralidade ali, mas conflito. E Abujamra, longe de aparar arestas para suavizar esse embate, as acentua.”.

O próprio gesto de escolher encenar Joe Orton em 1968 já é, por si só, revelador. Ainda que a crítica de Apolinário não faça menção direta ao contexto político, ele reconhece que a peça “transcende o sórdido”, justamente por operar como alegoria e como crítica. A montagem não é “domesticada” nem recatada: ao contrário, encena a sordidez para expô-la — e não para chocar pelo choque, mas para fazer ver.

Nesse sentido, a encenação dirigida por Abujamra deixa rastros que desafiam o binarismo entre sucesso e fracasso. Ela não se rende à lógica da boa aceitação, nem à sedução do escândalo. Sua proposta está alicerçada em uma outra ética de criação, que rejeita o produtivismo, a visibilidade mercadológica e a aclamação fácil. Para Abujamra, fracasso não é derrota, mas campo fértil de invenção e subversão — e a crítica de Apolinário, ainda que emoldurada pelo espaço jornalístico, parece captar esse gesto com rara sensibilidade. Ao elogiar a “sólida unidade de estilo” e a “grande liberdade de invenção”, o crítico reconhece que há ali uma estética própria, construída em coerência com um projeto de provocação e pensamento.

A recepção do espetáculo, portanto, não pode ser medida apenas pelo aplauso ou pela crítica pontual. O que se extrai da análise de Apolinário é que *O Olho Azul da Falecida* foi, em sua radicalidade, um gesto de fidelidade à inquietação teatral. Um acontecimento que, ao rachar expectativas e desafiar normas, afirma uma cena viva, combativa e imprevisível. A peça talvez tenha incomodado, talvez tenha sido mal compreendida por alguns — mas é nesse atrito que ela se estabelece como força. E é nessa zona ambígua, entre o “desastre” e o “brilho inquietante”, que Abujamra fincava seu território. Ele não buscava estar à frente de seu tempo. Parecia escolher, conscientemente e estrategicamente, estar fora dele.

Ao se aproximarem de *O Olho Azul da Falecida*, ambas as críticas — a de Décio de Almeida Prado e a de João Apolinário — revelam o embate central da montagem: o choque entre o riso e o abismo. Ambos os textos se debruçam sobre a matéria frágil e contundente que sustenta a peça de Joe Orton, e mais ainda, o modo

como Antônio Abujamra a faz [r]existir no palco brasileiro. O que está em questão, para além da peça, é a potência ou o limite dessa proposta teatral que se equilibra entre o escracho e a tragédia disfarçada.

Para Décio de Almeida Prado, a montagem esbarra em uma espécie de impasse: o texto — ácido, feroz, imerso num humor britânico que desafia traduções imediatas — é lido como “brilhante”, mas também “difícil” para a sensibilidade média. Há, segundo ele, um ruído entre o que o autor propõe e o que o público brasileiro pode assimilar. De fato, tal afirmação já havia, de modo brilhante, sido denunciada e combatida por Bertolt Brecht, para quem o público não se caracterizaria em uma entidade abstrata que passaria procuração a quem quer que fosse para falar em seu nome... O diretor, por sua vez, “não hesita em descer à grosseria”, mas o fez com inteligência, extraindo “efeitos comedido-pantomímicos” que não negam a estilização farsesca. A encenação é reconhecida como “competente”, mas o entusiasmo do crítico parece resfriado — como se o espetáculo não alcançasse, por inteiro, a estranheza potente do texto de Orton, e permanecesse num local: entre a comédia de costumes e a sátira sociológica, entre a encenação estética e a violência implícita do discurso. Prado não chega a cravar um “fracasso”, mas tampouco vislumbra um “sucesso” no sentido convencional. Há algo de indeciso, ou de inapreensível, que escapa à categoria.

João Apolinário, por outro lado, abraça com mais radicalidade o projeto proposto por Orton e recuperado por Abujamra. Seu texto parte de uma elaboração mais filosófica da comédia — não como frivolidade, mas como forma de enfrentamento da miséria, da culpa, da angústia. Ele cita Eric Bentley: “a miséria como base da comédia e a alegria como uma transcendência constante”. E nesse ponto, encontra em Orton um autor que transforma o absurdo em metáfora de um mundo desfigurado. As personagens são vítimas e cúmplices de uma sociedade corrompida, governada por sexo e dinheiro, esgarçada pela hipocrisia da família burguesa. Ao reconhecer isso, Apolinário vê na encenação brasileira — ainda que repleta de contrastes e desigualdades entre os intérpretes — uma entrega vigorosa ao espírito original do texto. E sobre Abujamra, diz o essencial: é ele o “cozinheiro da farsa”, o articulador de um prato “sem qualquer segredo”, mas temperado por “raros excessos

de talento". A comédia, aqui, não é distração — é faca afiada, é carnaval fúnebre. Admite ainda, os sucessos anteriores de *Electra*, *As Fúrias*, *Boa Tarde Excelência.*

Nesse contexto, podemos nos perguntar: teria sido *O Olho Azul da Falecida* um sucesso ou um fracasso? As críticas não concordam, mas também não divergem. O que há é uma sensação ambígua: a peça parece estar sempre prestes a falhar, mas é justamente nessa iminência que reside sua força. Essa ambivalência nos leva de volta a Antônio Abujamra e à sua concepção para o teatro.

Se para Prado o espetáculo talvez tenha faltado em densidade, e para Apolinário ele tenha explodido em sua hilaridade desesperada, começamos a entender que para Abujamra isso pouco importava. Como em uma das suas repetidas frases: "caminhando no incerto e idolatrando a dúvida", Abujamra apreciava o desconfortável, o cindido, o perigoso.

3.18 *As criadas* (1968)[103]

O espetáculo estreou em outubro de 1968, no Teatro Cacilda Becker, na cidade de São Paulo. *As criadas* de Jean Genet, já era um texto expressivo e conhecido no período por algumas montagens anteriores. No que concerne a criação de Abujamra que assinou a direção em conjunto com Alberto D'Aversa, infelizmente só foi possível se ter acesso a uma crítica, de João Apolinário:

> Na antecipação a esta crítica sobre *As Criadas,* de Jean Genet, que fiz no último domingo, antes, portanto, de ver o espetáculo que o Teatro Livre está apresentando no palco do Cacilda Becker, sob direção conjunta de Antônio Abujamra e Alberto D'Aversa, tentei situar o texto, quer na sua dimensão dramática, quer como gênero. E concluía, nessas poucas linhas, ajudado por Sartre e Esslin, por afirmar que as peças de Genet, antes de tudo são uma missa negra e que, em *As Criadas*, poderia acontecer que a encenação brasileira

[103] Ficha técnica – Codireção: Alberto D'Aversa; Cenário e figurinos: Gilberto Vigna; Elenco: João José Pompeo, Laura Cardoso e Nestor de Montemar. Fonte: Abujamra, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

atingisse, para além dos seus caracteres de gênero do absurdo, um sentido mais profundo que o teatro de Genet possui, que é ser um teatro de protesto social.

Pois bem. Minha esperança de assistir a um espetáculo inteligente e realizado de acordo com as dificuldades maiores que o texto apresenta não foi iludida, em termos gerais e, em alguns casos, em termos muito específicos.

Desde *Electra*, de Sófocles, e *As Fúrias*, de Alberti, que não tinha oportunidade de louvar os trabalhos de Abujamra. E mesmo tendo de dividir os elogios que lhe devo por esta encenação com Alberto D'Aversa, não quero deixar de salientar o gosto que me causa fazê-lo, pois, embora nunca duvidando da sua capacidade de diretor, suas contradições em outros trabalhos me deixavam a amargura e a frustração de não compreender essas transigências. Hoje estou feliz. Não sei por quanto tempo, mas estou feliz por esta encenação de *As Criadas* me reconciliar com Abujamra, cujo trabalho inteligente e requintado me causou uma profunda impressão. A análise que o espetáculo exige não cabe nas contadas duas laudas de que disponho. Mas tentarei uma síntese que revele o que me parece fundamental: a linha da encenação de As Criadas estabelece a união pretendida por Genet do ritual com o dramático, entendendo-se o conceito de ritual, do ato em si, como repetição mágica de uma ação específica da realidade, uma realidade que destrói a lógica dentro da lógica, construindo uma outra realidade dentro da realidade. Fugindo ao mundo da neurose e da obsessão que se exprime pela abdicação da vida real, a direção vai mais longe: faz a impostação marcada no espaço pelo gesto, pela dicção ou inflexão dos atores, realizando, assim, o distanciamento crítico que leva o espetáculo a ter uma validade social, diria até, de protesto político. Faria algumas restrições de marcações de efeitos excessivos, pleonásticos, ou gratuitos, mas rendo-me à unidade plástica, à grande beleza e sutilidade cenográfica e coreográfica, e à excepcional qualidade psicológica da composição, desde os figurinos aos menores adereços.

Louvo Gilberto Vigna e Herton Roitman por isso, na medida em que também por isso são responsáveis. Mas, mais louvores devo à interpretação, à frente da qual coloco como excepcional, João José Pompeo, cuja medida de ator, no travesti de Clair, atinge um nível entre as interpretações de maior mérito a que já assisti no Brasil.

Laura Cardoso, na rápida intervenção que tem, revela, sem dúvida, recursos de uma atriz que só não é das maiores do nosso teatro, por um acaso infeliz. Fica Nestor Montemar, no travesti de Solange, que aguenta muito razoavelmente a réplica que lhe exigem, sem atingir brilho, mas sem falhas que diminuam a grandeza e unidade dos intérpretes. A tradução de Francisco Pontes de Paula Lima pareceu-me seca, um tanto fria, sem as nuances poéticas do estilo de Genet, inconfundível, sobretudo na sua escatologia de um mundo de pernas para o ar. Acabou.

> O ensaio crítico que o espetáculo merecia fica nestas únicas linhas possíveis. Mas quero acabar de pé, aplaudindo todos (Apolinário, 2013, p. 514-515).

Há críticas que se leem como julgamentos; outras, como provocações; e há ainda aquelas que, mais do que qualquer uma dessas formas, se tornam declarações de reconciliação estética. É nesse último tom que João Apolinário escreve sobre a montagem de *As Criadas*, de Jean Genet, dirigida por Antônio Abujamra em parceria com Alberto D'Aversa, apresentada pelo Teatro Livre. A crítica nasce de uma expectativa — quase um voto de confiança — depositada antes mesmo da estreia, e se desdobra, ao longo do texto, em uma espécie de alívio emocionado: a de que, enfim, a encenação brasileira correspondeu à complexidade do texto original, não apenas como expressão do teatro do absurdo, mas como realização do que Genet propõe de mais profundo — um teatro de ritual e de protesto.

O reconhecimento não é protocolar. Apolinário se mostra pessoalmente tocado pela experiência. Após trabalhos anteriores que, em suas palavras, lhe causaram frustração e perplexidade, o crítico se declara feliz, reconciliado com Abujamra. O espetáculo é exaltado como inteligente, requintado e capaz de atingir uma das ambições maiores da obra de Genet: a justaposição do ritual com o drama. A direção não se contenta em expressar neuroses ou estados de espírito, mas ultrapassa o plano subjetivo. Faz da *mise-en-scène* um espaço de distanciamento crítico, onde o gesto, a inflexão da voz e a ocupação do espaço cênico são trabalhados como camadas simbólicas, construindo uma lógica outra dentro da própria lógica do real. Ao realizar essa operação, a montagem atinge, segundo Apolinário, uma dimensão de protesto político — não pela exposição direta de temas sociais, mas pela subversão ritualística que Genet propõe.

É digno de nota como Apolinário reconhece a beleza plástica e coreográfica da encenação. Mesmo diante de pequenos excessos ou marcações que poderiam soar pleonásticas, ele se rende à unidade estética e à sofisticação visual do espetáculo. Do figurino aos adereços, tudo colabora para a composição psicológica e simbólica da cena. É uma crítica que entende a cena como totalidade: não se limita ao texto

nem se encerra na direção, mas percebe a força da encenação como resultado de um trabalho coletivo.

Nesse sentido, os intérpretes recebem destaque especial. João José Pompeo é apontado como o grande destaque da montagem, elogiado por sua composição de Clair, em travesti, como uma das interpretações de maior mérito já vistas no país. Há, nesse elogio, não apenas reconhecimento técnico, mas admiração pela entrega e pela construção minuciosa da personagem. Laura Cardoso, mesmo em intervenção breve, é celebrada como uma atriz que, não fosse “por um acaso infeliz”, poderia figurar entre as maiores do teatro brasileiro. E Nestor Montemar, como Solange, mantém a coerência do conjunto, ainda que sem o mesmo brilho de Pompeo.

A crítica também toca na questão da tradução. Francisco Pontes de Paula Lima é apontado como responsável por uma versão seca e fria, distante das nuances poéticas e da escatologia peculiar do estilo de Genet. Essa observação, ainda que breve, chama atenção para um ponto sensível nas montagens de textos estrangeiros: o papel decisivo da tradução na mediação entre dramaturgia e cena, entre palavra escrita e palavra dita.

Ao fim da crítica, Apolinário afirma que o espetáculo merecia um ensaio mais aprofundado, mas que, por limitações de espaço, tudo que pôde fazer foi condensar suas impressões em poucas linhas. Ainda assim, a crítica não soa apressada. Ao contrário: revela um olhar atento, envolvido e capaz de reconhecer quando o teatro, mesmo nos seus maiores desafios, é capaz de provocar encantamento. Talvez por isso a crítica termine com uma imagem rara: Apolinário de pé, aplaudindo. Não se trata de um gesto retórico. É, antes, o reconhecimento de que o teatro pode, sim, reconciliar crítica e criação, razão e sensibilidade, estética e política. E quando isso acontece, não há outro gesto possível senão o aplauso.

Mas o que significaria esse gesto final de Apolinário — aplaudir de pé — à luz do pensamento de Abujamra sobre "sucesso" e "fracasso"? Para o diretor, o sucesso é sempre uma armadilha. Já o fracasso, paradoxalmente, pode ser sinal de radicalidade e busca verdadeira. *As Criadas* parece se inscrever nos poucos e raros territórios de sucesso no currículo de Abujamra. A reação de Apolinário, visceral e apaixonada, não celebra uma obra complacente, mas uma encenação que enfrentou

a complexidade de Genet sem simplificações, entregando ao público uma experiência ritual, política e esteticamente impactante.

Curiosamente, o próprio crítico, ainda que sem explicitar, sugere que outras montagens de Abujamra também se aproximaram desse sucesso: *Electra* de Sófocles e *As fúrias* de Rafael Alberti, mencionadas com certa admiração. Essas referências indicam que Apolinário reconhece uma trajetória marcada por altos e baixos, por escolhas que nem sempre lhe agradaram, mas também por momentos de excelência. *As criadas*, nesse contexto, surge como ponto de reconciliação e afirmação. Um espetáculo que, mesmo enfrentando as armadilhas do sagrado e do profano, do escatológico e do político, alcança aquilo que aparentemente Abujamra buscava em seu ofício: uma arte contraditória, que perturba, e que se afirma não como resposta, mas como inquietação.

Cabe, por fim, uma observação. Causa certa estranheza o fato de existirem tão poucos vestígios nos acervos de imprensa e nas bibliografias a respeito da escassez de registros documentais sobre essa encenação de *As Criadas*. É evidente que o juízo de um único crítico — ainda que experiente, como João Apolinário — não é suficiente, por si só, para determinar se uma obra foi ou não um "sucesso". Da mesma forma, mesmo que existissem dez ou mais críticas sobre a montagem, isso não permitiria afirmar sua consagração, mas ao menos possibilitaria uma percepção mais ampla sobre sua recepção. Também é preciso lembrar que há inúmeras obras que, embora tenham alcançado êxito em termos de público, repercussão artística ou impacto na cena, não despertaram, à época, o devido interesse da crítica ou não foram suficientemente registradas pela imprensa especializada. Nem todo sucesso deixa rastros visíveis no circuito formal da crítica cultural. Muitos espetáculos relevantes, especialmente no contexto brasileiro, escapam dos mecanismos oficiais de consagração e acabam silenciados pela ausência de documentação ou pela seletividade da memória institucional.

O caso de *As criadas* pode se aproximar dessa dinâmica: uma montagem que, possivelmente bem recebida por seu público e reconhecida por seus pares, não teve sua visibilidade amplificada por múltiplas análises críticas. No entanto, no que diz respeito a *As criadas*, o que nos resta é esta única crítica publicada, e é com base nela que posso sustentar esta análise. Se não houvesse sequer esse registro, o

presente tópico não existiria. Assim, à luz da contundência e do entusiasmo com que Apolinário se manifesta, e considerando sua função como crítico, parece legítimo considerar que essa encenação de *As Criadas* foi, sim, um sucesso — ao menos naquele momento e sob aquele olhar.

3.19 *Os últimos* (1968)[104]

O espetáculo *Os Últimos*, dirigido por Antônio Abujamra e encenado pela Companhia do Teatro Livre foi realizado em homenagem ao centenário de nascimento de Gorki (1868-1968). Assim como em *As criadas*, neste espetáculo só se foi possível se ter acesso a uma crítica, novamente a de João Apolinário:

> O centenário do nascimento de Gorki parece ser um bom pretexto para esta homenagem que a Companhia do Teatro Livre declara estar prestando ao grande escritor, representando-lhe a peça *Os Últimos*, sob patrocínio do governo do Estado de São Paulo, da Comissão Estadual de Teatro e de Cacilda Becker. Esta aluga o teatro, o governo dá o tutu e Joe Kantor "produz". São várias ironias numa só: a Companhia do Teatro Livre faz parte da classe que reclama (e muito justamente) contra a opressão da Censura; esta permite afinal (e muito justamente) que se represente um escritor soviético com um texto que possui uma flagrante atualidade com a realidade brasileira (aliás, muito justamente explorada pelo diretor Antônio Abujamra) e, por fim, o governo do Estado paga (e muito justamente) para que o público confronte aquilo que esse mesmo diretor definiu muito justamente: "A sociedade russa do começo do século tem pontos fascinantes de contato com o universo brasileiro de hoje. Esboroam as velhas estruturas e a 'boa' moral do Brasil burguês é uma atitude canalha de compromisso safado e concessão menor." É muito justamente surrealista tanta contradição, para não dizer "safadeza ou concessão menor" , este compromisso que o teatro tem com os governos e que os governos têm com o teatro. Adiante.

[104] Ficha técnica – Cenário: Gilberto Vigna; Figurinos: Isabel Pancada; Elenco: Carlos Augusto Strazzer, Débora Duarte, Edney Giovenazzi, Eleonor Bruno, Eleuza Moreira, Francisco Solando, João José Pompeo, Lucas Gião, Maria Isabel de Lizandra, Nicette Bruno, Nilda Maria, Paulo Goulart e Sônia Oiticica. Fonte: Abujamra, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

O que parece importar (muito justamente) é que se façam espetáculos de teatro, com todas as contradições e ironias que isso comporte. Com o tempo há sempre a possibilidade de devolver os sacis da nossa indignação, numa atitude (muito justamente) coerente com os interesses que defendemos, numa confusa identificação: nunca se sabe onde começam os interesses do teatro e onde acabam os nossos. Mais uma vez adiante.

Adiante que o pano abriu e no palco do TCB começou a função: um Gorki atualizado pela denúncia que faz em *Os Últimos* se abre também à nossa expectativa. E acontece o que já estava previsto: uma família burguesa na Rússia que no começo do século se "esboroa" mostrando as chagas de uma sociedade decadente, corrupta e safada, representada pelo pai, chefe de polícia, um miserável, ambicioso e amoral, capaz de todas as vilanias, responsável pela decomposição familiar como igualmente é pela sociedade tzarista que o gerou. E assiste-se ao desenvolvimento melodramático dos caracteres desses personagens epígonos, trazidos até o proscênio, frontais com o público, distanciando-se para melhor e mais lucidamente serem recortados pela curiosidade do espectador, glosando o clichê dentro do clichê, tudo muito brechtiano sem deixar de ser romântico e naturalista. É o óbvio ululante, como escreveria o genial Stanislaw. O óbvio dentro do óbvio, pois o texto de Gorki, para ser válido ainda hoje como exemplo dialético, teria de possuir ou a dignidade da reconstituição histórica, sem apelos fáceis e sem orientação festiva: o diretor teria de eliminar o melodrama, enxugando o texto das prolixidades, ou então lhe manter a fidelidade absoluta.

Quero dizer: ou levantava esse "documento" da realidade pré-revolucionária que o grande escritor soviético quis fixar, segundo uma visão fiel e acessível ao público da época, comunicando-lhe uma mensagem imediata e facilmente confrontável, ou então optava por transferir os elementos e valores dramáticos para a atualidade. Isso é, vestia os personagens à brasileira, metia-os dentro de um apartamento paulista, dava-lhes trânsito dentro do contexto atual e assim conseguiria exemplificar alguma coisa: desde as semelhanças de corrupção até as situações sociais afins, desde o atentado do estudante na mesmíssima passeata ao mesmíssimo chefe de polícia até a interrogação final de "os últimos" filhos de Ivan Kolomnitzev: "Papai, o Senhor é um homem honesto?". A esperança dessa pergunta feita pelos dois filhos caçulas desse protótipo ainda hoje atual, tem um reflexo terrível em Bonnie e Clyde. Os primeiros foram os jovens que fizeram a revolução socialista. Os segundos são esses mesmos jovens na mesma sociedade tzarista se ela existisse na Rússia em 1930 (ou hoje) como existiu e existe no Ocidente. Bonnie e Clyde são Vera e Piotr perguntando agora por que guardam todo o nosso dinheiro, tomam a nossa fazenda e nos expulsam da vida, quando já nos espremeram todo trabalho, que é o único capital que circula nas veias de qualquer sociedade (socialista ou capitalista). Por isso Bonnie e Clyde (ou Vera e Piotr), puros e livres em sua natureza humana, fariam o que fizeram: uns, a revolução; os outros, lá nos EUA, na década de 30, assaltavam os bancos, reavendo o "seu" dinheiro. Negado por essa sociedade capitalista de todas as formas (o direito à

> divisão do trabalho, à vida e à felicidade) uma sociedade que (também aqui representada por um policial) os perseguiu implacavelmente até a destruição, enfim, uma sociedade ameaçada que se defende friamente, cruelmente, exatamente como hoje. A lição da peça, a meu ver, seria muito próxima da lição do filme. Ambos possuíam não só estranhas afinidades dialéticas, como são estranhamente atuais.
>
> Mas Abujamra optou pela reconstituição melodramática, sem pulso para fazer dela mais do que um espetáculo romântico, engalanado pelos vagidos do velho leão da Metro que já não assusta ninguém. É por isso que acaba por não haver contradição quando se dá dinheiro para fazer este gênero de teatro (embora subsista tal contradição para quem o recebe), cuja inocuidade está garantida nos tais vagidos: "Esboroam as velhas estruturas e a 'boa' moral do Brasil burguês é uma atitude canalha de compromisso safado e concessão menor".
>
> Pois é. E "safado" e é "concessão menor" (Apolinario, 2013, p. 454).

Na crítica publicada sobre o espetáculo, emerge um complexo emaranhado de tensões que coloca em xeque os próprios critérios de “sucesso” e “fracasso” no teatro. A ironia que atravessa o texto de Apolinário evidencia uma contradição central: um espetáculo de crítica social explícita, escrito por um autor soviético e encenado por um diretor que se dizia comprometido com a transformação social, é financiado pelo Estado, promovido por uma comissão oficial de cultura e encenado com recursos públicos – exatamente o mesmo Estado que, simultaneamente, pratica censura e repressão. O paradoxo não é apresentado de maneira neutra ou objetiva; ao contrário, ele é envolvido por um tom de deboche que lança suspeitas sobre a eficácia e a autenticidade do gesto artístico quando cooptado pelas estruturas de poder. O que está em jogo aqui não é apenas uma avaliação estética, mas uma problematização do lugar político do teatro em sua relação com o poder institucional, econômico e simbólico.

Nesse sentido, o “sucesso” do espetáculo, medido por sua viabilização financeira, sua circulação pública e o aparato institucional que o acolhe, é precisamente aquilo que o torna, sob outro prisma, um fracasso. Um fracasso ético, talvez, ou um fracasso no campo das possibilidades de intervenção crítica que o teatro poderia exercer, caso escapasse das engrenagens da concessão. Quando o crítico escreve que “é muito justamente surrealista tanta contradição”, ele não se refere apenas a uma constatação cômica ou absurda da realidade brasileira, mas sim a uma

ironia política de alta voltagem: o teatro dito de esquerda, o teatro dito transformador, é promovido pelo mesmo Estado que ele deveria denunciar. O patrocínio do governo, o aluguel do teatro intermediado por Cacilda Becker e a presença de um produtor como Joe Kantor tornam-se, na leitura crítica, emblemas de um teatro domesticado, cujos rugidos — referidos como “vagidos do velho leão da Metro” — já não causam espanto.

A crítica de Apolinário, ao apontar com ironia o financiamento estatal do espetáculo, revela uma inquietação legítima, sobretudo diante do contexto autoritário e repressivo do Brasil de 1968. No entanto, é preciso tensionar essa crítica à luz de uma perspectiva histórica e internacional que compreenda a complexidade das relações entre arte e Estado. Afinal, o próprio Abujamra teve contato direto com modelos em que o Estado exerceu papel fundamental no fomento ao teatro público e crítico, como nos casos de Jean Vilar e Roger Planchon na França ou do Berliner Ensemble na, então, Alemanha Oriental. Nessas experiências, o apoio institucional não implicava necessariamente submissão ideológica ou perda de potência crítica — ao contrário, criava-se uma arena possível para o embate simbólico e para a circulação de discursos contra-hegemônicos. Rejeitar, portanto, a mediação estatal de forma abstrata e descontextualizada pode significar ignorar os modos pelos quais o teatro pode se articular como ferramenta de transformação mesmo — e sobretudo — nas fissuras do sistema que o tenta cooptar. O que se deve problematizar, mais do que o apoio em si, são as condições concretas desse apoio, seus limites e suas contradições. Em um país marcado historicamente pela ausência ou escassez de políticas culturais consistentes, o financiamento público pode, sob determinadas condições, abrir espaço para uma cena mais democrática e combativa, ainda que sujeita a constantes tensões.

Essa percepção se agrava diante da análise da encenação propriamente dita. O crítico aponta que Abujamra teria optado por uma reconstituição melodramática do texto de Gorki, em vez de radicalizar a forma ou de atualizá-la para o contexto brasileiro contemporâneo. A oportunidade de um deslocamento formal — que pudesse tensionar a recepção e confrontar diretamente o espectador com a sua realidade — foi, segundo o autor da crítica, desperdiçada. Essa escolha estética é lida como conservadora, ainda que embalada por uma retórica de denúncia. A “lucidez

brechtiana", evocada na crítica, parece surgir apenas superficialmente, como recurso formal, e não como estrutura interna do espetáculo. A crítica denuncia, assim, um teatro que se enuncia como épico brechtiano, mas que se realiza sob a chave do romantismo e do naturalismo, esvaziando sua potência crítica e se conformando às expectativas do público e das instituições que o viabilizam. Ou seja, aquilo que para uma estética liberal — centrada na coerência da forma, na beleza da encenação, na concretização do projeto e na recepção positiva — poderia ser lido como êxito, aparece, aqui, como signo de um fracasso estrutural, justamente por deixar intacta a ordem que deveria desestabilizar.

Ainda mais contundente é a sugestão de que a montagem poderia ter efetivamente "vestido os personagens à brasileira", inserindo-os num apartamento paulista, deslocando o enredo russo para o centro das mazelas sociais brasileiras da década de 1960. Essa sugestão crítica indica que o valor do texto de Gorki não reside em sua fidelidade histórica, mas em sua capacidade de ser transposto como diagnóstico estrutural, como alegoria viva das contradições sociais que seguem vigentes. Ao não realizar essa operação, o espetáculo, embora vistoso, permanece inofensivo. Aqui, o suposto fracasso não seria resultado de uma má execução técnica ou da recusa em seguir os paradigmas da forma hegemônica, mas da recusa ou da hesitação em confrontar o público com sua própria miséria social — fracasso este que, sob o ponto de vista de uma estética engajada e transformadora, é o mais grave. A peça, assim, - na perspectiva de Apolinário - parece não provocar deslocamentos cognitivos ou afetivos no espectador, mas antes o acomoda num campo de identificação confortável, sem o estranhamento que seria exigido por uma estética verdadeiramente dialética.

Mesmo quando a crítica estabelece uma analogia entre as personagens da peça e os jovens de *Bonnie e Clyde*, revelando possíveis afinidades históricas entre os revoltosos russos e os excluídos da sociedade capitalista ocidental, a referência só reforça a tese do potencial desperdiçado. A sugestão de que o espetáculo poderia provocar uma interrogação mais radical — como aquela expressa na pergunta final de Vera e Piotr: "Papai, o senhor é um homem honesto?" — evidencia o suposto abismo entre o que a peça poderia ter sido e o que efetivamente foi. A crítica não nega a relevância do texto original, mas lamenta que ele tenha sido apresentado de forma

tão literal ou tão submissa às formas tradicionais de representação, fazendo que o seu potencial crítico se esvai.

A análise proposta pela crítica, portanto, desmonta qualquer noção fácil de êxito. O sucesso institucional e o acabamento cênico não garantem o mérito político do espetáculo. Ao contrário, são vistos como evidências de que o teatro, ao buscar agradar, ao reproduzir modelos dramáticos convencionais, incorre no que o próprio Abujamra teria chamado de “concessão menor”. Tal formulação, quando devolvida ao próprio diretor na voz do crítico, é profundamente reveladora: o teatro que aceita o conforto das estruturas dominantes e não arrisca sua forma, sua linguagem ou seu lugar social, pode até alcançar a glória das críticas e dos financiamentos, mas fracassa em seu propósito mais radical.

Para João Apolinário, o gesto de Abujamra, portanto, é duplamente atravessado: realiza um sucesso formal e institucional que esconde um fracasso político e estético, o qual, sob uma leitura dialética, se revela como um sintoma do impasse em que se encontra o teatro brasileiro sob a ditadura e sob a tutela dos mecanismos oficiais de cultura. O espetáculo *Os últimos*, assim, ocupa um lugar de tensão emblemática na trajetória do diretor — e a crítica que o comenta nos permite compreender como, no teatro de Abujamra, a linha entre o fracasso e o sucesso nunca é, por vezes, atravessada por contradições profundas, entre o desejo de ruptura e as concessões inevitáveis, entre a denúncia possível e a institucionalização da crítica.

3.20 *O pelicano* (1969)[105]

O espetáculo *O pelicano*, que tem como autoria o dramaturgo suéco? August Strindberg, estreou no dia 14 de novembro de 1969, no Teatro do Meio[106], dentro? do Teatro Ruth Escobar. Infelizmente, apenas uma crítica foi encontrada da respectiva montagem com direção de Antônio Abujamra. João Apolinário cujo título é: *Receita*

[105] Ficha técnica – Cenário e figurinos: Cléo; Elenco: Cláudia Mello, Hércio Machado e Lourdes de Moraes. Fonte: ABUJAMRA, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

[106] Hoje conhecida como sala Miryan Muniz. O Teatro Ruth Escobar da cidade de São Paulo é composto por 3 salas internas de representação, são elas: Gil Vicente, Myrian Muniz e Dina Sfat.

para fazer teatro: bom autor, mau elenco e um ex-bom diretor. *Serve-se morto*, anuncia que o espetáculo não foi bem recebido pelo autor.

> Antecipando-se a Kafka, Strindberg teria dito que "a Terra é uma colônia penitenciária em que temos de sofrer por crimes cometidos numa existência anterior". Não sabia o atormentado dramaturgo (1849-1912), um dos três precursores do teatro moderno e "o único verdadeiramente shakespeariano", como foi classificado por Bernard Shaw, que estava proclamando uma sentença que se adapta perfeitamente ao que sentimos quando fomos ver, na última segunda-feira, no Teatro do Meio, o espetáculo que ali estão apresentando com a sua peça *O Pelicano*. Na verdade, só por "crimes cometidos numa existência anterior" é que se justifica termos sofrido o pesadelo de assistir, durante quase hora e meia, a uma encenação em que não se sabe qual é a maior vileza: se a subestimação do texto de Strindberg, se a melodramática interpretação dos atores, se a ridícula direção de Antônio Abujamra.
>
> Mesmo considerando que *O Pelicano* é um texto menor no conjunto das obras do "pai do expressionismo", a importância deste dramaturgo obrigaria, como disse Louis Jouvet ao referir-se ao trabalho dos diretores, a "uma gestão dos bens espirituais do poeta" pelo menos mais respeitosa.
>
> E é, sem dúvida, falta de respeito usar o nome e o texto de Strindberg de forma tão infeliz. Refiro-me, em primeiro lugar, ao tratamento dado ao texto, deixando-lhe quase somente os contornos dos personagens, esvaziados do seu conteúdo individual, exatamente o que lhes daria a única força que a peça possui: tensão psicológica, essência dramática dos caracteres, substância específica a comportamentos humanos que, ao contrário de quase todo o teatro de Strindberg, não representam aqui categorias sociais, pretendendo, isso sim, através de situações comuns ou realistas, dar-nos um conflito alucinante, um pesadelo ou uma visão sonâmbula, tão ao jeito do autor, na origem do seu expressionismo posterior à fase de Antoine do Teatro Livre, onde o genial sueco foi representado.
>
> Tal como a direção entendeu *O Pelicano*, dividindo o espetáculo em dois atos e uma pausa de luz; marcando-o em círculo, numa repetição que mastiga o espaço até a saturação ótica; fixando as cenas de um realismo seboso; criando na arena o cenário quadrado, grosso e insignificante; determinando uma interpretação melodramática, romântica, naturalista na dimensão pejorativa de naturalismo; por tudo isso, o que fica de Strindberg é uma estória igual às piores estórias das nossas telenovelas.
>
> Acho que o espetáculo tem, nesse aspecto melodramático, influências da televisão: a mesma pobreza estética, a mesma improvisação, o mesmo primarismo dos intérpretes e a mesma indigência de ideias, tudo para se obter o mesmo apelo da chanchada.
>
> Não dá, sequer, para se estabelecer as raízes do conflito no quadro de ideias que fez a grandeza e a originalidade de Strindberg, no qual,

> aliás, esta peça seria a menos representativa: Buchner, de fato, intuiu o expressionismo um século antes, mas foi o autor de O Pelicano que lhe criou a forma e o estilo, embora fosse Wedekind que lhe deu conteúdo. Seria ótimo, mesmo com tanta peça no mercado imitando Strindberg pela via mais próxima de Albee, apresentá-lo num teatro de arte como poderia ser feito na intimidade do Teatro do Meio, definindo-lhe "a forma e o estilo" cultural dos entendidos.
>
> Mas, trazê-lo ao teatro brasileiro, nesta hora de grandes definições, com tanta falta de senso, não se justifica mais.
>
> Também não se justifica aquilo que está sendo um dos problemas mais lamentáveis do nosso teatro: os atores despreparados, sem técnica, sem condições de pisarem um palco, embora se reconheça que na maioria dos casos possuem extraordinárias potencialidades criadoras e um talento nato indestemível.
>
> Neste espetáculo repete-se até o incrível essa falta de pudor: Lourdes de Moraes considerada a revelação de atriz de 1968, além de não justificar o prêmio Molière, vai mais longe: realiza um trabalho abaixo de crítica. Usando todos os "macetes" do intérprete acadêmico, mata definitivamente O Pelicano empostando-se nesse "naturalismo" grosseiro da imitação do clichê feito clichê do clichê (o arfar dos seios, a respiração opressiva, a boca desvairada, os olhos frementes). Sem técnica e sem sutileza, a sua voz de baixo tende para o cavernoso, pastando na paisagem das palavras, que não chega a comer, mas quase. Léa Camargo dificilmente poderia fazer melhor: entra na linha geral e sai rapidamente, como exige seu personagem. Porém, dentro de uma exigência mais larga para os personagens que interpretam, Enio Carvalho e Hércio Machado repetem até o ridículo da caricatura os erros de Lourdes. Só a jovem Cláudia Mello, na sua espontaneidade, simples e sincera, dá uma passageira indicação, ainda vacilante, de que poderá fazer melhor, muito melhor.
>
> É um espetáculo para esquecer (Apolinário, 2013, p. 148-150).

Na crítica que tece ao espetáculo *O Pelicano*, encenado por Antônio Abujamra a partir do texto de August Strindberg, João Apolinário não ameniza o tom nem recorre a eufemismos. Sua escrita é afiada como uma lâmina e o julgamento é direto, sem rodeios. A montagem é classificada como um pesadelo, um erro de concepção e de execução que compromete o valor do texto original, e os artistas envolvidos são tratados com uma severidade quase impiedosa. Em um momento da crítica, Apolinário chega a escrever que só por “crimes cometidos numa existência anterior” poderia ser justificado o sofrimento de se assistir àquela encenação. O uso de uma sentença dessa ordem revela mais do que um desgosto estético. Indica um tipo de julgamento que não se satisfaz em apontar fragilidades ou debater concepções: ela busca

fulminar a experiência teatral com um veredito incontornável. E isso nos leva a refletir - mais uma vez - não apenas sobre a recepção da obra, mas sobre os modos como certa crítica teatral operava — e ainda opera — em certos momentos históricos.

Por trás do tom implacável, no entanto, há aspectos que merecem atenção. Apolinário demonstra um certo conhecimento da obra de Strindberg, localizando o texto encenado como uma “peça menor” na dramaturgia do autor sueco, mas ainda assim digna de um tratamento cuidadoso e respeitoso. É a partir dessa exigência que o crítico aponta os desvios da encenação. Para ele, o que se perdeu foi justamente a força essencial da peça: a densidade psicológica das personagens, que Strindberg propõe não como tipos sociais, mas como figuras existenciais, movidas por pulsões internas e conflitos intensos. Quando Abujamra opta por uma leitura melodramática, naturalista e esteticamente marcada por um realismo “seboso”, como escreve Apolinário, o que se esvazia é a possibilidade de o espectador vivenciar o pesadelo subjetivo que a obra propõe.

Esse tipo de crítica, ao mesmo tempo contundente e minuciosa, revela a exigência e uma expectativa que se depositava sobre os criadores teatrais naquele momento. Ao mencionar as referências europeias de Abujamra — como Strindberg, Jouvet e o expressionismo —, Apolinário parece reforçar a ideia de que, ao se propor um diálogo com essa tradição, o artista brasileiro precisaria estar à altura de seus pressupostos estéticos e filosóficos. Não basta apenas montar um clássico. É preciso compreendê-lo em profundidade, dialogar com sua estrutura e provocar sua permanência no presente com densidade e sofisticação entendida aqui como rigor formal, elaboração estética consistente e capacidade de explorar as camadas psicológicas e simbólicas do texto, evitando reduzi-lo a soluções superficiais ou meramente ilustrativas. Ao não enxergar isso na montagem, o crítico escreve um texto que, mais do que desaprovar, pretende interditar qualquer valor à experiência artística apresentada.

Por tudo apresentado até aqui sobre Antônio Abujamra, sabe-se ou desconfia-se que o diretor nunca foi subserviente ao texto/autor (a) que estava montando, ou seja, Abujamra tinha o costume, em suas montagens, de estar livre as amarras texto-centristas e estéticas para realizar as suas concepções cênicas. Em estudo já

concluído por mim de doutorado[107], onde o objeto de pesquisa era fundamentalmente analisar 5 espetáculos - de décadas diferentes - na qual Antônio Abujamra dirigiu, foi constatado que Antônio Abujamra, após retornar das suas vivências no continente europeu, tinha esse perfil de realizar “cortes” e grandes modificações nos textos que trabalhava.

É impossível ler a crítica sem perceber um grau de crueldade que hoje nos parece, no mínimo, desproporcional. Ao afirmar que a atriz Lourdes de Moraes realiza um trabalho “abaixo de crítica” e que “mata definitivamente *O Pelicano*”, Apolinário ultrapassa o campo da análise e adentra um território de julgamento que beira o pessoal. A crítica, nesse sentido, parece esquecer que o teatro é sempre um território de risco. Ao exigir do artista que atinja sua expectativa — e ao penalizá-lo com escárnio quando não a atinge — o crítico corre o risco de fechar portas ao invés de abrir perguntas. E mais: de transformar a crítica em tribunal, quando ela poderia ser, também, uma forma de escuta e/ou sensibilidades.

Por isso, é importante contextualizar esse tipo de escrita dentro de sua época. As críticas publicadas nos jornais dos anos 1960 e 1970 tinham peso formador de opinião em parcela restrita da população e funcionavam como instâncias (des)legitimadoras da cena teatral. O texto de Apolinário, ao se posicionar de forma tão violenta contra a encenação, colaborava para sua rápida rejeição por parte de um público que, muitas vezes, tomava a crítica como palavra final, referência quanto àquilo que se deveria assistir. Nesse cenário, a escrita crítica interferia diretamente em parcela de seus receptores e em suas possibilidades de circulação.

Ainda que a montagem de *O Pelicano* possa ter tido fragilidades, o texto de Apolinário nos/ não precisa! Redunda! provoca a pensar até que ponto a crítica, ao ser tão contundente, não se torna ela mesma um obstáculo ao exercício criativo. Como considerar a falha como parte do processo? Como permitir que uma tentativa avaliada como não bem-sucedida se torne, ainda assim, um passo legítimo dentro de uma trajetória artística? Talvez a resposta esteja não em suavizar os critérios, mas em

[107] Trata-se da tese de doutorado intitulada *Antônio Abujamra:* inquietações brechtianas na cena teatral do Brasil (2024), pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

deslocar a crítica do campo da punição para o da escuta atenta e dialógica, onde o rigor convive com o desejo de compreender.

3.21 *Lá* (1969)[108]

O espetáculo *Lá*, comédia escrita por Sérgio Jockyman, estreou em julho de 1969, no Teatro Aliança Francesa, com Paulo Goulart no elenco. Segundo o ator, “foi a peça mais duradoura de toda a minha carreira. Foram quatro anos de temporada, incluindo uma passagem por Portugal, no Teatro Villaret de Lisboa” (Goulart, 2004, p. 152). Esta longevidade já nos traz um primeiro indício de êxito com a montagem.

Com relação às críticas, foram encontrados dois registros, de João Apolinário e Sábato Magaldi:

> *Lá*, texto ruim para um bom ator.
>
> Não fica explícito o que se pretende dizer com a transcrição das palavras de Jerzy Grotowski na abertura do programa do espetáculo do Teatro Aliança Francesa. *Lá*, o quase monólogo do gaúcho Sérgio Jockyman, interpretado por Paulo Goulart e dirigido por Antônio Abujamra, não tem nada a ver com "uma pesquisa para cientificar no campo de interpretação do ator... é o resultado de uma evolução pessoal e não o início de um projeto". Estas palavras do agora descoberto grande diretor polonês devem estar ali como uma legenda que leve o espectador a pensar mais do que Sérgio Jockyman consegue com a sua peça ou com o seu prefácio longo, fastidicioso e realmente provinciano. Ou então puseram lá Grotowski para tentar salvar esse Lá do simples projeto de espetáculo que é, partindo do texto.
>
> Por isso parece interessante contrapor o mesmo Grotowski à legenda incompletamente transcrita, já que tudo se passa com um único personagem, interpretado por um único ator, sobre um texto que situa a ação num lugar único, onde todo o homem está sempre solitário.
>
> De fato para que o trabalho do autor e, consequentemente, do ator e diretor deste *Lá* não ficasse nos limites do projeto, seria necessário "uma relação entre o ator e o espectador e entre a técnica espiritual

[108] Ficha técnica – Direção de cena: Norberto Fayon; Cenário: Luigi Galvani; Elenco: Paulo Goulart. Fonte: ABUJAMRA, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

> do ator e a composição das distintas partes interpretativas" alcançando assim uma "investigação autêntica com largo alcance"
>
> O que acontece é bem diferente. E o que se lamenta é que nem Paulo Goulart, nem Antônio Abujamra, pudessem de fato ir mais longe do que foram neste "projeto" de peça. Não por ser um simples monólogo. Mas porque o autor não saiu da fácil e vulgar historinha do bacharel comum que anda por aí, com seus probleminhas burgueses, seus preconceitos de classe, seus vazios de sensibilidade, sua mediocridade de protótipo social com morte certa. O que esse Raul Mello fala durante todo o tempo que dura a função (quase duas horas) revela bem uma personalidade ridiculamente vulgar de homem que está em trânsito para usar o poder sobre os menos favorecidos, que podem ser para já os seus empregados ou subalternos de todos os dias.
>
> E lamenta-se também Sérgio Jockyman, pois teve o engenho de estruturar o monólogo de forma a deixar-nos a esperança de que, aprofundado esse personagem, ou criando outro mais rico de contrastes e problemas, teria feito não um "projeto", mas uma peça, permitindo, sobretudo a Paulo Goulart, um trabalho "com mais largo alcance", onde a técnica espiritual que ele revela possuir a um nível muito satisfatório pudesse dar-nos a medida do seu talento. Quase que Paulo Goulart consegue o impossível: saltar do texto primário que lhe deram para recitar de forma tradicional, compondo um personagem, socializando-o em termos de identificação imediata, como se o espectador se visse num espelho ou se risse do vizinho. Assim, Paulo Goulart ficou na simples pesquisa que Grotowski também fez de Stanislavski, só que o diretor polonês deu a todas as interrogações do mestre respostas diferentes, direi mesmo opostas. Uma pena. De qualquer modo, há que elogiar o ator pelo esforço e a seriedade que revela em tudo quanto realiza dentro desse esquema furado. Esquema a que Antônio Abujamra deu os verdadeiros limites com aquela segurança artesanal que se lhe conhece.
>
> Não há dúvida: até agora, os textos que vimos representar de Sérgio Jockyman são de uma vulgaridade que aflige.
>
> Este *Lá*, que é um texto de ator, tem um único mérito, a que a citação transcrita no programa de Grotowski dá maior significado: está sendo hora de se julgar o ator brasileiro nas suas múltiplas implicações criadoras e técnicas.
>
> Paulo Goulart seria hoje um ótimo pretexto para o crítico, mas infelizmente é preciso acabar aqui (Apolinário, 2013, p. 78-79).

O título da crítica de João Apolinário já inicia o julgamento do espetáculo com uma sentença direta e sem margem para ambiguidade. Ao desqualificar de imediato o texto de Sérgio Jockyman, a crítica parece instaurar um campo de tensão que

antecede a própria análise: a de que um bom ator estaria “desperdiçado” em um material dramatúrgico considerado pobre. Vale refletir, no entanto, sobre o que está implicado nessa avaliação. A peça *Lá* é uma comédia — e, nesse sentido, é possível levantar a hipótese de que a crítica negativa ao texto também estivesse atravessada por um certo preconceito estrutural que frequentemente marca o tratamento dado aos gêneros cômicos na cena brasileira. A comédia, historicamente relegada a uma posição inferior em relação ao drama ou à tragédia, tende a ser desvalorizada tanto no campo da crítica quanto no da teoria, especialmente quando não é acompanhada de uma elaboração formal que dialogue com os códigos das formas hegemônicas de cultura. Tal hierarquia não é neutra: ela é atravessada por valores de classe e por um modelo de apreciação artística que privilegia certa introspecção existencial ou a densidade psicológica em detrimento da ironia, do riso e do grotesco.

A crítica de Apolinário também deve ser lida como uma expressão situada, marcada por seus próprios limites e perspectivas. Trata-se de um ponto de vista que reflete determinadas expectativas estéticas — possivelmente alinhadas a um ideário modernista exigente, influenciado por experiências como a de Grotowski —, mas que não pode ser tomado como um juízo absoluto. Ainda que reconheça o esforço e a qualidade técnica de Paulo Goulart, Apolinário parece frustrado com o que percebe como uma oportunidade perdida de aprofundamento: o espetáculo teria permanecido no campo do “projeto” — palavra que aparece repetidamente — sem alcançar uma realização artística plena.

O incômodo do crítico se revela principalmente na construção da personagem Raul Mello, descrito como um bacharel medíocre, portador de “probleminhas burgueses”, preconceituoso, e prestes a exercer poder sobre os mais fracos. Mas aqui é preciso fazer uma pausa: se o texto, de fato, apresenta esse tipo de figura social, não se deveria perguntar se essa personagem pode ser lida criticamente como um retrato satírico de uma classe dominante ou emergente? A crítica, ao recusar a personagem como “vulgar” ou “ridiculamente comum”, parece não considerar a possibilidade de que essa vulgaridade seja o próprio objeto da comédia — e não apenas uma falha estética. Afinal, retratar um tipo social raso ou opressor não significa, necessariamente, reproduzir seus valores: pode significar justamente expô-los ao ridículo, desmontá-los por meio da forma cômica. Ainda que o texto não atinja

esse nível de complexidade, é importante considerar essa ambivalência antes de decretar sua inutilidade.

Além disso, a crítica de Apolinário sugere certa nostalgia por um teatro de busca espiritual, como o de Grotowski, que propõe uma relação mais orgânica e intensa entre ator e espectador, com vistas a uma transformação profunda da cena. Essa comparação pode ser produtiva, mas também corre o risco de tornar-se uma medida rígida e excludente, que desconsidera outras propostas cênicas e dramatúrgicas possíveis. O uso da citação de Grotowski no programa da peça, ironizado por Apolinário como tentativa de “salvar” o espetáculo, pode ter sido, ao contrário, um gesto de afiliação estética ou mesmo de provocação. Em todo caso, a crítica não se abre para essas possibilidades e permanece restrita a uma chave de leitura que se baseia na frustração de expectativas pessoais e normativas.

Por fim, ao tratar *Lá* como um “simples projeto”, a crítica evidencia um conflito mais profundo: o de uma cena teatral brasileira que, naquele período, oscilava entre a busca por formas inovadoras e o apego a estruturas narrativas convencionais, entre a aspiração à pesquisa e o risco da superficialidade. No entanto, essa oscilação não deve ser lida apenas como falha, mas como sintoma de um teatro que tentava se reinventar em meio a um contexto social e político profundamente autoritário. 1969, ano em que o espetáculo foi encenado, é marcado pelo endurecimento da ditadura civil-militar, poucos meses após o AI-5. Nesse contexto, nem sempre era possível — ou desejável — produzir espetáculos de enfrentamento direto, e formas cômicas, disfarçadas ou ambíguas, muitas vezes funcionavam como espaços de resistência simbólica.

Nesse sentido, a crítica de Apolinário, ainda que válida nos seus próprios parâmetros, pode ser lida também como um documento que revela os embates do período entre diferentes projetos de teatro, e entre diferentes formas de se pensar a relevância estética e política da cena. Em vez de apenas reiterar seu juízo, cabe ao pesquisador compreender o que esse desconforto nos revela sobre a própria história das formas e dos valores que regulam o campo teatral — inclusive aqueles que, por vezes, marginalizam a comédia e o humor como formas menores ou não legítimas de arte crítica.

Do mesmo modo, vamos analisar o que traz Sábato Magaldi em sua escrita a respeito do mesmo espetáculo:

> Sérgio Jockymann, um autor muito dotado para a comédia; Paulo Goulart, um intérprete na maturidade artística; e Antônio Abujamra, um diretor que domina perfeitamente o seu ofício - esses os responsáveis pela agradável surpresa de *Lá*, novo cartaz no Teatro Aliança Francesa. Um espetáculo a que se assiste com um prazer permanente.
>
> Não se negará que a primeira virtude do monólogo esteja na perícia com que Sérgio Jockymann o elaborou. Como construir três atos como intérprete preso no reservado, isto é, *Lá*? A habilidade técnica, a invenção cômica, a segurança em manter-se dentro dos exatos limites propostos pelo tema respondem à pergunta. Há muitos anos o nosso teatro não fornecia uma comédia verdadeiramente divertida, ambiciosa, mas bastando-se na sua autenticidade. Sérgio Jockymann parece um consumado dominador do *playwriting*, sem que se percebam os desagradáveis truques da "peça bem-feita". A partir de Lá, o autor gaúcho pode tentar qualquer experiência.
>
> E os meios empregados são os mais simples e diretos. Na verdade, não há homem mais comum do que esse dr. Raul Mello, bacharel em Direito, que vive insólita aventura. O que ele revela de si não vai além das características estereotipadas da classe média: casado com mulher gorda, o sogro poderoso, a outra, o medo de caçoarem dele, a eficiência profissional, a ligeira informação política sobre as implicações de defeito de uma fechadura "made in the United States", a lembrança de um poema decorado na escola, a vontade de capitalizar a reflexão no banheiro para se tornar rico, tudo, enfim, que define um bobo. Mas, sem colocar elementos estranhos à personagem, o autor instila no dr. Raul uma consciência do absurdo que o público aceita sem espanto a sua confissão final: "Nunca mais na vida eu serei o mesmo homem. Maldita porta! A intuição da transcendência faz que Sérgio Jockymann sugira um resgate poético para esse prosaico diálogo com o vaso sanitário.
>
> Paulo Goulart explora todas as facetas da comédia. Não lhe escapa um efeito a obter, uma intenção a sublinhar, uma graça a conseguir. Nem de longe se pense que três atos, comum só ator, acabarão por cansar a plateia. A justa medida aguça a cada momento o interesse e não se sente terrível esforço físico do intérprete. A naturalidade do gênero realista está aí plenamente preservada. E Paulo Goulart, mais que em outros bons desempenhos anteriores, tem a comunicação e a simpatia de um ótimo intérprete.
>
> A montagem de Antônio Abujamra funciona pelo perfeito entendimento do texto e pelo rigor em confinar a imaginação no espaço do cenário. O diretor deve antes desaparecer atrás do intérprete do que impor a sua presença. E Abujamra realiza a sua tarefa com uma competência, um cuidado artesanal que não são normais entre os nossos encenadores. Um afiar de instrumento para que empreenda logo a encenação que se espera dele (Magaldi, 2014, p. 84-85).

Se a crítica de João Apolinário assumia um tom desconfiado, mesmo frustrado, em relação à proposta dramatúrgica de *Lá*, de Sérgio Jockymann, a leitura de Sábato Magaldi percorre caminho quase oposto: para ele, trata-se de uma “agradável surpresa”, digna de elogios tanto pela eficácia cômica quanto pela elaboração técnica. O que está em jogo, mais do que a simples apreciação de um espetáculo, é o modo como diferentes concepções de teatro — e diferentes critérios críticos — moldariam julgamentos aparentemente objetivos, mas que, na verdade, revelariam preferências estéticas, expectativas e até mesmo certa visão de mundo.

Logo no início de sua crítica, Magaldi estabelece os três pilares da encenação: um dramaturgo dotado, um ator maduro e um diretor experiente. A ênfase recai sobre a perícia técnica de Jockymann, sua habilidade em desenvolver três atos inteiros com uma única personagem confinada no reservado de um banheiro, o que seria, segundo Magaldi, uma façanha de construção dramatúrgica. O que Apolinário havia tratado como limitação formal e superficialidade temática, Magaldi interpreta como virtude: o texto seria “verdadeiramente divertido”, sem precisar recorrer aos “desagradáveis truques da peça bem-feita”. Curiosamente, o que se condena num olhar é enaltecido no outro.

Chama a atenção o modo como Magaldi trabalha a dimensão cômica da peça. O riso não aparece aqui como uma forma menor de expressão teatral, mas como um território legítimo e até ambicioso de experimentação artística. A personagem central, dr. Raul Mello, é descrita como portadora de todos os clichês da classe média brasileira da época — o sogro poderoso, a mulher insatisfatória, a amante, os dilemas morais, o medo do ridículo. Tudo nele é estereotipado e, por isso mesmo, risível. Entretanto, Magaldi identifica uma transcendência cômica nessa personagem, capaz de provocar uma “intuição do absurdo” e, com ela, uma abertura para o poético: a frase final — “Maldita porta! Nunca mais serei o mesmo homem” — revela, segundo o crítico, não apenas um desfecho hilário, mas também uma espécie de epifania que eleva o tom da obra.

Tal leitura valoriza algo que a crítica de Apolinário não parece ter considerado: o poder crítico da comédia quando ela aposta na banalidade e na insignificância como caminho para a reflexão. O “bobo”, aqui, não é descartável, mas representativo — e, justamente por isso, poderoso. Em vez de lamentar o fato de a personagem ser um

tipo comum e raso, Magaldi vê nisso a condição mesma de sua força cômica: o riso é gerado pela identificação, pela exposição dos códigos sociais, pelos automatismos da vida burguesa.

Do ponto de vista da atuação, Paulo Goulart é exaltado como alguém que explora todas as nuances do gênero, sem jamais cair no exagero ou na artificialidade. A menção à “naturalidade do gênero realista” mostra o apreço de Magaldi por um estilo contido, verossímil e eficaz. A atuação seria bem dosada, sem cansaço, sem esforço excessivo, e ainda carregada de simpatia. Já no que se refere à direção de Antônio Abujamra, Magaldi não economiza elogios: vê nele um encenador “artesanal”, que compreende o texto e sabe se colocar em segundo plano, fazendo o espetáculo emergir a partir do ator, e não da imposição de um estilo autoral.

É interessante observar como Magaldi identifica em Abujamra uma contenção rara entre os encenadores brasileiros. Se, mais tarde, a imagem de Abujamra será associada à ousadia, à ruptura e à experimentação (sobretudo após montagens como *Arturo Ui* ou *Hamlet é negro*), aqui ele é lido como um artesão rigoroso, quase invisível, que se anula para fazer o espetáculo aparecer. Isso não significa que Abujamra seja visto como passivo: ao contrário, sua direção seria tão precisa que permitiria ao ator brilhar, sem ruídos ou excessos formais.

Como se percebe, Magaldi formula uma crítica a partir de parâmetros bastante distintos dos de Apolinário. Para ele, o valor da obra não reside na profundidade trágica nem na provocação ideológica, mas na qualidade cômica, técnica e dramatúrgica da peça — e no modo como esses elementos se articulam para oferecer um espetáculo prazeroso, coerente e bem resolvido. Isso não quer dizer que Magaldi seja menos rigoroso ou menos crítico. Mas sua concepção de teatro valoriza outros elementos: o domínio formal, a clareza narrativa, o jogo cênico bem calibrado.

Por fim, vale destacar que, mesmo sem explicitamente se posicionar sobre o contexto político ou ideológico da peça, Magaldi reconhece em *Lá* uma espécie de projeto artístico coerente e eficaz. Ao fazer isso, reafirma também um modelo de teatro que, sem abandonar a crítica social (embora sutil), é capaz de transitar entre o prosaico e o poético, entre o riso e a reflexão. E, sobretudo, ele legitima a comédia

como espaço autêntico de invenção e maturidade artística — algo que nem sempre se vê na recepção crítica da época.

As críticas de João Apolinário e Sábato Magaldi ao espetáculo *Lá* revelam não apenas divergências interpretativas, mas posicionamentos estéticos e ideológicos distintos. Enquanto Apolinário demonstra incômodo com o que lê como superficialidade e descompromisso com questões mais profundas, Magaldi enxerga na mesma obra uma comédia refinada, bem construída e poeticamente resolvida. Para um, a comicidade é tratada com desconfiança; para outro, ela se apresenta como virtude estrutural e linguagem legítima para se abordar o cotidiano e o absurdo da existência. O que Apolinário parece considerar um limite de profundidade, Magaldi entende como precisão formal e eficácia dramatúrgica.

Essas leituras, situadas em seus contextos e valores, reforçam o modo como a comédia muitas vezes ocupa lugar ambíguo no campo da crítica teatral — ora vista como menor, ora como sofisticada justamente por sua leveza e alcance. Entretanto, o fato de a peça ter permanecido em cartaz por quatro anos, incluindo apresentações internacionais, indica que sua potência cênica e comunicativa extrapolou os limites do gosto individual. A longa duração sugere uma resposta positiva do público e uma vitalidade dramatúrgica que talvez a crítica mais severa não tenha conseguido ou não tenha desejado perceber.

Nesse sentido, a experiência da peça no tempo, sustentada por uma atuação expressiva de Paulo Goulart e por uma direção cuidadosa de Abujamra, parece ter validado na prática a aposta em um teatro cômico que, mesmo partindo do banal, alcança significados mais amplos. As críticas, portanto, não apenas analisam a obra, mas revelam os limites e alcances de seus próprios paradigmas de avaliação.

3.22 *O segundo tiro* (1969)[109]

O espetáculo *O Segundo Tiro*, de Robert Thomas, foi encenado em 1969 no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo, com direção conjunta de Antônio Abujamra e Benjamin Cattan. Infelizmente, assim como em *Sorocaba, senhor"*, trata-se de uma encenação que não foi possível se ter acesso a nenhuma crítica, sendo outro trabalho de Abujamra que também não recebeu atenção da imprensa especializada. Ao contrário de *Sorocaba, senhor!,* aqui tampouco tivemos o êxito de encontrar com alguma citação de algum artista ou público, mesmo que breve, sobre esta montagem.

Essa escassez, já problematizada anteriormente, impõe ao pesquisador o exercício de arqueologia — não apenas dos documentos, mas das memórias, dos indícios e das intenções encenadas que ficaram à margem do circuito de legitimação. Se em *Sorocaba, senhor!* a tentativa era a de radicalizar Lope de Vega em chave política — como nos lembra Abujamra ao dizer que transformaram o autor espanhol numa "necessidade de Reforma Agrária" —, e essa radicalização encontrou resistência ou indiferença, o mesmo tipo de apagamento parece envolver o espetáculo *O Segundo Tiro*, de Robert Thomas, montado em 1969 com direção conjunta entre Abujamra e Benjamin Cattan, no Teatro Aliança Francesa.

Mais uma vez, há um silêncio ensurdecedor das críticas — seja nos jornais, seja em periódicos especializados. A ausência de resenhas, de comentários ou mesmo de registros mais detalhados do processo criativo pode não ser trivial. Ela levanta hipóteses sobre a visibilidade social e simbólica do espetáculo, mas também sobre o tipo de interesse (ou a falta dele) que ele gerou à época. Como no caso de *Sorocaba, senhor!*, o que resta para o historiador não é a consolidação de uma "verdade" sobre a encenação, mas sim a problematização do que não foi dito, daquilo que não se julgou digno de ser comentado, fixado ou transmitido.

No caso de *O Segundo Tiro*, trata-se de um texto de Robert Thomas — autor francês conhecido por tramas de suspense — cuja encenação, à primeira vista, pode

[109] Ficha técnica – Codireção: Benjamin Cattan; Elenco: Ana Rosa, Benjamin Cattan, Maurício Nabuco e Sylvio Rocha. Fonte: Abujamra, Márcia (org). *Antônio Abujamra*: rigor e caos. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023.

parecer distante da radicalidade estética e política que marcou outras investidas de Abujamra. Trata-se de uma obra que, talvez, pretendia negociar com a linguagem do entretenimento inteligente, ou tensionar o formato do teatro comercial ao incorporar um olhar mais atento à encenação, ao ritmo, à composição.

A parceria entre Abujamra e Benjamin Cattan, por sua vez, adiciona uma camada interessante. Ambos pareciam atuar em polos diferentes da cena teatral paulistana: Cattan mais ligado ao circuito comercial e institucional, enquanto Abujamra, mesmo transitando por diversos espaços, mantinha seu compromisso com uma arte inquieta e crítica. Essa dualidade pode ter se refletido no próprio espetáculo, em possíveis choques ou consensos estéticos que, no entanto, permanecem obscuros devido à escassez de documentação.

Assim como *Sorocaba, senhor!* foi descrito por seus intérpretes como uma experiência esteticamente ousada, porém mal-recebida pelo público e ignorada pela crítica, *O Segundo Tiro* parece repetir, de maneira distinta, o mesmo destino do esquecimento. O que resta são as pontas soltas de uma trajetória que desafia tanto a historiografia baseada na consagração quanto os mecanismos habituais de validação crítica. O fracasso aqui não é necessariamente de ordem estética ou dramatúrgica — talvez sequer tenha havido fracasso em cena —, mas sim um fracasso de inscrição histórica: o espetáculo existiu, aconteceu, foi assistido, mas passou sem deixar as marcas e/ou interesses que alimentam a memória cultural.

É possível que a combinação entre um texto estrangeiro não tão conhecido, uma direção compartilhada e uma proposta menos provocadora do que outras de Abujamra tenha contribuído para essa invisibilidade. Mas talvez o próprio cenário teatral de 1969 — ano marcado por tensões políticas, endurecimento do regime militar e transformações culturais profundas — tenha limitado os espaços de escuta para obras que não se alinhavam diretamente ao teatro de denúncia nem ao teatro de puro entretenimento.

3.23 ‘É preciso não ter calos de vitória’: fracassos como método em Abujamra

Abujamra parecia rir de seus insucessos como quem ri da própria lógica que impõe o sucesso como medida. Sua recusa ao “panteão” não era modéstia, era crítica: subversão de um sistema que associa valor à aclamação, à visibilidade ou ao lucro. Ele desmontava o mérito como ideologia, o aplauso como fetiche. Ele não montava peças para se adequar ao gosto de todos os públicos, nem para traduzir o mundo de forma direta. Ele montava porque acreditava na potência do teatro como ruína: lugar onde a falha é a verdadeira liberdade, onde o erro é beleza, onde a dúvida é método.

Ele, que podia fazer *Electra* ou *Boa Tarde, Excelência* com a mesma mão, também se dedicava a *O Olho Azul da Falecida* com a seriedade lúdica de quem sabe que o teatro é sempre coisa viva e, sobretudo, social. Num país que aplaude ou despreza, mas raramente escuta, Abujamra não queria nem palmas nem vaias. Queria o abismo. Queria o silêncio inquieto depois do riso. E esse, sim, é um tipo raro de sucesso.

Na década de 1960, portanto, o que poderia ser lido como uma sequência errática de tentativas malogradas – sessões esvaziadas, críticas silenciadas ou peças que desapareceram sem deixar rastro – revela-se, sob a ótica “abujamriana”, como um percurso coerente de liberdade artística ou de enfrentamento às formas hegemônicas de fazer teatro naquele período. *Sorocaba, senhor!* (1963) caracteriza-se em uma espécie de emblema inaugural dessa liberdade: um texto de Lope de Vega convertido em denúncia política, recusando o lugar da adaptação reverente e apostando na subversão de sentidos. A escassez de público, o distanciamento da crítica e a ausência de registros não simbolizam um tropeço, mas sim um gesto radical de autonomia criadora.

Ao lado de Ruth Escobar, com quem compartilhou o risco e o desejo de interferência no mundo, Abujamra se lançou em experiências como *A pena e a lei* (1964), onde a recusa da caixa preta, dos espaços convencionais, deu lugar ao levar o teatro para as praças e ruas, da estrutura. Em diversas das suas tentativas cênicas, houve resistência, houve incompreensão, houve silêncio. Em *Electra* (1966), entre

fragmentos de voz e ruínas de mito, a tragédia grega se tornava campo de tensão entre passado e urgência histórica cultural, sem concessões ao gosto ou à clareza.

E isso vale, inclusive, para espetáculos como *Boa Tarde, Excelência* (1967), em que o humor sarcástico e a farsa política ofereciam um espelho grotesco demais para um país prestes a mergulhar na fase mais dura do autoritarismo. Se não houve apoteose, houve enfrentamento. Se não houve consagração, houve risco. *O Segundo Tiro* (1969), dirigido com Benjamin Cattan, talvez tenha sido a imagem final dessa década: quase apagado da memória pública, encenado sem alarde e sem registro expressivo, permanece como vestígio de uma persistência que não se mede pela duração, mas pela intensidade do gesto.

O que os espetáculos dessa década demonstram, em conjunto, é uma aparente constância de insubordinação estética e política. Abujamra jamais dirigiu com a intenção de vencer — ele encenava como ato de "rendição". No Brasil de censuras explícitas e opressões difusas e absolutamente contundentes, fazer teatro caracterizava-se em ato de insubmissão. Mas fazer um teatro que não buscava pertencimento, nem mesmo no circuito dos "transgressores autorizados", era ir além: era colocar-se no limiar entre arte e desamparo. Era construir com ruínas.

Ao revisitar essa trajetória com o olhar voltado ao binômio sucesso-fracasso, é inevitável constatar que Abujamra, desde cedo, optou por um outro jogo. Ele sabia que, no teatro, o fracasso não é uma falha, mas uma forma de adesão e de resistência. Uma forma de seguir. Uma forma de criar longe dos parâmetros previsíveis de validação. Em entrevista a Ziraldo, ele mesmo ri disso, como quem sabe que o riso pode ser arma contra a lógica destrutiva do mérito. E talvez, nesse riso, esteja a chave de sua permanência. Ao não ceder ao paradigma do sucesso como medida de valor, Abujamra revela uma concepção de teatro profundamente brechtiana — não apenas por seus gestos estéticos, mas também por sua inserção social e política. Ele encarna a figura do artista que desafia consensos e que entende o fracasso como possibilidade dialética, como crítica à própria lógica de mercado e de consagração que imperava (e ainda impera) nas artes cênicas. Seus insucessos não são evidência de erro ou de incompetência, mas de confronto e persistência. Como nos mostrou a análise de críticas das peças montadas nos anos 1960, mesmo quando incompreendido,

Abujamra não recuava. Se tivesse dado ouvidos ao fracasso, como ele mesmo declarou, teria desistido nos primeiros anos.

Antônio Abujamra parece que se recusava a moldar-se ao que esperavam dele. Sua liberdade, como ele dizia, era inegociável. E foi exatamente essa liberdade que lhe permitiu continuar, mesmo quando a crítica se calava, quando o público se ausentava ou quando o fracasso batia à porta com suas garras perversas e maldosas. Ele não apenas a aceitava: mas a convidava para entrar.

4 Cena 3 - Do épico à luta: quando Abujamra traz Brecht para seu presente histórico.

O presente capítulo debruça-se sobre duas obras cujas estruturas estéticas, embora diversas, parecem convergir na intenção de provocar a consciência crítica do público: *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, e *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht. Se a primeira evoca a oralidade e o imaginário popular para tensionar as noções de justiça e poder num Brasil arcaico e ainda presente, a segunda fragmenta a cena em episódios (distintos e articulados em seu conjunto), desmontando a ilusão cênica para revelar as contradições brutais do cotidiano sob o regime nazista. Ambas se afirmam como gestos políticos, recusando o teatro como espaço de reconciliação ideológica e social ou entretenimento vazio.

Originalmente, este capítulo previa a análise de cinco espetáculos que marcariam a trajetória de Antônio Abujamra, mas, em diálogo crítico com o orientador, tendo em vista, sobretudo, as sugestões apresentadas durante o processo de qualificação, optou-se por concentrar o estudo nessas duas obras. Elas expressam matrizes que Abujamra buscava desde seu processo de formação, já explicitado na abertura da tese na cena (capítulo) 1, quando esteve próximo a movimentos estudantis em Porto Alegre e a figuras como Ruggero Jacobbi (ligado ao Partido Comunista Italiano), João Cabral de Melo Neto, Jean Vilar, Roger Planchon e o Berliner Ensemble. Ao que tudo indica, *Terror e miséria do Terceiro Reich* aproxima-se diretamente da experiência estética e política do Berliner Ensemble, enquanto *A pena e a lei* reflete as influências do contato com Planchon e sua valorização do teatro popular e da oralidade. Essa escolha reafirma não apenas a densidade analítica do capítulo, mas sobretudo o compromisso político desta pesquisa com a descolonização estética e a ampliação dos espaços legítimos de expressão artística, em consonância com a postura crítica e transformadora que conduz a obra de Abujamra.

Ao longo deste capítulo, proponho uma leitura cruzada das duas montagens à luz do percurso de Antônio Abujamra, partindo do princípio de que as escolhas que um artista realiza têm raízes em sua formação ética, estética e ideológica. Se no primeiro capítulo mapeei as influências que moldaram sua visão de mundo e sua linguagem cênica — entre elas, a convivência com o teatro popular, com os mestres

do épico e com os ventos de mudança social dos anos 1950 e 1960 (que concernia sobremaneira à redemocratização do país) —, agora retorno a essas matrizes para verificar o que permanece e o que se transforma quando ele assume a direção das duas obras, em momentos distintos de sua carreira.

Desse modo, este capítulo propõe uma investigação sobre os impactos estéticos e políticos que tais encenações podem ter produzido na cena teatral que esteve inserida e sobre a recepção — ou falta dela — que sofreram. Também se pretende pensar as razões pelas quais certos espetáculos, sobretudo os de caráter popular ou de viés abertamente ideológico, tendem a ser marginalizados nos registros oficiais e acadêmicos da história do teatro. A escassez de documentação crítica sobre *A pena e a lei*, por exemplo, não é acidental: trata-se de uma obra que escapa ao ideal burguês de "sofisticação estética" e que confronta a lógica de justiça das classes dominantes, isto é, uma concepção moldada para proteger privilégios, perpetuar desigualdades e legitimar a ordem social vigente. Do mesmo modo, *Terror e miséria no Terceiro Reich*, com sua estrutura episódica e denúncia direta, desafia as convenções dramáticas (forma hegemônica do drama burguês) e ideológicas dominantes.

O que se busca, portanto, é compreender como Abujamra — entre a ousadia e o incômodo — trouxe em cena os gestos de resistência contidos nas obras selecionadas. Por que ele incomodava tanto? Por que foi, ao mesmo tempo, exaltado e rechaçado? A resposta talvez não esteja apenas nas obras em si, mas no modo como ele se recusou a separar forma e conteúdo, arte e política, artista e cidadão. Ao dirigir essas montagens, ele não apenas atualizou os textos, mas tensionou as estruturas sociais que os sustentavam. E, ao fazer isso, reafirmou princípios que o acompanharam desde sua formação: a recusa da obediência cega, a busca por uma estética do estranhamento e o compromisso com a inquietação, entendida como um estado de permanente questionamento intelectual, ético e estético, que instiga o espectador a desconfiar do óbvio, a problematizar certezas e a encarar as contradições do seu tempo.

O conceito de práxis no teatro brechtiano se constitui um projeto estético-político que enxerga o palco como espaço de intervenção no real. Para Brecht, a função do teatro não é apenas representar o mundo, mas intervir nele, tornando

visíveis suas contradições e instigando o público a questionar aquilo que, no cotidiano, parece natural ou inevitável. Essa proposta rompe com o modelo dramático tradicional — centrado no ilusionismo e na catarse — e recusa a passividade do espectador. A experiência teatral, nessa perspectiva, precisa despertar a curiosidade e a reflexão ao mesmo tempo em que oferece fruição estética, de modo que o espectador seja envolvido pelo acontecimento cênico, mas permaneça ativo diante dele. Do mesmo modo, a estrutura e a linguagem de uma encenação devem estar em sintonia com sua perspectiva política: não basta tematizar a transformação social se a forma de encenar reproduz valores e modelos que a contrariam.

O teatro práxico, nesse sentido, busca criar situações de distanciamento que impeçam a identificação emocional imediata e estimulem a análise racional, fazendo do público um coautor do significado da obra. É nesse encontro entre o prazer sensível da cena e a exigência de pensamento crítico que se constrói uma pedagogia do palco: cada elemento — texto, encenação, atuação, cenografia — é mobilizado para revelar a historicidade das ações e a possibilidade de sua transformação. Essa articulação não se dá de maneira dogmática, mas a partir de um compromisso com a formação crítica, entendida como processo de despertar e mobilização. Assim, o conceito práxico-brechtiano encontra-se diretamente ligado à ideia de formação e de engajamento do público como sujeito histórico, tal como sintetiza Carleto:

> O conceito práxico estaria ligado fundamentalmente à compreensão da necessidade deformação com vistas à instigar, além da apreensão estética, uma reflexão sócio-política. Os assuntos colocados em relação com os diversos contextos e com o público incentivavam o exercício da criticidade, revelando contradições e desnaturalizando situações aparentemente acomodadas socialmente. Então, os pressupostos do teatro como instrução e prazer, ou aprendizagem e divertimento, seriam as bases conceituais sobre as quais se estruturariam as práticas na forma de produção das obras e da composição das personagens, do texto, da cena e da encenação a partir da constante busca da explicitação das contradições do sistema capitalista, expressas nas ações das personagens como agentes sociais na representação de seus papéis, sempre em relação circunstanciada (Carleto, 2017, p. 133).

4.1 *Terror e Miséria do Terceiro Reich*: entre a Alemanha nazista e o Brasil pré-ditadura

Em 1938, às vésperas do início da Segunda Guerra Mundial, Bertolt Brecht finalizava *Terror e miséria do Terceiro Reich*, obra composta por uma série de cenas curtas que expunham, em detalhes alegóricos, fragmentados e contundentes, os efeitos do nazismo sobre o cotidiano da população alemã. Em 1963, Antônio Abujamra decide encenar esse mesmo texto em São Paulo, no coletivo teatral que fundara naquele mesmo ano: o Grupo Decisão. A montagem surge após uma sequência de cinco "insucessos" teatrais do diretor — conforme detalhado no segundo capítulo deste trabalho — e é precisamente neste contexto de recomeço, urgência e afirmação que Abujamra encontra em Brecht o território ideal para materializar suas inquietações estéticas e políticas.

Montar *Terror e miséria* naquele momento não foi um ato fortuito de denúncia, tampouco uma escolha neutra do repertório brechtiano: tratou-se de um gesto consciente, quase premonitório, de alguém que percebia – de alguma forma - os rumos autoritários que o Brasil começava a tomar. A escolha do texto e as possibilidades críticas que ele proporcionava não estavam dissociadas da leitura de conjuntura que Abujamra fazia do país. Em *Sorocaba, senhor!*, encenação anterior e do mesmo ano, o diretor revelava sinais dessa consciência histórica — como lembra Sérgio Mamberti, ao rememorar os ensaios nos quais Abujamra afirmava que "a elite não brinca em serviço" e alertava: "se a gente não levantar essa peça agora, daqui a pouco vai ser tarde demais" (MAMBERTI *apud* CAMPOS, 2021, p. 126). Assim, trazer Brecht à cena era acionar uma ferramenta de análise e provocação: uma forma de anunciar, através do teatro, o endurecimento que se aproximava. E ao fazer isso com um texto centrado nos mecanismos de medo, silêncio e vigilância do regime nazista, Abujamra não apenas criava uma analogia possível, como também interpelava seu público — provocando-o a perceber que certos traços de barbárie não pertence apenas ao passado ou a geografias distantes.

A montagem de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, por Abujamra em 1963, carrega em si uma provocação histórica e estética que ultrapassa a mera escolha de repertório. O texto foi concebido por Bertolt Brecht no exílio, a partir da observação

crítica do cotidiano da Alemanha nazista que, ao contrário do que muitos esquecem ou desconhecem, foi inicialmente aplaudido por boa parte da população. Nas eleições em 1932, o Partido Nazista obteve cerca de 37% dos votos válidos (Rees, 2013, p.58 *apud* Oliveira *et al*, 2021, p. 18), tornando-se a maior força política da Alemanha e abrindo caminho para que no ano seguinte, Adolf Hitler, fosse nomeado chanceler com amplo apoio de setores da sociedade civil e das elites econômicas e religiosas. Esse dado é fundamental para compreendermos que o chamado “terrorismo de Estado” não se instala apenas pela força bruta, mas também por meio de pactos sociais implícitos, silenciosos ou até mesmo entusiasmados — sobretudo por parte dos setores mais conservadores da sociedade alemã, que viam no nazismo uma força restauradora da ordem, dos valores tradicionais e uma barreira eficaz contra um suposto avanço do comunismo. Esse entusiasmo, no entanto, não se restringiu a uma única classe ou grupo, mas se espalhou por diversas esferas sociais, revelando como projetos autoritários podem ganhar adesão ampla quando se apresentam como soluções para crises reais ou fabricadas.

Da mesma forma, o Brasil de 1963 — ano em que Abujamra monta a peça — estava mergulhado numa crescente tensão política, marcada por instabilidades econômicas, greves, reformas de base propostas por João Goulart e um aumento generalizado da polarização ideológica. O golpe civil-militar de 1964 não seria possível sem a mobilização ativa de segmentos civis da sociedade, entre eles empresários, líderes religiosos, conservadores, representantes da imprensa e parcelas significativas da classe média, que viram nas promessas de “ordem” e “segurança” um alento contra a “ameaça comunista”. Nesse sentido, o espetáculo montado por Abujamra, ao recuperar as engrenagens do nazismo no texto brechtiano, não era um exercício de arqueologia, mas, possivelmente, também, em uma tentativa de advertência.

A "ameaça comunista" foi, e continua sendo, um dos artifícios mais eficazes para justificar perseguições políticas no Brasil. Foi assim no Estado Novo, em 1937, sob Getúlio Vargas; voltou à cena com força durante o golpe civil-militar de 1964; e ressurgiu, mais recentemente, nos discursos que sustentaram o impedimento e golpe parlamentar de Dilma Rousseff em 2016 e a ascensão do bolsonarismo. Como se a

história política brasileira operasse em ciclos, condenada a retornar, sob novas máscaras, ao velho roteiro do medo e da repressão.

O que Brecht revela em sua peça é menos uma crônica do horror institucionalizado e mais a dissecação de sua construção cotidiana: as pequenas traições entre vizinhos, a pedagogia do medo, o desmonte das relações de confiança, a vigilância íntima e a fabricação de verdades estatais. Tais elementos, apresentados em cenas autônomas, aparentemente fragmentárias, compõem um retrato assombroso da sociedade sob o terror que se naturaliza. No Brasil dos anos 1960, esse processo já se desenhava no horizonte: denúncias e delações crescentes contra professores, artistas e militantes; campanhas midiáticas de desinformação e manipulação da opinião pública; instrumentalização do discurso religioso para legitimar o golpe; apatia ou apoio aberto da burguesia à supressão de liberdades democráticas. Ao montar *Terror e miséria* naquele exato momento, Abujamra não fazia uma analogia simplista entre os regimes, mas promovia um espelhamento crítico entre formas distintas — porém análogas — de disciplinamento social. O teatro tornava-se espaço de estranhamento, e o público era instigado não apenas a enxergar o passado alheio, mas a interrogar o presente imediato. O gesto de Abujamra, portanto, era duplamente político: ao “convocar” Brecht, ele não apenas tentava expor o rosto do fascismo, mas revelava seus sintomas já pulsando no corpo da sociedade brasileira.

A estrutura dramatúrgica de *Terror e miséria do Terceiro Reich* é, por si só, uma operação política. Composta por 24 cenas curtas, escritas entre 1935 e 1938, a obra não segue uma estrutura linear nem apresenta protagonistas fixos, mas funções protagônicas, em razão de sua narrativa conter episódios independentes e articulados, dialeticamente criados. Em vez disso, Brecht opta por uma dramaturgia episódico, quase documental, que revela o cotidiano da Alemanha nazista sob múltiplos ângulos. Esse recurso não é casual: ao recusar a linearidade tradicional e a identificação catártica com heróis individuais, Brecht convida o público a perceber o sistema — não o indivíduo — como objeto da crítica. O operário que se autocensura, o pequeno-burguês que denuncia o vizinho, o professor obrigado a ensinar doutrinas absurdas, os jovens da Juventude Hitlerista, os judeus perseguidos, os comunistas silenciados, os trabalhadores dos campos de trabalho forçado, todos esses

fragmentos constroem um mosaico da opressão que se infiltra nas relações mais íntimas e ordinárias. Não se trata apenas de mostrar a violência explícita, mas de expor as engrenagens que a sustentam: o medo, a vigilância, a doutrinação e a despolitização. Essa escolha dramatúrgica certamente ressoou em Abujamra, que encontrou na forma brechtiana um caminho possível para dialogar com o presente brasileiro. Montar um espetáculo assim, com essa estrutura descentralizada e multifocal, era romper com a tradição dramatúrgica hegemônica e, ao mesmo tempo, afirmar a potência política da forma: os fragmentos não diluíam o sentido — ampliavam-no.

Na concepção de Bertolt Brecht, o ator/atriz não é apenas um reprodutor de emoções ou um corpo a serviço da ficção dramática, mas um sujeito histórico-político determinado que intervém no mundo. Isso exige uma atuação em que a empatia cede lugar ao estranhamento; em que a internalização emocional dá espaço ao distanciamento crítico. O intérprete brechtiano não representa apenas uma personagem, mas carrega sobre si a tarefa de expor as contradições históricas, sociais e ideológicas que moldam aquele sujeito encenado, algumas vezes “se trazendo”. Trata-se, portanto, de um gesto ético e político: atuar é posicionar-se. Atuar é historicizar, explicitar as forças em jogo, e — sobretudo — rejeitar a naturalização da opressão.

O gesto, nesse caso, não é mero movimento corporal, mas pensamento tornado visível. O ator/atriz não se funde com a personagem: ele a comenta, a observa, a refaz diante do público. E esse público, por sua vez, e em tese, não deve ser levado a se identificar emocionalmente, mas a pensar. A pedagogia do teatro épico está na fricção entre forma e conteúdo (sobretudo porque teatro é forma que abriga o conteúdo, as estruturas estéticas, os expedientes representacionais e a contraposição de pontos de vista, sobretudo de natureza classista) na recusa da ilusão e no convite à análise. A estética brechtiana — como bem deve ter entendido Antônio Abujamra em sua encenação de *Terror e miséria* — exige do intérprete uma evidência de discurso, domínio do ritmo e, sobretudo, consciência política do que se enuncia em cena, sempre contrastada a seu próprio contexto histórico.

Essa concepção de atuação ganha contornos muito concretos no relato de Sérgio Mamberti sobre o processo de direção de Abujamra no *Grupo Decisão*. Segundo ele:

> Abu era Brecht e Roger Planchon. "Joguem suas intenções para a plateia", ordenava. As pessoas criticavam muito sua direção. Falavam que ele tratava os atores como marionetes. Começava uma emoção, ele cortava. Era um trabalho completamente voltado para as ideias e as palavras. Os intérpretes rompiam a quarta parede com comentários voltados ao público (Mamberti, 2021, p. 82).

Ainda que o comentário traga uma visão crítica comum à época — a de que sua direção anulava a expressividade dos atores —, ele também revela, por outro lado, o grau de comprometimento de Abujamra com uma atuação política, distanciada da catarse emocional e voltada para o pensamento crítico. A recusa do naturalismo e o rompimento com a ilusão dramática, pilares do teatro épico, não eram apenas referências teóricas: estavam inscritos no modo como o diretor conduzia os intérpretes em cena. Trata-se, portanto, de um indício revelador de que a encenação não apenas reproduzia Brecht como forma, mas tensionava o próprio fazer teatral como dispositivo de crítica.

Antes mesmo de entrarmos nas figuras específicas das cenas da obra, é preciso destacar que *Terror e miséria do Terceiro Reich* apresenta as personagens não individualizadas: são designadas por suas funções ou posições sociais — motorista, empregada, cozinheira, juiz, promotor, padre, mulher, homem, vendedora, moribundo. Quando há mais de uma personagem do mesmo tipo, utiliza-se uma numeração simples: mulher 1, mulher 2, e assim por diante. Essa escolha, longe de ser uma limitação dramatúrgica, é um expediente fundamental do teatro épico brechtiano. Ao não nomear as personagens de forma convencional, Brecht retira delas a ancoragem psicológica e a identificação individualizante, colocando em seu lugar tipos sociais que operam dentro de estruturas históricas e ideológicas específicas. Com isso, a peça amplia o alcance crítico de suas cenas, permitindo que diferentes públicos se reconheçam nas posições de classe, de gênero, de função institucional ou de condição política. Especialmente para os grupos sociais marginalizados, que

raramente são representados de forma complexa no teatro tradicional, esse gesto oferece uma chave potente de leitura: não é sobre o indivíduo em si, mas sobre as engrenagens que moldam, oprimem e empurram esses sujeitos para o sofrimento ou para o silêncio, excludentes e opressivos. Trata-se, portanto, de um processo de desindividualização que não anula a empatia, mas a redireciona para uma compreensão social, histórico-classista e coletiva do drama.

Nas 24 cenas que compõem a dramaturgia, há personagens que, mesmo aparecendo brevemente, carregam enorme potencial simbólico-alegórico e político. É o caso, por exemplo, da mulher judia da cena “A mulher judia”, uma das mais notáveis da coletânea. Nela, a personagem, diante do perigo iminente, escolhe mentir para proteger seu companheiro ariano. No entanto, a mentira, nesse contexto, não é apenas uma estratégia de sobrevivência — é a evidência da completa inversão moral promovida pelo regime nazista, onde a solidariedade se torna risco e a verdade, um luxo insustentável. Para a atriz que interpretou essa mulher [Glauce Rocha], o desafio não está em emocionar o público com sua dor, mas em revelar o sistema que obriga essa personagem à dissimulação, à humilhação e ao silêncio. É um papel que convoca uma atuação carregada de contenção e clareza gestual: cada pausa, cada hesitação, cada olhar tem a função de desmontar o realismo e instaurar a crítica.

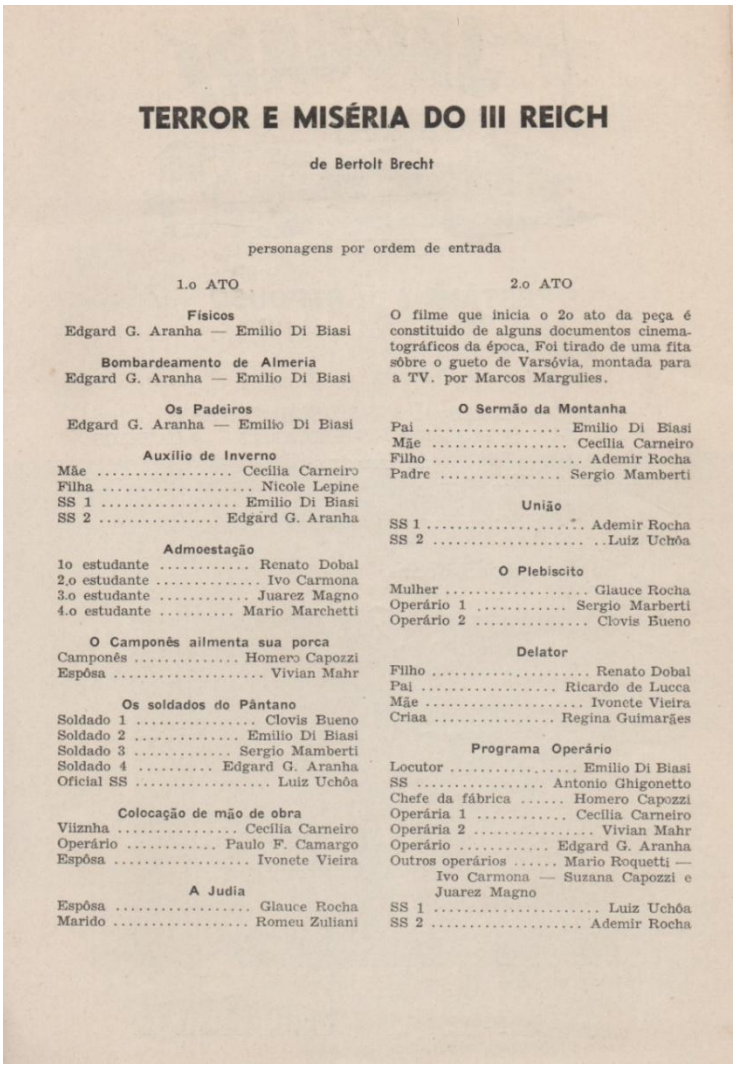
Outro exemplo emblemático está na cena intitulada “A cruz de giz”, que não trata de uma disputa familiar como o nome pode inicialmente sugerir, mas sim de um momento em que a presença militar nazista invade o cotidiano de forma insidiosa. Um soldado da SA[110], acompanhado por figuras como a cozinheira, a empregada e o motorista, insinua, de forma aparentemente banal, sua autoridade sobre o espaço doméstico. A chegada de um operário intensifica a tensão latente instaurando em cena uma polarização quase arquetípica entre Estado e proletariado, num perceptível embate de forças sob a ótica marxista. O diálogo é marcado por uma ambiguidade inquietante: o soldado afirma, com naturalidade, que faz desenhos de cruzes brancas nas costas de certas pessoas, um gesto que se revela como marca de perseguição, vigilância e possível eliminação. A cruz, nesse contexto, não é sinal de proteção nem julgamento, mas sim um gesto de entrega: é a classe trabalhadora, cooptada pelo

[110] Sigla para *Sturmabteilung* (em português, “Tropas de Assalto”), uma organização paramilitar ligada ao Partido Nazista alemão, especialmente ativa nas décadas de 1920 e 1930. A SA desempenhou um papel central na intimidação de opositores políticos e na consolidação do poder de Adolf Hitler.

sistema — aqui representada pelo militar da SA — marcando e expondo outra classe trabalhadora ao risco e à violência. Trata-se de uma cena que desnuda o avanço do terror ideológico, da delação disfarçada de patriotismo e da normalização do arbítrio como política de Estado. A atuação, aqui, tende a habitar o campo da contenção e do subentendido — é no silêncio tenso, nos gestos não ditos, no jogo de olhares e hesitações que o horror vai se desenhando. Para um diretor como Abujamra, comprometido com a provocação política, cenas como essa pode oferecer a possibilidade de escancarar os mecanismos da intimidação institucionalizada, inclusive criando pontes diretas com as práticas autoritárias que já se anunciavam no Brasil da década de 1960, onde o “marcar” alguém com uma cruz simbólica era também uma maneira de decidir quem podia ou não existir socialmente.

Há ainda personagens como os jovens da Juventude Hitlerista, os pais que denunciam os próprios filhos, os trabalhadores que silenciam diante da repressão. Todos eles fazem parte de uma engrenagem coletiva em que a escolha entre ação e omissão é diariamente tensionada. O ator/atriz, nesse caso, não interpreta para construir verossimilhança, mas para deixar visível tais estruturas. A disposição episódica da peça — composta por cenas curtas e independentes — exige um intérprete capaz de transitar entre diferentes situações, corpos e tons, sem perder o fio comum da crítica ao autoritarismo.

Imagem 25: ordem das cenas e entrada das personagens contida na página 3 do programa original do espetáculo *Terror e Miséria do Terceiro Reich* pelo Grupo Decisão.



TERROR E MISÉRIA DO III REICH

de Bertolt Brecht

personagens por ordem de entrada

1.o ATO

Físicos
Edgard G. Aranha — Emilio Di Biasi

Bombardeamento de Almeria
Edgard G. Aranha — Emilio Di Biasi

Os Padeiros
Edgard G. Aranha — Emilio Di Biasi

Auxílio de Inverno
Mãe ..... Cecília Carneiro
Filha ..... Nicole Lepine
SS 1 ..... Emilio Di Biasi
SS 2 ..... Edgard G. Aranha

Admoestação
1o estudante ..... Renato Dobal
2.o estudante ..... Ivo Carmona
3.o estudante ..... Juarez Magno
4.o estudante ..... Mario Marchetti

O Camponês ailmenta sua porca
Camponês ..... Homero Capozzi
Espôsa ..... Vivian Mahr

Os soldados do Pântano
Soldado 1 ..... Clovis Bueno
Soldado 2 ..... Emilio Di Biasi
Soldado 3 ..... Sergio Mamberti
Soldado 4 ..... Edgard G. Aranha
Oficial SS ..... Luiz Uchôa

Colocação de mão de obra
Viiznha ..... Cecília Carneiro
Operário ..... Paulo F. Camargo
Espôsa ..... Ivonete Vieira

A Judia
Espôsa ..... Glauce Rocha
Marido ..... Romeu Zuliani

2.o ATO

O filme que inicia o 2o ato da peça é constituido de alguns documentos cinematográficos da época. Foi tirado de uma fita sôbre o gueto de Varsóvia, montada para a TV. por Marcos Margulies.

O Sermão da Montanha
Pai ..... Emilio Di Biasi
Mãe ..... Cecília Carneiro
Filho ..... Ademir Rocha
Padre ..... Sergio Mamberti

União
SS 1 ..... Ademir Rocha
SS 2 ..... Luiz Uchôa

O Plebiscito
Mulher ..... Glauce Rocha
Operário 1 ..... Sergio Marberti
Operário 2 ..... Clovis Bueno

Delator
Filho ..... Renato Dobal
Pai ..... Ricardo de Lucca
Mãe ..... Ivonete Vieira
Criaa ..... Regina Guimarães

Programa Operário
Locutor ..... Emilio Di Biasi
SS ..... Antonio Ghigonetto
Chefe da fábrica ..... Homero Capozzi
Operária 1 ..... Cecília Carneiro
Operária 2 ..... Vivian Mahr
Operário ..... Edgard G. Aranha
Outros operários ..... Mario Roquetti — Ivo Carmona — Suzana Capozzi e Juarez Magno
SS 1 ..... Luiz Uchôa
SS 2 ..... Ademir Rocha

Fonte: acervo pessoal de Sérgio Mamberti.

A digitalização da página do programa do espetáculo *Terror e miséria do Terceiro Reich*, encenado por Antônio Abujamra em 1963, revela não apenas as cenas escolhidas para compor a montagem, mas também um possível itinerário crítico que o diretor desejava construir junto a seu público. Das 24 cenas que integram a obra original de Bertolt Brecht, Abujamra seleciona 14 — número considerável, mas que, inevitavelmente, exige cortes e, portanto, decisões propositais. A divisão em dois atos, com títulos e cenas específicas, não obedece à ordem original do texto de Brecht, e tampouco visa a uma fidelidade cronológica ou dramatúrgica linear. Trata-se, antes, de uma operação ideológica: a seleção e a ordenação das cenas evidenciam um

recorte intencional, uma leitura de conjuntura que o encenador projeta sobre o material brechtiano.

No primeiro ato, as cenas escolhidas — “Físicos”, “Bombardeamento de Almeria”, “Os padeiros”, “Auxílio de inverno”, “Admoestação[111]”, “O camponês alimenta sua porca”, “Os soldados do pântano”, “Colocação de mão de obra[112]” e “A judia” — parecem compor um painel multifacetado da decomposição da vida cotidiana sob o regime nazista. Aqui, Abujamra aparenta interessar-se em construir uma dramaturgia da deterioração: médicos coagidos, civis aterrorizados, trabalhadores humilhados, solidariedades dissolvidas. É possível perceber um esforço em compor o impacto da violência estrutural por meio de uma sequência que transita entre setores profissionais, classes sociais e espaços públicos/privados. Ainda que cada cena se sustente autonomamente, sua ordenação sugere um movimento: do embate ideológico (com os “físicos”) à denúncia da banalização da violência militar (“bombardeamento de Almeria”), da corrupção da assistência social (“auxílio de inverno”) à figuração das microviolências cotidianas (“admoestação”), do campo à fábrica, da médica à camponesa, da porca alimentada ao trabalhador descartável.

Esse primeiro ato pode ser interpretado como a construção de um espelho estilhaçado, onde as diferentes peças do cotidiano sob o nazismo são dispostas não para formar um retrato totalizante, mas para revelar as fissuras do real — as brechas pelas quais o público pode vislumbrar o colapso das relações sociais e o avanço da barbárie. A inclusão de “A judia” como cena de encerramento do ato não é casual. A cena, marcada pela tensão contida e pela desfiguração da confiança interpessoal, desloca o espectador da sátira ao desconforto ético. É como se Abujamra colocasse, ao fim desse percurso, a pergunta: o que você faria, em face do terror? Nesse sentido, o primeiro ato funciona como uma pedagogia da desilusão: mostra como a sociedade alemã foi se acomodando, cena após cena, ao inaceitável.

No segundo ato, a curva proposta parece se intensificar no sentido da crítica direta à manipulação ideológica e o mecanismo do consenso. Composto pelas cenas

[111] A cena intitulada **"**Admoestação**"** corresponde àquela chamada "A advertência”. Em algumas traduções em português do livro *Terror e miséria do Terceiro Reich* de Bertolt Brecht diversos nomes de títulos das cenas sofreram alterações. Foi utilizada para a consulta desta tese, a primeira edição da obra com tradução de Gilda Oswaldo Cruz, pela editora Paz e terra (1991).

[112] Corresponde à cena chamada "Os contratadores de trabalho”.

“O sermão da montanha”, “União”, “O plebiscito”, “Delator” e “Programa operário”, o ato parece se mover das promessas utópicas (moralistas ou religiosas) ao esvaziamento do pensamento crítico. A sequência parte da instrumentalização da moral cristã para justificar a opressão (como em “Sermão da montanha”), passa pela corrosão dos discursos progressistas (“União” e “Programa operário”), e culmina na figura do delator — personagem que simboliza o ponto final da vigilância internalizada e da atomização dos laços sociais. Trata-se de um percurso sombrio, onde os próprios dispositivos de mediação da realidade (igreja, partidos, sindicatos, vizinhança) se tornam ferramentas da repressão. A cena do plebiscito, no contexto, assume um papel central: ela explicita o mecanismo pelo qual a violência é referendada democraticamente — e, por isso, legitimada.

A escolha de encerrar o espetáculo com “Programa operário” — uma cena carregada de ironia amarga, onde o trabalhador é reduzido a frases de efeito e metas absurdas — é reveladora do olhar de Abujamra sobre o Brasil que se configurava. A repetição das palavras de ordem e a robotização do discurso ressoam com uma sociedade que já naturalizava a obediência e desmobilizava a crítica. Encerrar a peça neste ponto não significa apenas mostrar o esgotamento do sujeito oprimido, mas também interpelar o espectador quanto ao lugar de sua própria fala. O que resta da linguagem política num contexto em que até o vocabulário da emancipação foi cooptado?

Portanto, o encadeamento proposto por Abujamra não se limita à seleção das “melhores” ou “mais encenáveis” cenas de Brecht. Ele constrói, através da ordem dramatúrgica, uma linha de raciocínio que articula a corrosão das estruturas sociais (primeiro ato) com o colapso da linguagem e da consciência política (segundo ato). Ao fazê-lo, provoca tanto nos atores quanto no público a atravessar os episódios como quem percorre uma espiral de desumanização. A montagem, assim, se constrói como um dispositivo de análise crítica, onde a forma fragmentária não é dispersão, mas método: uma montagem que pensa e faz pensar.

Ao que tudo indica, eleger essas 14 cenas específicas e organizá-las nesta progressão, Abujamra convida o público a seguir, passo a passo, a trajetória de uma sociedade que se desmancha sob o peso do medo, da omissão e da obediência. E, ao mesmo tempo, oferece uma lente para enxergar o próprio presente brasileiro —

tensionado entre reformas populares e reações autoritárias — como um campo de forças igualmente instável, onde a escolha entre acomodação e crítica se renova a cada cena, a cada gesto, a cada silêncio.

Antes de adentrarmos em outros aspectos, um detalhe nesta mesma página do programa também chamou à atenção. A indicação no segundo ato do espetáculo *Terror e miséria do Terceiro Reich* com a projeção de um filme documental sobre o Gueto de Varsóvia[113]. Um gesto estético e político denso evidente, coerente com os fundamentos do teatro épico e, ao mesmo tempo, em diálogo direto com os expedientes do teatro documentário. Tal recurso não deve ser lido como mero recurso ilustrativo ou complementar. De acordo com o programa do espetáculo, o material fílmico foi extraído de uma fita montada para a televisão por Marcos Margulies, sobrevivente do Holocausto e profundo conhecedor dos acontecimentos que marcaram o levante judeu no gueto. Essa escolha carrega múltiplas camadas de sentido: insere um testemunho visual direto da história, opera uma ruptura na fruição ficcional da cena e exige do público um deslocamento imediato — de espectador de teatro para testemunha de um documento.

A presença da projeção, portanto, vai ao encontro do *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) brechtiano, ao quebrar o fluxo narrativo e colocar o público em posição crítica diante daquilo que vê. Mas ela não se esgota aí. Ao acrescentar uma imagem real, editada a partir de registros históricos, Abujamra aponta para a urgência da memória como ferramenta de resistência — não apenas contra o esquecimento, mas contra as narrativas dominantes que tentam apagar ou diluir episódios de resistência popular. O levante do Gueto de Varsóvia, ocorrido entre 19 de abril e 16 de maio de 1943, durou quase um mês e representa a maior insurreição armada de judeus contra os nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Frente a um sistema que os desumanizava, milhares de civis se organizaram, improvisaram barricadas, usaram armas rudimentares e enfrentaram tropas muito mais bem

[113] Foi o maior gueto judaico estabelecido pelo regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial, localizado na capital da Polônia ocupada. Criado em 1940, foi cercado por muros e isolado do restante da cidade. Em condições desumanas, mais de 400 mil judeus foram forçados a viver ali, submetidos à fome, doenças e violência constante. Em 1943, após intensa repressão, ocorreu o Levante do Gueto de Varsóvia, uma insurreição armada dos habitantes contra os nazistas, duramente esmagada. O gueto tornou-se símbolo da resistência judaica frente ao Holocausto. Fonte: Margulies, Marcos. *Gueto de Varsóvia*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1973.

equipadas. Trata-se, portanto, de um episódio fundamental para reverter a ideia equivocada de que os judeus caminhavam passivamente para o extermínio. Houve resistência. Houve luta.

Ao projetar imagens desse levante — ainda que editadas para televisão —, Abujamra reverte a lógica da passivização e restitui, à cena, o sujeito histórico em luta. A imagem documental torna-se contraponto à encenação ficcional: se no primeiro ato a montagem expôs as engrenagens da submissão, no segundo ato, a projeção abre caminho para uma virada interpretativa. Não por acaso, ela antecede cenas como “O sermão da montanha”, “União”, “O plebiscito” e “Delator”, que tratam diretamente das disputas ideológicas, da instrumentalização da fé e da fragilidade dos pactos sociais. A escolha do diretor parece estabelecer uma inflexão no espetáculo: a partir de então, não se trata apenas de analisar os mecanismos do terror, mas também de investigar os pontos de ruptura, os focos de resistência, os lugares de insubmissão — mesmo que tênues, mesmo que derrotados.

Esse gesto, longe de ser neutro, também ressoa politicamente no Brasil de 1963. Ao inserir um documento sobre a maior resistência judaica ao nazismo no coração do espetáculo, Abujamra pode estar convocando, de forma indireta, o público brasileiro a resistir. Em um contexto nacional já marcado pelo recrudescimento das forças conservadoras, pela crescente polarização e por ameaças explícitas à democracia[114], o filme atua como uma espécie de alerta visual. A resistência, ainda que minoritária e em desvantagem, tornava-se possível. A imagem da insurreição judaica, projetada em tela para o público brasileiro, ecoa como uma provocação: “O que você fará quando o cerco apertar?”. Não é coincidência que essa intervenção ocorra exatamente na transição entre os atos da peça — como se servisse de eixo dramatúrgico e ético que liga a decomposição social (do primeiro ato) à decomposição do discurso político (no segundo ato). É a história irrompendo no teatro — e o teatro, por sua vez, tornando-se uma arena pública de conscientização política.

[114] Darcy Ribeiro, ao refletir sobre o projeto político de João Goulart e suas reformas de base, já identificava na reação das elites nacionais e na intervenção estrangeira estadunidense uma ruptura violenta contra qualquer tentativa de transformação estrutural e democrática. Para ele, “este projeto político-social alternativo ao capitalismo dependente [...] representou uma ameaça tão grande à ordem vigente que a classe dominante foi à guerra civil para impossibilitar sua concretização [...] O que aconteceu foi justamente o oposto, porque perdemos” (Ribeiro, 1985, p. 181).

Ainda no programa do espetáculo, em outra página, Abujamra escreve um texto intitulado “Atualidades de Brecht”, que revela inquietações do diretor e possíveis razões pela escolha da montagem:

> Algumas milhas além de Washington, existe a sede do Partido Nazista Americano, cujo chefe é George Lincoln Rockwell. Na Argentina, outro grupo, os «Tacuaras», influenciam cada vez mais profundamente a vida interna daquele país. E em todos os lugares da Europa, de tempos em tempos, aparecem símbolos suásticos agressivos. No Brasil, verifica-se uma corrente que frequentemente marca as ruas com o símbolo que muitos de nossos políticos invejam mediocremente pelo poder que resultou ser. A peça de Bertolt Brecht que apresentamos ao público, *Terror e miséria do III Reich*, não visa apenas uma perseguição determinada, mas os perigos que, decorrendo de qualquer tipo de opressão, podem atingir, a bel prazer do opressor, tanto os judeus quanto os negros, tanto os religiosos quanto os ateus e que, enfim, através de grupos que ameaçam, põe em perigo todo o gênero humano. Brecht escreveu vinte e quatro cenas e depois agregou mais oito, todas elas de uma beleza e brutalidade que apaixona numa simples leitura. A escolha resultou num trabalho paciente e à decisão da escolha convergiram as circunstâncias que todos que acompanham o teatro estão a par. O tempo de trabalho foi pequeno para a grandeza da obra e deixamos então de apresentar "A Procura do Direitos" e "A Cruz de Giz", duas das mais completas e determinadas cenas da época do poder fascista. Mas ainda as apresentaremos. "Cada acontecimento isolado possui seu gesto fundamental", disse Brecht, e foi esse o caminho da direção, pedindo aos atores que representassem simplesmente, respondendo a uma função social e deixando claro que essa preposição, de interpretação daria margem ao espectador de sua interpretação dos fatos. Nossos atores tiveram a tarefa maior: ousar uma forma de teatro aparentemente sem grandiloquência, mas com a problemática da consciência. O gesto fundamental é o gesto social. Fazer parte quer dizer estar sabendo o que acontece em nosso tempo e das transformações que devido ao homem vão surgindo. A estilização do natural em nosso espetáculo não quiz dizer absolutamente que terminasse com o natural, mas sim, intensifica-se esse natural. Todas as peças são atraentes para uma interpretação utópica da psicologia. Nosso trabalho foi o de organizar a preposição brechtiana definida como proposição intacta. A experiência das quatro primeiras cenas com os mesmos atores deve, teoricamente, colocar o espectador, de imediato, comentando a situação. Então os atores podem utilizar violentamente o realismo com tudo que o realismo exige, mas buscando sempre a objetividade da personagem para a subjetividade do espectador ao contrário do teatro aristotélico. Não há passividade no espectador, a não ser que ele insista... Todos os atores discutiam nos ensaios, falava-se muito, havia uma tentativa de trabalho coletivo. Como resultará esse trabalho diante de um público? Aguardamos. Uma coisa e corta: todos nós apresentamos nossa contribuição com sinceridade e coerência (Abujamra, 1963).

Ao iniciar seu texto “Atualidade de Brecht” com referências à presença contemporânea de células nazistas nos Estados Unidos (George Lincoln Rockwell[115]), na Argentina (Tacuaras[116]) e mesmo no Brasil, Abujamra inaugura um gesto de alerta internacionalista que coloca o nazi-fascismo não como um episódio superado da história, mas como uma ameaça contínua, latente, adaptável aos contextos nacionais. A menção ao Brasil, em particular, é pungente: “verifica-se uma corrente que frequentemente marca as ruas com o símbolo que muitos de nossos políticos invejam mediocremente pelo poder que resultou ser”. A frase é carregada de ironia e denúncia, pois sugere que o fascismo não apenas ronda a vida política nacional, mas é admirado nos bastidores do poder — um indício de que o flerte com regimes autoritários não é episódico, mas estrutural. A crítica de Abujamra, portanto, extrapola o espetáculo e se lança sobre a conjuntura brasileira de forma corajosa e frontal, transformando o programa em uma extensão do seu espetáculo. Em 1963, tal posicionamento equivale a uma tomada de partido — não apenas política, mas também estética: o teatro, para ele, deve ser um espaço de confronto com os perigos do tempo presente.

É nesse sentido que a noção brechtiana de “gesto fundamental” ganha centralidade em seu texto: “Cada acontecimento isolado possui seu gesto fundamental”, cita ele, antes de explicar que a direção buscou justamente esse caminho. O gesto, aqui, também pode ser lido à luz do conceito de *gestus social* brechtiano — a condensação visível de uma contradição histórica encenada numa ação concreta. Ao pedir aos atores que *“respondessem a uma função social”* e deixassem evidente essa proposição para o público, Abujamra reforça o princípio de que o teatro épico não é um convite à empatia passiva, mas uma convocação à análise ativa. A personagem deixa de ser um indivíduo isolado e passa a representar uma

[115] Foi um político estadunidense e fundador do Partido Nazista Americano em 1959. Afirmava-se abertamente como neonazista, admirador de Adolf Hitler, e defendia a segregação racial, o antissemitismo e o revisionismo do Holocausto. Atuou nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960, promovendo discursos de ódio e propaganda fascista até ser assassinado em 1967 por um ex-membro de seu próprio partido. Rockwell tornou-se uma figura de referência para movimentos supremacistas brancos nos EUA e no mundo.

[116] Foi o nome pelo qual ficou conhecido o Movimento Nacionalista Tacuara (MNT), grupo de extrema-direita que atuou na Argentina nas décadas de 1950 e 1960. De inspiração fascista e anticomunista, os Tacuaras eram nacionalistas radicais, com ideologia baseada na supremacia católica, militarista e xenofóbica, tendo entre seus alvos principais os judeus, os comunistas e os movimentos progressistas. O grupo praticava ações violentas, como atentados e agressões, e, apesar de marginal, teve impacto significativo no ambiente político da época, refletindo o avanço de ideologias autoritárias no Cone Sul durante a Guerra Fria.

posição no conflito social. Nesse ponto, há um vínculo direto com a reflexão anterior de Sérgio Mamberti, segundo a qual Abujamra “rompia a quarta parede”, cortava emoções e exigia que os atores “jogassem as intenções para a plateia”. O que poderia parecer, a olhos desavisados, um dirigismo excessivo, era, na verdade, um esforço para construir, cena a cena, o gesto social — a forma visível de uma ideologia.

O trecho em que Abujamra afirma que *“*todas as peças são atraentes para uma interpretação utópica da psicologia*”* revela sua recusa à tradição do teatro psicológico burguês, centrado na interioridade do sujeito. Fica evidente que para ele, interessava menos o drama íntimo das personagens e mais as engrenagens sociais que as condicionam. Daí a afirmação de que o realismo, mesmo usado com intensidade (*“*violência*”*, no termo que ele emprega), deveria estar a serviço da “objetividade da personagem, para provocar a subjetividade do espectador”. Ou seja: trata-se de inverter o jogo aristotélico da identificação — não para anular a emoção, mas para transformá-la em pensamento crítico. O “realismo violento”, portanto, pode ser compreendido como um realismo que rompe o pacto da ilusão, que mostra as coisas como são para escancarar o que elas escondem. Um realismo que, ao invés de absorver o público na cena, o devolve ao mundo com os olhos mais atentos.

Outro trecho precioso é o momento em que Abujamra se refere às quatro primeiras cenas do espetáculo como uma *“*experiência*”* que, teoricamente, já deveria colocar o espectador em estado crítico. Essa escolha ganha ainda mais densidade ao sabermos que os mesmos atores foram mantidos nas quatro cenas iniciais — uma decisão claramente intencional. Ao manter o mesmo elenco em papéis distintos, Abujamra evidencia a possibilidade de atravessamento das funções sociais, revelando que a opressão não está restrita a um indivíduo, mas é sistêmica, transversal, e encarnável por múltiplos sujeitos. Esse expediente também serve para sublinhar o gesto teatral: impede a identificação simplista com personagens fixos e convida o público a perceber a transformação cênica como parte da crítica. Não se trata, portanto, de uma progressão dramática, mas de uma pedagogia de choques sucessivos, onde cada cena é uma cápsula analítica. A experiência das primeiras quatro cenas funciona como um propulsor de estranhamento, instaurando desde o início o pacto crítico entre cena e plateia.

Ao afirmar com certa ironia que *"*não há passividade no espectador, a não ser que ele insista...*"*, Abujamra nos oferece uma chave fundamental para compreender sua visão de teatro e de público. O uso do termo "insistir" sugere que a passividade não é uma condição natural, mas um ato de deliberação (ou mais vulgarmente de escolha) — ou pior, um hábito forjado pela lógica cultural dominante. Há aqui, possivelmente, uma alfinetada bem-humorada aos setores mais alienados da sociedade, acostumados a consumir arte como entretenimento despolitizado ou como catarse anestésica. O espectador "que insiste" em não pensar, mesmo diante de uma encenação tão diretamente provocativa, é, portanto, também objeto da crítica. Mas ao mesmo tempo, há generosidade nesse gesto: Abujamra reconhece que a transformação não é automática, e que a própria cena precisa tensionar esse espectador adormecido. O teatro, para ele, tem o dever de acordar — mas também sabe que alguns resistem ao despertar. A ironia, aqui, revela não apenas frustração, mas uma espécie de esperança cética: o teatro pode transformar, desde que o espectador permita. E se não permitir, será desafiado a fazê-lo.

Sua promessa de que ainda apresentaria "A cruz de giz" e "A Procura do Direito", duas das mais incisivas cenas de *Terror e miséria*, também merece atenção. Não se trata apenas de justificar uma escolha de repertório por falta de tempo: há, aqui, a expressão de um projeto contínuo. Abujamra, ao que as fontes indicam, não via aquela encenação como ponto final, mas como parte de um percurso estético-político. Essa atitude ressoa com sua formação artística e com sua prática teatral posterior, marcada por encenações que sempre buscaram confrontar o público com sua realidade histórica. Ele anuncia ali o que se tornaria sua marca: um teatro em estado de urgência, mas também em estado de continuidade.

A maneira como ele descreve os ensaios — "Todos os atores discutiam [...], havia uma tentativa de trabalho coletivo" — permite ainda entrever um diretor que, embora tivesse ideias muito sólidas sobre o que desejava em cena, promovia o pensamento coletivo como método. É interessante notar que ele não afirma que o trabalho foi horizontalizado, mas que houve uma tentativa. Essa "franqueza" (com relação às práticas consensuais da forma hegemônica) revela sua consciência do desafio que é articular direção autoral e criação compartilhada.

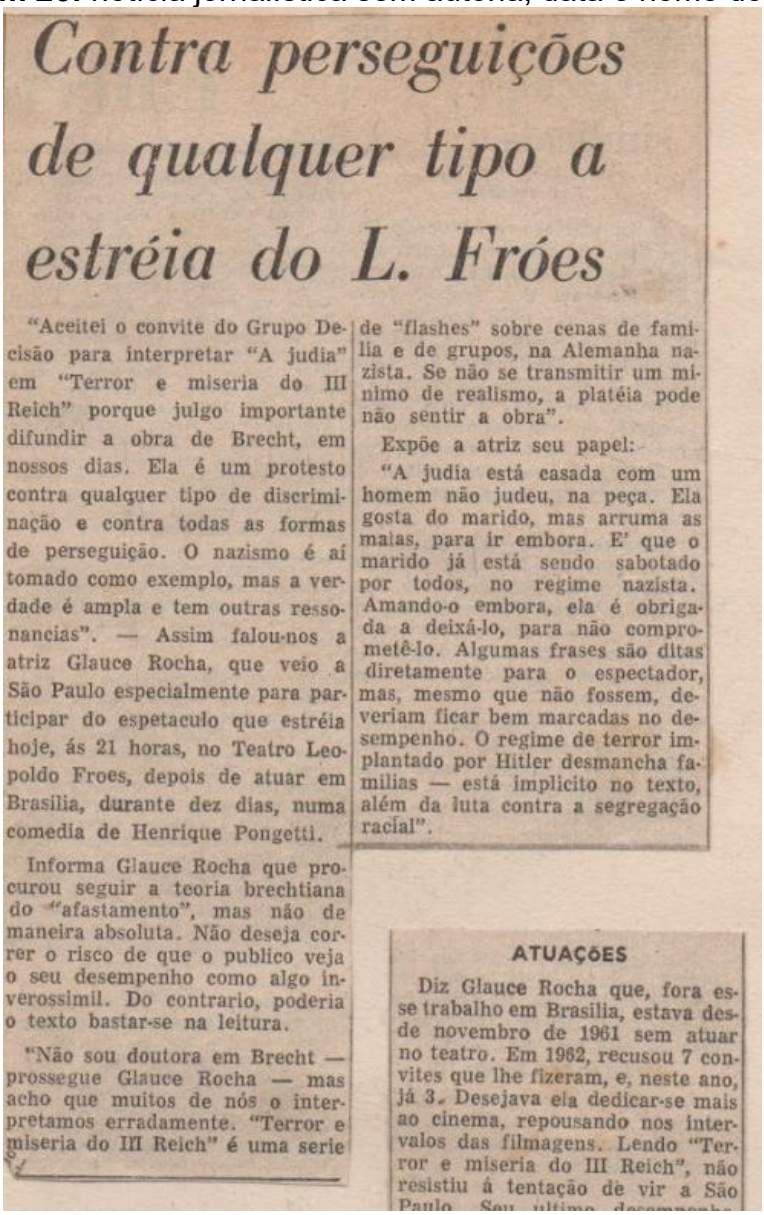
Por fim, ao declarar que “fazer parte quer dizer estar sabendo o que acontece em nosso tempo”, Abujamra recusa a neutralidade. Não há em seu texto nenhuma tentativa de esconder suas posições ou de se camuflar sob a justificativa da “liberdade artística”. Pelo contrário, ele afirma a arte como lugar de tomada de posição. Seu teatro é, sobretudo, uma pedagogia da consciência, e o texto “Atualidade de Brecht” funciona como sua carta de intenções — ao mesmo tempo manifestação do presente e memória do futuro. Nele se expressa, com transparência e coerência, o Abujamra daquele momento [1963] e o que aparentava continuar nos anos seguintes a interpelar o teatro brasileiro com suas provocações, deslocamentos e gestos sociais.

A escolha em encenar *Terror e miséria do Terceiro Reich* no Brasil de 1963 não era apenas um gesto de decisão artística ousada, mas um ato de enfrentamento. Ainda que não haja vasta documentação sobre a recepção da montagem dirigida por Antônio Abujamra, é possível — e necessário — refletir sobre os riscos concretos e os sentidos possíveis daquela encenação num país em fratura ideológica. O Brasil, àquela altura, vivia uma espécie de pré-1964. O discurso de "ordem" já era usado para conter greves, sufocar movimentos populares e criminalizar o pensamento progressista. Grande parcela das classes dominantes — apoiadas por parte expressiva da classe média conservadora e pelos meios de comunicação — enxergavam nas reformas de base propostas por João Goulart uma ameaça direta aos seus privilégios. Nesse cenário, apresentar uma obra que expunha, com crueza e sarcasmo, os dispositivos do autoritarismo nazista era, inevitavelmente, um ato que tensionava os “limites do aceitável”. Não se tratava apenas de uma denúncia do passado alemão, mas de um convite à leitura do presente brasileiro. Abujamra “jogava com o tempo” ao montar Brecht naquele exato momento: o texto não explicava o Brasil, mas o atravessava — e, ao fazer isso, colocava os espectadores diante de um espelho social incômodo.

O impacto da encenação variava conforme o setor do público. Para parte da classe média intelectualizada, principalmente aquela vinculada a ambientes universitários e artísticos, o espetáculo oferecia uma rara oportunidade de acessar um teatro que pensava o mundo — e não apenas o entretinha. Era possível que esse público, já atento ao contexto político, visse a peça como uma alegoria direta ao que se anunciava no país. Por outro lado, para trabalhadores e pessoas não habituadas

com propostas artísticas semelhantes — que podiam ter contato com o espetáculo em projetos populares que surgiam no período — a encenação oferecia a possibilidade de identificação concreta: os gestos de medo, os silêncios forçados, a desigualdade escancarada não eram abstrações, mas vivências cotidianas. Já setores mais conservadores, próximos da lógica da vigilância e do disciplinamento social, poderiam enxergar no espetáculo uma provocação perigosa, desnecessária ou até mesmo subversiva — o que certamente colocava o trabalho do Grupo Decisão sob risco potencial de censura ou perseguição. Afinal, num tempo em que a intolerância à crítica crescia como política de Estado, fazer pensar criticamente já era, por si, um risco. A montagem de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, nesse sentido, não apenas questionava o fascismo histórico: ela denunciava sua latência no Brasil do presente — e isso, como bem sabia Abujamra, tinha consequências.

Imagem 26: notícia jornalística sem autoria, data e nome do jornal.



Contra perseguições de qualquer tipo a estréia do L. Fróes

"Aceitei o convite do Grupo Decisão para interpretar "A judia" em "Terror e miseria do III Reich" porque julgo importante difundir a obra de Brecht, em nossos dias. Ela é um protesto contra qualquer tipo de discriminação e contra todas as formas de perseguição. O nazismo é aí tomado como exemplo, mas a verdade é ampla e tem outras ressonancias". — Assim falou-nos a atriz Glauce Rocha, que veio a São Paulo especialmente para participar do espetaculo que estréia hoje, ás 21 horas, no Teatro Leopoldo Froes, depois de atuar em Brasilia, durante dez dias, numa comedia de Henrique Pongetti.

Informa Glauce Rocha que procurou seguir a teoria brechtiana do "afastamento", mas não de maneira absoluta. Não deseja correr o risco de que o publico veja o seu desempenho como algo inverossimil. Do contrario, poderia o texto bastar-se na leitura.

"Não sou doutora em Brecht — prossegue Glauce Rocha — mas acho que muitos de nós o interpretamos erradamente. "Terror e miseria do III Reich" é uma serie de "flashes" sobre cenas de familia e de grupos, na Alemanha nazista. Se não se transmitir um minimo de realismo, a platéia pode não sentir a obra".

Expõe a atriz seu papel:

"A judia está casada com um homem não judeu, na peça. Ela gosta do marido, mas arruma as malas, para ir embora. E' que o marido já está sendo sabotado por todos, no regime nazista. Amando-o embora, ela é obrigada a deixá-lo, para não comprometê-lo. Algumas frases são ditas diretamente para o espectador, mas, mesmo que não fossem, deveriam ficar bem marcadas no desempenho. O regime de terror implantado por Hitler desmancha familias — está implicito no texto, além da luta contra a segregação racial".

ATUAÇÕES

Diz Glauce Rocha que, fora esse trabalho em Brasilia, estava desde novembro de 1961 sem atuar no teatro. Em 1962, recusou 7 convites que lhe fizeram, e, neste ano, já 3. Desejava ela dedicar-se mais ao cinema, repousando nos intervalos das filmagens. Lendo "Terror e miseria do III Reich", não resistiu á tentação de vir a São

Fonte: acervo pessoal de Sérgio Mamberti, [196-].

Se a encenação de *Terror e miséria do Terceiro Reich* já implicava riscos em seu próprio gesto estético e político, as reverberações públicas da peça — especialmente na imprensa — ajudam a lançar luz sobre como diferentes setores da sociedade reagiam à proposta do Grupo Decisão. A manchete do jornal que anuncia o espetáculo como um protesto "contra perseguições de qualquer tipo" já insinua uma leitura que extrapola o tempo histórico da Alemanha nazista. O título, ao usar a palavra "estreia" imediatamente associada a uma negação da opressão em todas as suas formas, sugere que havia, no próprio ato de levar a peça à cena, uma escolha ética que dialogava com o presente. A presença da atriz Glauce Rocha na entrevista,

reforçando esse posicionamento ao afirmar que *"*o nazismo é tomado como exemplo, mas a verdade é ampla e tem outras ressonâncias*"*, confirma que o elenco e a direção compreendiam a peça como alerta e reflexo — e não como uma encenação meramente histórica.

> Aceitei o convite do Grupo Decisão para interpretar "A judia" em *Terror e miséria do III Reich* porque julgo importante difundir a obra de Brecht, em nossos dias. Ela é um protesto contra qualquer tipo de discriminação e contra todas as formas de perseguição. O nazismo é aí tomado como exemplo, mas a verdade é ampla e tem outras ressonâncias. [...] Não sou doutora em Brecht mas acho que muitos de nós o interpretamos erradamente, *Terror e miséria do III Reich* é uma série de flashes sobre cenas de família e de grupos, na Alemanha nazista. Se não se transmitir um mínimo de realismo, a plateia pode não sentir a obra. [...] A judia está casada com um homem não judeu, na peça. Ela gosta do marido, mas arruma as malas, para ir embora. É que o marido já está sendo sabotado por todos, no regime nazista. Amando-o embora, ela é obrigada a deixá-lo, para não comprometê-lo. Algumas frases são ditas diretamente para o espectador, mas, mesmo que não fossem, deveriam ficar bem marcadas no desempenho. O regime de terror implantado por Hitler desmancha famílias — está implícito no texto, além da luta contra a segregação racial (Rocha, 196-).

A fala da atriz, no entanto, revela uma ambivalência instigante: ao defender que é necessário transmitir "um mínimo de realismo" para que a plateia "sinta a obra", Glauce parece tensionar os próprios fundamentos da cena brechtiana encenada por Abujamra. Tal afirmação pode ser lida como um receio da atriz diante das práticas de distanciamento propostas pelo diretor — um medo, talvez, de que a frieza crítica esvaziasse o impacto afetivo da cena. Por outro lado, a frase também pode expressar uma tentativa de encontrar equilíbrio entre a crítica e a emoção, entre o distanciamento e a identificação. De todo modo, esse ponto reforça o que já vinha sendo evidenciado: havia, no processo de criação do espetáculo, uma consciência objetiva da potência política do material, mas também uma tensão permanente entre forma e recepção. Não por acaso, no texto do programa, Abujamra menciona a possibilidade de se usar o realismo "com tudo que o realismo exige, mas buscando sempre a objetividade da personagem para a subjetividade do espectador" — uma tentativa de resolver esse impasse conceitual e prático que se colocava nos ensaios e, possivelmente, nas atuações.

Outro aspecto importante em diversas outras coberturas jornalísticas está na visualidade escolhida para divulgar o espetáculo. As imagens que acompanhavam as matérias — e que destacavam o uso de suásticas, uniformes militares e figurinos diretamente associados ao regime nazista — provocam uma dupla leitura. Por um lado, tais escolhas visuais explicitam o conteúdo da peça, não deixam dúvidas quanto à ambientação nem à crítica ao totalitarismo. Por outro, essa literalidade imagética pode ter gerado desconforto em certos setores do público, principalmente aqueles que não estavam habituados a uma estética confrontativa. No Brasil da década de 1960, embora o nazismo fosse amplamente reconhecido como expressão extrema da barbárie, os valores autoritários — sua moral disciplinadora, seu culto à ordem, sua perseguição ao comunismo — encontravam ressonância camuflada em amplos segmentos sociais, incluindo parte da classe média e elites conservadoras. Assim, ao se utilizar de ícones visuais tão explícitos, Abujamra parecia afirmar: se ainda há quem deseje esse modelo de mundo, que ao menos o veja com todas as suas cores sombrias. As imagens não eram apenas cenográficas — eram declarações políticas.

Imagem 27: Divulgação jornalística sem autoria e data do Jornal *O Estado de S. Paulo*.

Fonte: acervo pessoal de Sérgio Mamberti, [196-].

Imagem 28: Divulgação jornalística sem autoria, data e nome do jornal.

Fonte: acervo pessoal de Sérgio Mamberti, [196-].

Imagem 29: notícia jornalística sem autoria, data e nome do jornal. Na foto: Ivonete Vieira e Luiz Uchôa

Fonte: acervo pessoal de Sérgio Mamberti, [196-].

Imagem 30: Divulgação jornalística sem autoria, data e nome do jornal.

O TERCEIRO REICH COMO ÊLE FOI

"Só existe paz quando o homem quer." Esta, a mensagem da peça de Brecht, "Terror e Miséria no III Reich", encenado em São Paulo em face do recrudescimento do nazismo em várias partes do mundo. Quanto à apresentação, é uma tentativa bem sucedida do diretor Antônio Abujamra: cenário arrojado, filmes e slides com soluções novas para o texto.

Fonte: acervo pessoal de Sérgio Mamberti, [196-].

Nesse sentido, pode-se dizer que a peça, ainda que ambientada na Alemanha dos anos 1930, jamais deixou de falar ao Brasil de 1963. E talvez esse fosse justamente o gesto mais potente da encenação: provocar o público a reconhecer os traços do horror em sua própria vizinhança, em suas ruas, discursos e jornais. A provocação visual, o uso dos símbolos, a ênfase na denúncia da perseguição e o gesto claro de se posicionar contra qualquer forma de discriminação mostram que o Grupo Decisão — e especialmente Abujamra — estavam jogando com o tempo, como dissemos anteriormente: não apenas denunciavam o passado, mas ativavam sua função alegórica como denúncia do presente.

Fica evidente que o espetáculo não buscava consenso nem aceitação fácil. Pelo contrário: desejava fricção, ruído, desconforto. Era esse o gesto político por excelência. A fala de Glauce Rocha, ao mesmo tempo lúcida e hesitante, revela o esforço dos artistas em traduzir Brecht a um público que ainda não havia sido formado

para esse tipo de experiência crítica. O uso de imagens fortes nas reportagens, por sua vez, evidencia tanto a potência comunicativa da encenação quanto o risco de superficialidade ou rejeição. O que está em jogo, portanto, é a própria batalha pelo sentido: o que está sendo comunicado? A quem? E com que efeitos?

Com esse panorama, estamos preparados para analisar, a seguir, as críticas jornalísticas que registraram oficialmente o impacto da peça na mídia impressa. Esse olhar crítico da imprensa, além de compor o quadro de recepção pública da obra, permitirá retomar os principais aspectos analisados neste capítulo — da escolha do texto à encenação, da direção aos atores, da estrutura episódica à política da forma — e avaliar, à luz da crítica, como o teatro de Abujamra encontrou (ou tensionou) seu público naquele ano inaugural do Grupo Decisão.

> Na sua paixão pela obra de Bertolt Brecht, Antônio Abujamra, empresário [sic] da companhia e diretor da peça que está em cartaz no Teatro Leopoldo Fróis, escolheu, para lançamento da sua empresa [sic], T*error e miséria do III Reich* peça escrita por Brecht sob a lembrança dos dias horrorosos passados na Alemanha nazista, antes de o autor fugir para a Finlândia e depois para os Estados Unidos, ou, como ele próprio diz em prefácio ouvido pelo microfone do teatro, antes *de ser levado da Floresta Negra para o asfalto negro das grandes cidades". "*Terror e miséria...*" é uma peça composta de cenas avulsas, quadros todos lembrando o ambiente alemão de antes da guerra, do advento do nazismo, quando Hitler só falava em proteção à raça e à humanidade, escondendo sob todas as formas as garras aduncas, afladas para se lançarem sobre os povos desprevenidos e fracos. Em sua construção, é uma peça feita de memórias, de cenas ocorridas em cada canto da Alemanha, cenas de horror e perseguição fomentadas pelos fanáticos e mantidas pela S.S. Para unir essas cenas há a sombra alucinada de Hitler, através dos passos de ganso dos seus soldados, dos seus guardas, dos seus espiões, que surgem sem mais nem menos, esperados ou não, com "slogans" e frases feitas, ditos em tom de máquina, a boca da cena. No princípio do segundo ato "cenas de um filme sobre o gueto de Varsóvia, montadas por Marcos Margulies", dão o clima ascendente de perseguição e mostram a falta de humanidade, elevada ao paroxismo pela gente de Hitler, se é que gente pode ser chamada a escória de feras e abutres que obedecia às suas ordens, e as de seus energúmenos.
>
> Como peça política que é, *Terror e miséria do III Reich* não encerra nenhuma mensagem, nenhuma novidade. É uma repetição em pequeno estilo e com personagens em carne e osso, dos fortíssimos filmes que tanto se repetiram sobre as barbaridades praticadas em nome da civilização, pelo nazismo contra os judeus e contra os que se opunham a Hitler. Vale apenas como um depoimento ao vivo,

> representado em quadros de memória, por um dos grandes teatrólogos vanguardistas do mundo, discutido e combatido em vários países, adorado como um deus em outros, como nos Estados unidos, onde, apesar da desaprovação do povo americano as exibições antinazistas, Brecht é um dos grandes cartazes teatrais (Neto, [196-]).

A crítica de Oliveira Ribeiro Neto, publicada por ocasião da estreia de *Terror e miséria do Terceiro Reich* no Teatro Leopoldo Fróes, revela mais sobre a posição ideológica do próprio crítico do que sobre a obra encenada. Sua leitura, ao mesmo tempo respeitosa com o prestígio de Brecht e distante de seu projeto político, parece interessada em atenuar o potencial explosivo da montagem, esvaziando-a de seus elementos mais agudos. Ao afirmar que a peça "não encerra nenhuma mensagem, nenhuma novidade", Ribeiro Neto pode ter reproduzido uma leitura que nega à arte seu poder de denúncia, reflexão e provocação — talvez porque, em sua perspectiva, a violência nazista já estivesse historicamente "resolvida", devidamente encenada em "filmes fortíssimos" e, portanto, bastaria como memória já cristalizada. No entanto, essa tentativa de enquadrar a obra como simples "repetição" revela justamente aquilo que o espetáculo de Abujamra pretendia tensionar: a latência do fascismo, a repetição histórica como ameaça, a urgência de se falar do passado para compreender o presente.

Ribeiro Neto, ao comentar que a peça é "um depoimento ao vivo" e que Brecht é "adorado como um deus em outros países", parece incômodo com a reverberação política da obra no Brasil. Sua crítica, nesse sentido, não se debruça sobre os impactos da recepção ou sobre a estética da encenação; ela funciona mais como uma tentativa de reduzir sua potência — como se o espetáculo estivesse deslocado do tempo presente. Mas é justamente a recusa dessa atemporalidade que move Abujamra. Para ele, como já se demonstrou nas análises anteriores, encenar Brecht era um gesto de urgência, uma tentativa de intervenção no real. E, por isso, ao mesmo tempo em que encena a violência passada, aponta para sua permanência — ou, como sugerimos anteriormente, para sua camuflagem no Brasil de 1963.

A leitura crítica de um espetáculo, nesse caso, também funciona como sintoma de um tempo. O que se aceita como teatro político? Que tipo de mensagem é considerada legítima? Quando uma obra é acusada de "não trazer novidade", será

que não está, na verdade, tocando em feridas que preferíamos manter ocultas? O texto de Oliveira Ribeiro Neto se torna, portanto, um documento importante não apenas pelo que afirma sobre *Terror e miséria*, mas pelo que revela sobre as condições de recepção do teatro crítico naquele momento histórico. Ele também confirma, por contraste, a coragem estética de Abujamra.

A seguir os dois textos reproduzidos na integra pelo crítico Décio de Almeida Prado. O primeiro, parece ter sido realizado próximo da estreia e antes do mesmo assistir a montagem de Abujamra – 16 de junho de 1963 – a respeito apenas da obra dramatúrgica *Terror e miséria do Terceiro Reich* de Bertolt Brecht e, a segunda, a suas impressões acerca da montagem de Abujamra publicada no dia 19 de junho de 1963, ambas pelo jornal *O Estado de S.Paulo.*

> *Terror e miséria do III Reich* é quase uma contradição em termos: um vasto painel social pintado como uma técnica de miniaturista. Em vez de um mural, de um afresco de proporções amplas, uma série de notações, uma sucessão de quadros breves, alguns não durando mais do que seis ou oito réplicas. O seu efeito é cumulativo, e não poderia deixar de o ser, porque Brecht despreza as generalizações, as abstrações, em favor do concreto e do particular. Para ele não basta declamar que o nazismo eliminou a liberdade: é necessário comprovar o que tais conceitos significam quando traduzidos para a vida de todos os dias. Bertrand Russell aconselha-nos a desconfiar dos filósofos incapazes de ilustrar as suas ideias com exemplos simples e humildes. Brecht jamais será apanhado em semelhante falha. Não as grandes palavras, mas os pequeninos fatos, não as tragedias excepcionais, mas os dramas corriqueiros — poderia muito bem ser o seu lema.
>
> A peça é um retrato da ascensão nazista, apresentado, por assim dizer, em negativo. *Mãe coragem* mostrava a guerra, não através dos generais e soldados, mas da fauna rasteira - cantineiros, vivandeiras — que acompanham os exércitos. Aqui, o processo empregado é semelhante: os nazistas pouco aparecem, não havendo qualquer tentativa para explicá-los, psicológica ou moralmente. São apresentados simplesmente como o inimigo, a força bruta e desarrazoada, a encarnação do mal (a peça, de resto, foi escrita antes de 1939, quando era preciso combater e não compreender o nazismo). Os antinazistas conscientes, seguros de si, também praticamente inexistem. Os verdadeiros protagonistas da peça são os outros, a massa anônima que não sabe bem para onde se inclinar, que gostaria talvez de resistir mas não tem meios de o fazer, desejando acima de tudo permanecer neutra, sonhando em conservar inalterada a sua vidinha obscura, a sua preciosa tranquilidade — mas sendo empurrada impiedosamente para o lado dos triunfadores.
>
> O gráfico de cada cena é o mesmo: a história da capitulação das razões lógicas ou humanitárias em face da violência irracional. "O

caráter — diz uma judia, talvez a mais lúcida entre todas as personagens — é uma questão de tempo". Alguns, resistem mais à pressão. A maioria capitula em questão de minutos — e é este traçado, da liberdade à escravidão, que Brecht recapitula infinitas vezes perante nós.

O segredo da vitória nazista foi criar desde o início um ambiente de insegurança, de delações, de condenações sem prova, de suspensão das garantias civis, que tirava ao individuo os seus apoios habituais, fazendo o mundo vacilar a seus pés. As relações, não só entre desconhecidos, mas entre amigos, entre pais e filhos, tornavam-se cautelosas: toda conversa, mesmo intima, assumia insensivelmente o caráter de um reconhecimento de terreno, ninguém desejando se comprometer, dizer coisas que não pudesse oportunamente retirar. Até mesmo as pessoas mais dispostas a ceder, a compactuar, nem sempre sabiam como fazê-lo, porque as fronteiras entre o legal e o ilegal tornavam-se fluidas, dependendo do acaso, do arbítrio, de mil circunstâncias políticas que escapavam a todos, menos a um pequeno círculo de iniciados.

Brecht refere-se, de passagem, à violência física, o meio de persuasão por excelência do nazismo. Mas a violência que mais o interessa é a moral, o pânico do indivíduo perante um partido ou um governo que não respeita as regras do jogo. Nesse sentido, a peça pode ser interpretada — ainda que provavelmente em desacordo com as intenções do autor - como uma acusação contra qualquer tipo de totalitarismo. Muitos dos traços que o texto melhor acentua — a vigilância constante, a confusão deliberada entre mentira e verdade que se chama verdade de estado — são os mesmos que iriam inspirar mais tarde a George Orwell esse famoso incubo político que é *1984*.

A parte mais fraca de "Terror e miséria do III Reich", se a colocarmos em perspectiva histórica, considerando-a não como arma de combate mas como documento histórico, são as denúncias de que Hitler estaria lançando a Alemanha na miséria, não contando com o apoio do proletariado — entidade mítica, isenta de falhas, para os marxistas - denúncias que os acontecimentos posteriores se encarregaram de tornar ridículas.

Brecht cometia, em relação ao nazismo, o mesmo erro que certos democratas costumam fazer em relação ao comunismo, acusando-o simultaneamente de não funcionar bem e de ser perigosíssimo, como se uma coisa não destruísse obrigatoriamente a outra (Prado, 1964, p. 265-267).

Título: A encenação da peça de Brecht.

Depois de termos censurado algumas vezes Antônio Abujamra por "brechtianizar" textos que nenhuma afinidade, apresentavam com o teatro epico — *Raizes*, por exemplo — seria um tanto paradoxal que viessemos agora incriminá-lo pelo motivo contrário, por não ser suficientemente brechtiano na interpretação de uma peça de Brecht. Pois será esse — tais os caprichos da crítica! — o principal reparo que faremos à sua encenação de *Terror e miséria do III Reich*.

Mas vamos circunscrever melhor o nosso alvo. Não nos parece mal que a direção dos atores não se tenha deixado impressionar em demasia pelo chamado efeito de distanciamento: esta teoria, como as outras que compõem o teatro épico, indica, antes de mais nada, uma

orientação geral, um caminho a seguir, não sendo obrigatório que a consideremos ao pé da letra.
Também não nos parece abusivo, em face das liberdades que o dramaturgo alemão sempre tomou com os autores de que se serviu, que o encenador tenha julgado necessário escrever ele mesmo um comentário marginal ao texto, dando começo, meio e fim à peça, estabelecendo um elo entre os quadros, unificando-os menos por uma ordenação logica e metódica do que pela criação de uma atmosfera emocional que se mantém a mesma de princípio ao fim.
Neste ponto, neste emocional, é que o carro começa a pegar. Não que tenhamos alguma coisa contra a emoção na obra de arte — Brecht é que tem. A sua inteligência, friamente racional (até que ponto as suas teorias estéticas seriam uma racionalização, uma cobertura dada pelo juízo crítico às limitações da sensibilidade?) não desejava impressionar, empolgar, seduzir, convencer pelo sentimento, tarefa que lhe parecia subalterna, artisticamente desprezível, e que ele deixava de bom grado ao teatro burguês. O seu fim era outro: provar, demonstrar, despertar a inteligência do espectador, empregando se possível uma linguagem tão exata quanto à da ciência. Releiam-se, por exemplo, os diferentes quadros que integram *Terror e miseria do III Reich*: nenhuma exploração sentimental em nenhum deles, nenhuma demagogia afetiva ou artística. Ora, o texto de Abujamra visa precisamente o oposto: exaltar, instituir uma comunhão poética com o público. O emprego da música é elucidativo: ela é posta, no espetáculo do Teatro Leopoldo Froes, a serviço da pregação política direta, tendo como missão transmitir uma mensagem específica e simples: é necessário preservar a paz a qualquer custo. Ora, as, canções de Brecht, inclusive quanto à música, têm uma função sardônica, de quebrar a emoção e chamar-nos de volta às realidades duras e desagradáveis. Brecht também prega - mas à sua maneira, através da ironia.
Poderíamos ir ainda mais longe e concluir que a própria mensagem, o próprio pacifismo do texto escrito por Antonio Abujamra, baseia-se sobre um equívoco, uma interpretação superficial da peça. Não há dúvida que está se refere mais de uma vez com horror à guerra da Espanha e à próxima guerra mundial que já começava então a se desenhar com nitidez nos céus da Europa. É preciso, no entanto, considerar os fatos historicamente. O que Brecht fulmina não é a guerra, mas uma determinada guerra, a guerra de Hitler, vista do lado da Alemanha. Se encarasse a luta pelo lado oposto, a conclusão seria certamente belicista: basta ler, para ter certeza disso, *Os fuzis da sra. Carrar*, escrita na mesma época e com o fito de incentivar a guerra contra Franco. No fundo as duas peças, por vias diversas, chegam à mesma conclusão, contra o neutralismo. Tanto a *sra. Carrar* como os pobres diabos de *Terror e miséria do III Reich* gostariam de escapar à necessidade de opção, de não ser importunados pela história. Mas esse ideal não é só moralmente condenável: é politicamente impossível. Quando o Padre lembra a sra. Carrar que o mandamento católico diz "Não matarás", responde o operário: "Certamente. A questão apenas é saber se já não somos combatentes. Por exemplo: um homem está a ponto de ser morto e quer se defender; se nós o seguramos, dizendo: não matarás, de forma que o possam sangrar como um frango, talvez já estejamos participando do combate, de uma certa maneira". Partir daí, da ameaça nazista, e chegar à defesa do

> pacifismo em si, do pacifismo pelo pacifismo, sem quaisquer especificações, parece-nos que é entender pelo avesso o que Brecht realmente quis dizer.
> É fácil, aliás, compreender o erro de Abujamra: o pacifismo é a mais fácil e sedutora tese política do momento, a única sobre a qual todos — ou quase todos — estão de acordo, desde os russos até os norte-americanos. Mas essa própria unanimidade tem qualquer coisa de ambíguo, de mal definido. O pacifismo, ou bem é uma doutrina moral, à maneira hindu, significando a descrença na eficácia dos processos violentos a longo prazo, ou é uma simples tática, que se pode afirmar ou rejeitar conforme sopram os ventos. Tanto num caso como no outro não temos o direito de atribui-lo a Brecht que, sendo um artista "engagé", um dos mais consistentemente empenhados do nosso tempo, jamais submeteu o seu teatro aos "slogans" ou às palavras de ordem partidárias.
> Quanto ao espetáculo, reflete as qualidades e os defeitos habituais de Abujamra: uma certa audácia na concepção geral do espetáculo, comprometida por uma direção de ator que até agora se tem mostrado sempre deficiente. Glauce Rocha é a única que se destaca, embora sem ir tão longe quanto permite o seu talento. Os outros, em grande parte egressos da Escola de Arte Dramática, formam uma argamassa indistinta, da qual emergem, em uma ou outra cena, as interpretações de Sergio Mamberti — o mais uniforme de todos - Antonio Ghigonetto, Cecilia Carneiro, Emilio Di Biasi, Ivonete Vieira e Ricardo de Lucca.
> Antonio Abujamra é uma voz que já se vai incorporando em definitivo ao teatro paulista. Pelas ambições que tem, pelo repertorio que monta, é um homem de teatro com o qual se tem prazer em dialogar, ainda que seja, como é o nosso caso, para quase sempre discordar (Prado, 1964, p. 267-269).

Ao trazer os dois textos de Décio de Almeida Prado — um sobre o texto original de Brecht e outro sobre a encenação de Abujamra — somos convidados a observar um jogo de perspectivas entre autor, diretor e crítico, que ilumina os diferentes modos de compreender e tensionar a função do teatro. Cada um desses sujeitos lê e projeta *Terror e Miséria* segundo seus próprios repertórios, intenções e lugares ideológicos. A crítica, assim como a encenação, é também um ato de discurso — e é nesse aspecto que os textos de Prado se tornam reveladores.

No primeiro texto, Prado oferece uma leitura da obra de Brecht. Destaca a força de seus quadros miniaturizados, o retrato do cotidiano empurrado à barbárie, e a denúncia da violência moral como engrenagem central do terror nazista. O crítico ressalta que a peça não trata dos grandes algozes ou heróis, mas da massa em suspensão — dos que desejam permanecer neutros, mas são tragados pela violência estrutural. Essa leitura se afina com várias das ideias que já foram defendidas ao longo

deste capítulo, especialmente no que diz respeito à representação do medo cotidiano, à corrosão das relações humanas, à naturalização da opressão. Prado, portanto, e ao que tudo indica, enxerga a relevância da obra como documento e alegoria política.

Contudo, ao migrar para a crítica da encenação de Abujamra, sua percepção se modifica. Prado, que antes elogiava a atenção de Brecht aos “dramas corriqueiros”, agora parece incomodado com as escolhas cênicas do diretor brasileiro. Para ele, o principal “problema” de Abujamra é sua ênfase no emocional e no poético, algo que estaria em desacordo com a racionalidade crítica do teatro épico. E é aí que as divergências se tornam reveladoras: o que Prado vê como um erro, talvez seja justamente o modo singular de Abujamra de operar o distanciamento — não por negação da emoção, mas por sua instrumentalização dialética. Como já se viu em outras fontes (incluindo os depoimentos de Mamberti e Glauce Rocha), Abujamra dirige com foco nas teses, possivelmente, mais materialistas e rompe com o psicologismo tradicional e desloca o realismo para fins críticos — mas não rejeita a fricção com a emoção. Ele a manipula, a desnaturaliza, a faz falar.

É importante observar que a crítica de Prado não se limita à análise formal: ela carrega também suas próprias posições ideológicas, embora de maneira velada. Ao censurar Abujamra por “interpretar superficialmente” a peça com uma defesa do pacifismo, o crítico entra num campo ideológico que busca resguardar a “pureza” do pensamento de Brecht. Contudo, como já refletimos anteriormente, Abujamra nunca pretendeu copiar Brecht ao “pé da letra”, mas sim dialogar com seu legado em outro tempo e outro espaço, respondendo às urgências brasileiras de 1963.

Se para Prado o erro do diretor seria a adoção de um pacifismo genérico, sem a contundência política contra Franco ou Hitler, talvez a questão seja justamente o que está sendo sugerido pelo encenador: um Brasil mergulhado num processo de endurecimento político, à beira de seu próprio autoritarismo. Nesse sentido, as escolhas de Abujamra (inclusive a ênfase na paz) podem ser compreendidas como gesto de alerta — não como ingenuidade política.

O trecho final da crítica também é revelador: “Antonio Abujamra é uma voz que já se vai incorporando em definitivo ao teatro paulista. [...] é um homem de teatro com o qual se tem prazer em dialogar, ainda que seja, como é o nosso caso, para quase

sempre discordar.” Aqui, a crítica se reconhece como parte de uma arena cultural em disputa, em que os pontos de vista divergentes se chocam — mas também se legitimam mutuamente. O que se lê, nas entrelinhas, é que Abujamra já incomoda — e isso, talvez, seja o sinal mais claro de que ele “acerta”.

O que emerge, ao final deste percurso, é a imagem de um diretor que não recua diante do fracasso, da controvérsia crítica ou do risco político. Em 1963, Abujamra reafirma — e radicaliza — o que vinha sendo gestado desde sua formação: um compromisso ideológico com o teatro como ferramenta crítica, não como ornamento cultural. Mesmo após a sequência de cinco insucessos (cap. 2), ele dobra a aposta: escolhe Brecht, reorganiza *Terror e miséria do Terceiro Reich* segundo uma lógica de acordo com o tempo presente em que está inserido, injeta documento histórico no coração do espetáculo (o filme do Gueto de Varsóvia), assume a fragmentação como método e instrui seu elenco a trabalharem o gesto social como operador de sentido, não burguês e carcomido pelas chamadas emoções baratas. Não buscava consenso; buscava atrito. Não pretendia comover “pela dor”, mas desestabilizar pelo raciocínio — ainda que, como vimos, utilizasse a emoção estrategicamente, em chave dialética, o que parte da crítica (Décio) leu como “desvio” do brechtianismo, quando na verdade se tratava de um modo brasileiro [e pessoal] de fazer o épico atravessar o presente.

Esse gesto estético-político não está “apenas” no repertório escolhido, mas no modo de conduzir o seu trabalho - dirigir, escrever programas, ordenar cenas, de conduzir a recepção. Abujamra se recusa a reproduzir Brecht como forma fixa; prefere traduzi-lo ou até mesmo ressignificá-lo, tencioná-lo, fazê-lo operar no Brasil de 1963, às vésperas do golpe civil-militar – assim como Roger Planchon conduziu as práxis brechtianas em sua realidade francesa. Sua defesa do gesto social (explicita no texto “Atualidade de Brecht”), a orientação para que os intérpretes “joguem suas intenções para a plateia” (Mamberti) e a recusa ao psicologismo como centro da cena constituem menos uma “falta de brechtianismo” do que a prática consistente de uma pedagogia da consciência: a objetividade da personagem em direção à subjetividade crítica do espectador. Se parte da crítica jornalística tentou diluir essa operação — chamando-a de “sem novidade”, “pacifista” ou “equívoca” —, isso diz mais sobre os princípios ideológicos de quem escreve do que sobre a potência do projeto. O*s* pontos de vista

de quem detém o discurso têm muito a ver com sua formação e seus princípios ideológicos — valendo igualmente para Décio, Ribeiro Neto e Abujamra.

4.2 *A pena e a lei*: intriga popular em tempos de ruptura

> Eu fiz essa peça em 1965, na praça da Sé, teatro de rua, em frente à catedral. Foi um sucesso extraordinário. Estava começando a ditadura mostrar as garras com violência e o seu [referindo-se a Ariano Suassuna] espetáculo foi um alívio para todas as pessoas que assistia (Abujamra, 2011)[117].

Montada por Antônio Abujamra em 1964, ano do golpe civil-militar que instauraria uma longa ditadura no Brasil, *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, foi um espetáculo que inaugurou o Teatro Popular Nacional idealizado por Ruth Escobar. Um projeto ousado, que partia da constatação de que os espaços convencionais de fruição artística, concentrados nas regiões centrais e frequentados por parcelas reduzidas e privilegiadas da população, eram insuficientes — e, em certo sentido, excludentes. A resposta encontrada foi em transformar um ônibus articulado, adquirido da Companhia Municipal de Transportes Coletivos (CMTC), em um teatro ambulante. O palco sobre rodas passou a circular por bairros considerados periféricos da cidade de São Paulo naquele período, municípios vizinhos e até mesmo penitenciárias, levando a arte onde antes só chegavam o abandono e a violência do Estado.

[117] Antônio Abujamra em entrevista no seu programa *Provocações* da TV Cultura, nº 383 com Ariano Suassuna.

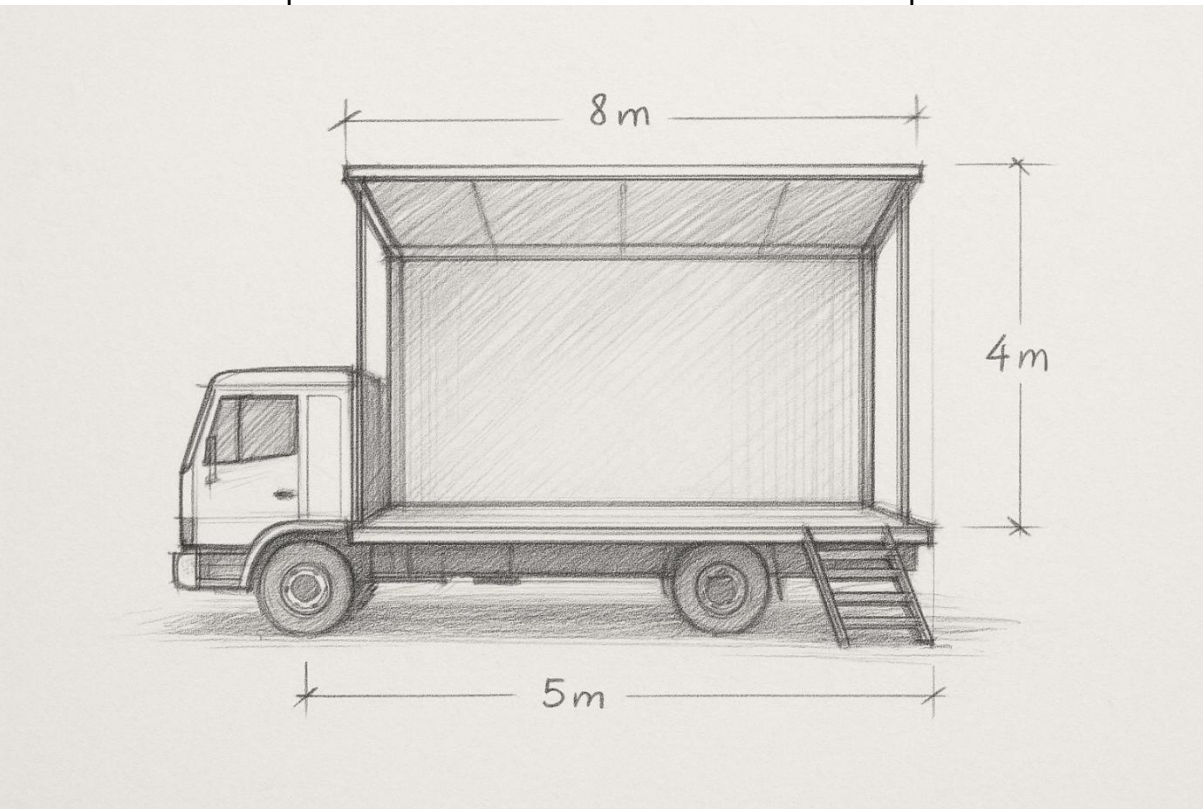
Imagem 31: Cartaz de propaganda dos ”papa-filas” do ano de 1956.

Fonte: *Diário do Transporte* (2018).

As dimensões do palco adaptado — 8 metros de largura por 5 de profundidade e 4 de altura (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 362) — permitiam encenar espetáculos considerados de médio porte, ou seja, produções que, embora não fossem de pequeno formato, também não exigiam grandes estruturas cênicas ou elencos numerosos, comportando, no entanto, um número razoável de atores em cena com relativa liberdade de movimentação, com montagem e desmontagem relativamente ágeis. Mais do que um experimento técnico ou um artifício logístico, o TPN constituiu-se como um gesto estético e político de descentralização cultural. Era uma afirmação

de que o teatro não pertence aos detentores de poder, nem à arquitetura de suas salas. O TPN recusava a ideia do teatro enquadrado nas formalidades e expectativas da classe dominante e devolvia à cena sua potência originária: o encontro coletivo em torno de um acontecimento público. Em vez de esperar que o público viesse até o teatro, era o teatro que se deslocava — física e simbolicamente — para encontrar o público onde ele estava.

Imagem 32: Esboço ilustrativo de um palco itinerante, com as mesmas medidas, concebido a partir da estrutura de um caminhão de transporte urbano.



Fonte: elaborado pelo autor.

A origem imediata do projeto está ligada a uma contingência prática: diante das dificuldades financeiras para concluir as obras de sua nova casa de espetáculos (Teatro Ruth Escobar), Ruth Escobar decidiu “enfiar-se” em outro projeto — como escreve em suas memórias (Escobar, 1987, p. 120) — e redirecionar sua energia para algo mais urgente e viável. Essa urgência, no entanto, se converteu em potência. O que nasceu como uma solução provisória, tornou-se uma experiência contundente e

promissora de articulação entre arte e engajamento político dos anos 1960[118]. O elenco reunido para o projeto era composto por artistas de esquerda: alguns egressos do Teatro de Arena, conforme afirma Ruth Escobar: “uma parte dos atores sem emprego saídos do Arena [que tinham] uma proposta política de fazer teatro para povo” (Escobar, 1987, p. 120) e, com essa proximidade percebe-se a preocupação de continuarem próximos ao ideal de um teatro popular, político e transformador.

Essa iniciativa ecoa, com acentos próprios (sem esquecer de que parte majoritária dos artistas populares, desde sempre tiveram de se instituir como fazedores em permanente processo de deambulação) e experiências anteriores na Europa, sobretudo o *Théâtre National Ambulant* criado pelo ator e diretor francês Firmin Gémier em 1910. Gémier partia de uma constatação semelhante à de Ruth Escobar: havia um público interessado em teatro nas províncias francesas, mas não havia infraestrutura nem políticas culturais que permitissem o acesso. Para enfrentá-lo, montou uma sala desmontável com capacidade para 1.650 pessoas e percorreu o interior da França. A experiência teve acolhida calorosa, mas sucumbiu à lógica econômica: em 1913, Gémier foi obrigado a encerrar o projeto, pois os custos superavam em muito os lucros. A mesma tensão entre idealismo cultural e viabilidade econômica marcaria também o TPN, cuja curta duração (1965) não foi suficiente para apagar seu impacto político.

Se por um lado a experiência de Gémier inspira pela ousadia e pela sensibilidade ao público marginalizado, por outro ela demonstra como o teatro popular, fora das amarras do mercado e da institucionalidade, enfrenta obstáculos estruturais que não são apenas financeiros, mas ideológicos. O mesmo se pode dizer do TPN. O projeto não contou com apoio da grande imprensa, tampouco encontrou ressonância na crítica teatral da época - conforme exposto no capítulo anterior. Essa ausência de documentação — ao contrário de sugerir insignificância — é indicadora do incômodo que o TPN representava: um teatro que ousava sair do eixo centro-

[118] Segundo Rodrigues (2010, p.1), na década de 1960, antes mesmo da criação do TPN houve no Brasil movimentos semelhantes de popularização do teatro como: Movimento de Cultura Popular (MPC) criado, em 1960, em Recife (PE); o Centro Popular de Cultura (CPC) vinculado à União Nacional de Estudantes (UNE), idealizado por Oduvaldo Vianna Filho, em 1961, no Rio de Janeiro.

burguês para habitar os espaços periféricos da cidade, desafiando as hierarquias culturais e questionando a naturalização da exclusão.

A escolha pelo nome “Teatro Popular Nacional” também não é fortuita. Ela carrega ecos do *Théâtre National Populaire* (TNP) de Jean Vilar, na França, com quem Ruth Escobar e, mais ainda, Antônio Abujamra compartilhavam afinidades ideológicas. Ruth Escobar, assim como Abujamra, estudou teatro na França[119] e segundo Álvaro Machado “Como produtora, a partir da década seguinte [1960] Ruth adotaria diretrizes de Vilar e do TNP fundamentadas na noção de que a educação e a cultura cidadãs devem ser de inteira responsabilidade do Estado” (2020, p. 77). O TNP francês defendia um teatro acessível, barato, voltado à formação do público e à criação de um repertório ético e estético de alta qualidade. Ao incorporar esse modelo, o TPN brasileiro traduz essas aspirações para o contexto latino-americano, fortemente marcado por desigualdades históricas e por uma burguesia que, diferentemente de sua congênere europeia, pouco se interessa por políticas públicas de cultura. Em vez de adaptar o povo à linguagem do teatro tradicional, o TPN adaptava o teatro à linguagem do povo, em um gesto de inversão epistemológica e estética.

No programa da peça *O Casamento do Doutor Mississipi*, em 1965, atriz Ruth Escobar traz a seguinte informação:

> Alguns dias depois da revolução de 31 de março [sic] surgia o Teatro Popular Nacional iniciando a mais dinâmica campanha de popularização do teatro. Nós éramos um grupo de jovens de uniforme sarja que, como uma equipe de futebol, aparecia cada dia num bairro operário da cidade levando teatro grátis ao povo. Percorremos mais de 50 bairros e mais de 900.000 pessoas assistiram ao TPN.
> Os críticos e a imprensa especializada não tomaram conhecimento: os banquinhos de lona que armávamos em praça pública não eram suficientemente confortáveis para eles e o público não era o mais ‘selecionado’.
> Mas essa gente maravilhosa para quem trabalhamos nos recompensava com o seu carinho, trazendo, até a jamanta, pinga e conhaque nas noites mais geladas.
> O TPN foi, sem dúvida, a experiência mais honesta e positiva de popularização do teatro que jamais se realizou no Brasil (Escobar, 1965).

[119] Segundo Machado (2020, p. 76), Ruth Escobar esteve na França entre os anos de 1958 e 1959 com Pierre Valde (Pierre Duchemin), ligado a Jean Vilar e ao *Thèâtre National Populaire* (TNP).

Ruth Escobar, revela que sabia, com exatidão, a quem seu projeto incomodava e por quê. Ao afirmar que “os banquinhos de lona que armávamos em praça pública não eram suficientemente confortáveis para eles e o público não era o mais ‘selecionado’”, Escobar escancara o desprezo da crítica especializada e da grande imprensa.

Essa consciência compreendia que estava desestabilizando as lógicas convencionais de legitimação artística. Sabia que ao tirar o teatro da caixa preta e trazê-lo para o chão batido das praças operárias, estava violando fronteiras simbólicas. E sabia, sobretudo, que esse gesto provocava desconforto — não apenas físico, como sugerem os “banquinhos de lona”, mas político, estético e ideológico. O que estava em questão não era o suposto “desconforto” do assento, mas o desconforto da presença popular ocupando um espaço historicamente negado a ela: o da cena.

O trecho em que Ruth se refere ao povo como “essa gente maravilhosa” e evoca a imagem das noites frias em que os espectadores traziam pinga e conhaque revela coerência da sua fala/prática com o seu projeto. Nesse gesto, ela dissolve o abismo entre artista e público, entre produtor e espectador. O teatro, nesse contexto, deixa de ser um espetáculo a ser contemplado de longe e passa a ser um ritual compartilhado, aquecido por corpos que se reúnem não apenas em torno de uma dramaturgia, mas em torno de um pertencimento coletivo. O povo não foi apenas destinatário do TPN — foi agente dele.

Há também, nas entrelinhas de seu relato, um traço de frustração — ou, talvez, de lucidez amarga. Ao dizer que “o TPN foi, sem dúvida, a experiência mais honesta e positiva de popularização do teatro que jamais se realizou no Brasil”, Escobar parece lamentar que tamanha potência tenha sido invisibilizada. O uso do superlativo não soa como autoelogio, mas como constatação histórica diante do silêncio das instituições. É como se dissesse: “nós fizemos algo imenso, mas vocês escolheram não ver”. Essa tensão entre grandeza vivida e apagamento histórico é o que marca profundamente o TPN como um projeto de resistência — um teatro que não apenas se fez na contramão da lógica dominante, mas que segue sendo, até hoje, uma espécie de “memória subterrânea” da cena brasileira.

É necessário ainda reconhecer que, embora o TPN dialogue simbolicamente com experiências anteriores como a de Firmin Gémier e Jean Vilar, há nele uma potência ainda mais admirável — especialmente quando se observa o contexto de sua concretização. Diferente do que ocorreu com Gémier, que contou com apoio governamental para erguer seu *Théâtre National Ambulant* (ainda que o projeto não tenha sido sustentável economicamente por muito tempo), e de Vilar, cujo *Théâtre National Populaire* foi assumido como política cultural de Estado pela França do pós-guerra, Ruth Escobar operou num cenário diametralmente oposto: não havia subsistência pública garantida, nem orçamento estatal contínuo que amparasse sua empreitada. O Brasil, ao contrário do modelo republicano francês, historicamente relegou a cultura a uma condição secundária, e seus gestores pouco ou nada se comprometeram com um projeto de cidadania por meio das artes.

Ruth Escobar — mulher, imigrante, artista e produtora — enfrentou essa realidade com o que se pode chamar, sem romantização, de coragem política. Fez o que, desde sempre e como apontado, artistas populares, posteriormente, Gémier e Vilar também fizeram, mas em condições infinitamente mais adversas. E, nesse sentido, talvez tenha ido ainda mais longe. Pois enquanto na França os projetos de popularização do teatro foram, ao menos por um tempo, institucionalizados como parte da reconstrução moral e civilizacional do Estado no pós-guerra, o TPN foi impulsionado, como um gesto de afirmação radical, feito com as mãos, com a rede de artistas e militantes culturais da cidade, com financiamento pontual e sem qualquer garantia de continuidade.

O que Ruth Escobar realizou com o TPN não foi apenas uma “versão brasileira” de uma ideia europeia (em razão de haver alguma documentação disponível): foi a reinvenção de uma prática artística em solo profundamente desigual. Em vez de depender da política cultural, ela fez da arte um ato político em si — e nisso reside seu gesto revolucionário. Escobar não se limitou a adotar as diretrizes de Vilar como modelo teórico; ela as traduziu, torceu e relocalizou em uma geografia marcada por exclusão, autoritarismo iminente e desamparo institucional. A ausência de um Estado como parceiro apenas tornou mais evidente o quão visionária e determinada ela era.

Diante de tudo o que foi exposto, o Teatro Popular Nacional não pode, em hipótese alguma, ser considerado um projeto menor. Ao contrário, trata-se de uma

iniciativa de dimensão simbólica e política imensa, que exige — e faz jus — um olhar atento, cuidadoso e aprofundado. É justamente por isso que ele foi escolhido neste capítulo como ponto de inflexão analítica: por permitir a observação minuciosa de uma faceta de Antônio Abujamra que, muito provavelmente, não se revelaria com a mesma nitidez em outros contextos ou espetáculos. O TPN descortina um Abujamra em estado de encontro com o real, em confronto com a desigualdade e em exercício de reinvenção artística diante de um país pobre, periférico e à beira do autoritarismo. Mais do que um projeto cênico, ele constitui outra tomada de posição. E é nessa tomada que reside, talvez, a essência mais radical e generosa de sua trajetória.

Abujamra, ao aderir a esse projeto, reafirmava escolhas que já vinham sendo delineadas desde sua formação intelectual e artística. Ele não buscava simplesmente reproduzir os modelos europeus que conhecera em suas vivências no exterior; ao contrário, compreendia as urgências políticas e sociais do Brasil da década de 1960. Sabia que os frequentadores das salas de teatro convencionais eram, em sua maioria, membros da burguesia ou de camadas economicamente privilegiadas da sociedade, e que os palcos institucionalizados, muitas vezes, se convertiam em espaços de reafirmação simbólica das estruturas de exclusão. Nesse sentido, é bastante provável que esse movimento estivesse atrelado a uma percepção particular de Abujamra: quem eram, afinal, as pessoas que estavam assistindo às suas peças? Ou melhor, quem eram os que julgavam suas obras um fracasso? Como apontado no capítulo anterior, não foram poucos os críticos que taxaram negativamente seus espetáculos. Mas que público era esse? O deslocamento para fora dos teatros tradicionais pode ter sido, também, uma resposta a esse cerco simbólico. Sua estreia na Praça da Sé, no coração de São Paulo, reuniu cerca de 8 mil espectadores (Machado, 2020, p. 104), com uma média de 1.500 pessoas por apresentação — números que, por si sós, contestam as leituras anteriores e hegemônicas que tentavam minimizar o alcance e a potência de sua linguagem. O fracasso, talvez, estivesse mais nos olhos de quem esperava dele uma obediência estética — e se incomodava com a recusa.

Ao se unir a um projeto com essa envergadura — popular, itinerante e voltado à periferia —, Abujamra demonstra que sua formação estrangeira não o distanciava da realidade nacional, mas o impulsionava a pensar e agir sobre o chão histórico que estava inserido: o brasileiro. Era preciso colocar o teatro em movimento, não apenas

fisicamente, mas socialmente: deslocar o olhar, provocar o encontro e enfrentar, com arte, os abismos de classe que sempre marcaram a impossibilidade de acesso à cultura no país.

Se, por um lado, ao aderir a esse projeto, Abujamra reafirmava escolhas que já vinham sendo delineadas, por outro, a decisão de Ruth Escobar em convidá-lo para dirigir o espetáculo inaugural do TPN também foi marcada por clareza estratégica política e consciência estética. Escobar não apenas conhecia o percurso formativo do diretor — suas imersões junto ao Berliner Ensemble, ao *Théâtre National Populaire* de Vilar e ao teatro de Roger Planchon em Villeurbanne —, como também havia experimentado na prática o trabalho com ele na encenação de *Antigone, América*, em 1962. Aquela colaboração, marcada por uma leitura política e atualizada da tragédia grega, já indicava um terreno comum entre ambos: o desejo de fazer do teatro um instrumento de questionamento, ruptura e reinvenção social. Escobar sabia o que procurava para o TPN — não apenas um encenador tecnicamente competente para o seu projeto, mas alguém capaz de entender e corresponder a urgência de um teatro popular em plena efervescência pré-golpe, alguém que já tivesse tensionado as formas e os espaços cênicos em nome de algo maior que o aplauso: o enfrentamento contra a hegemonia. Nesse sentido, a escolha de Abujamra foi também uma reafirmação de seus princípios. Ela não buscava uma direção neutra ou de renome, mas alguém que entendesse tal dimensão com estofo ético, estético e político, que pudesse conduzir o projeto com densidade e radicalidade. A colaboração entre os dois, portanto, não foi casual: foi o encontro de duas trajetórias conscientes do papel que a arte pode — e deve — desempenhar diante da desigualdade, da opressão e do silenciamento histórico das vozes populares.

Escrita originalmente em 1959 e remontada diversas vezes desde então, a peça de Suassuna se instaura a partir de determinada tradição da literatura de cordel, dos autos populares e do teatro medieval ibérico — práticas culturais profundamente enraizadas no imaginário nordestino e brasileiro. É uma obra que articula de maneira engenhosa a tradição popular com uma crítica contundente às estruturas de poder que sustentam o chamado “Brasil oficial” — aquele das elites políticas, jurídicas e econômicas que, historicamente, governam em detrimento do povo pobre, subalternizado e sempre à margem: o “Brasil real”.

O título da obra – *A pena e a lei* (que em uma primeira versão chamou-se *Em boca fechada não entra mosquito*) -, por si só, já traz alguns indícios de uma reflexão acerca das relações sociais, conceitos de justiça, a questão da corrupção dentro fundamentalmente da comunidade sertaneja/nordestina e evidentemente ampliando para a sociedade brasileira. E, de fato, tais indícios estão presentes em todos os atos que compõe a peça que visa também transmitir a consciência das personagens sobre seus erros. Suassuna conduz o espectador a rir daquilo que, no fundo, deveria causar indignação. O riso se torna, aqui, uma ferramenta de exposição e desestabilização: é por meio do riso que se revela o abismo entre a justiça dos homens — distorcida, parcial, manipulada — e a justiça divina, associada neste contexto à ética, à consciência e à transcendência.

Entre alguns dos elementos mais instigantes da dramaturgia de *A pena e a lei,* destaca-se uma rubrica inicial proposta pelo próprio Ariano Suassuna. Nela, o autor sugere que o primeiro ato seja encenado com os atores caracterizados como bonecos do teatro popular nordestino — em referência direta ao mamulengo; o segundo ato, por sua vez, deveria apresentar um "meio termo" entre boneco e figura humana; e o terceiro, finalmente, encenado com os atores "normais", isto é, em sua forma mais realista ou naturalizada.

Essa gradação estética, longe de ser um capricho visual ou uma escolha puramente estilística, carrega implicações profundas sobre o percurso dramatúrgico e simbólico da peça. Suassuna constrói um movimento gradual de humanização — ou, poderíamos dizer, de revelação progressiva do sujeito — que transforma o grotesco em figura reconhecível, a marionete em cidadão. O que está em jogo, portanto, é mais do que uma mudança de forma: trata-se de um deslocamento no modo de ver e de ser visto, uma pedagogia cênica silenciosa que conduz o espectador da fábula alegórica à interpelação direta.

Ao iniciar com figuras-boneco, a obra se ancora na tradição farsesca e caricatural do teatro de feira, onde as personagens-tipo reproduzem padrões pré-determinados de comportamento e poder. São arquétipos da autoridade, da malandragem, da ignorância e da opressão — tipos que não possuem o psicologismo realista, mas cumprem papéis dentro de um sistema que os ultrapassa. Ao propor, no segundo ato, uma fusão entre o boneco e o humano, Suassuna insere a ambiguidade,

o descompasso, a rachadura. As personagens já não pertencem integralmente à lógica da farsa, mas tampouco assumem uma individualidade psicológica. Eles estão em transição, em crise, em movimento. Finalmente, no terceiro ato, as personagens surgem “normais” — ou seja, plenamente humanas —, revelando determinada espessura trágica por trás da estrutura cômica que sustentava os atos anteriores.

Essa estrutura é, ao mesmo tempo, um comentário metateatral e um gesto político. Ao permitir que os corpos dos atores avancem da rigidez simbólica à organicidade expressiva, Suassuna convida o público a rever não só as personagens, mas a si mesmo. E ao fazer isso diante de um público majoritariamente periférico, como foi o caso nas apresentações do TPN, esse processo de humanização progressiva ganha um significado ainda mais poderoso: é o povo que, inicialmente figurado como massa indistinta ou objeto da justiça cega, vai sendo lentamente restituído como sujeito histórico, como agente de enunciação, como corpo que sente, pensa e resiste.

Não seria difícil imaginar que essa proposta tenha ecoado fortemente em Antônio Abujamra. Diretor profundamente atento à forma e às suas implicações políticas, formado entre o épico brechtiano e a tradição popular, pressupõe que Abujamra tinha certo conhecimento das ferramentas que tornam visível o artifício — e, mais ainda, das que possibilitam transparecer o sujeito por trás da máscara. Ao lidar com uma rubrica como essa, ele certamente não a teria lido como simples indicação estética, mas como um signo crítico, como um convite à experimentação sensível e à montagem dialética. A gradação entre boneco e humano é, afinal, também a gradação entre alienação e consciência. Entre uma cena colonizada e outra insurgente.

Nesse sentido, a rubrica de Suassuna é mais do que uma instrução de encenação: é uma chave de leitura da própria peça. Ao propor que se inicie como boneco e se termine como humano, ele propõe também que o teatro — e, por que não, a própria sociedade — possa começar como repetição e terminar como ruptura. Começar como aparente obediência e terminar como transgressor das estruturas perversas e hegemônicas.

Infelizmente, não dispomos de registros suficientes que confirmem se Antônio Abujamra utilizou ou não, em sua encenação de *A pena e a lei* para o Teatro Popular Nacional, a sugestão presente na rubrica de Suassuna quanto à gradação entre boneco e figura humana. O apagamento crítico e documental em torno da montagem nos impede de afirmar com precisão os caminhos cênicos adotados. No entanto, o simples fato de a rubrica existir permite levantar hipóteses potentes sobre os encantamentos estéticos e as forças simbólicas que o texto poderia ter provocado, tanto em Abujamra quanto em Ruth Escobar. A estrutura proposta por Suassuna, ao mesmo tempo popular e refinada, lúdica e crítica, parece dialogar profundamente com os princípios do TPN: a transição da máscara à presença, da alegoria ao corpo, da encenação codificada à interpelação direta do público. Mesmo sem a confirmação do uso literal dessa gradação, o espírito da rubrica — sua abertura à metamorfose, ao deslocamento e à convocação ética do espectador — está em consonância com o gesto itinerante e insurgente que moveu o TPN desde sua origem.

Portanto, o impacto estético e político da obra não pode ser medido apenas por sua recepção crítica — aliás, praticamente inexistente —, mas pelos caminhos que percorreu: encenada em um palco montado sobre um ônibus, a peça foi levada a bairros operários, periferias esquecidas pelo poder público e até mesmo penitenciárias. Ruth Escobar e Abujamra levaram a sério o princípio da democratização da arte, desafiando o paradigma do teatro como espaço elitizado. Com uma média de 1.500 espectadores por sessão, o projeto Teatro Popular Nacional, inaugurado com *A pena e a lei*, rompeu o “arame farpado simbólico”, imposto pela cidade aos seus próprios habitantes. Ao transformar o ônibus em palco e o chão da praça em plateia, escancarou-se o teatro como espaço público de disputa de sentidos, ou seja, não é apenas a apresentação de uma peça, mas a própria tentativa de redefinição do que é o teatro, para quem ele é feito, quem tem direito de assistir, como se assiste, o que se representa e quais discursos ganham centralidade — e não como espaço de consagração de sentidos hegemônicos: do bom gosto, da arte "de qualidade", da neutralidade estética e da universalidade da experiência artística — valores historicamente definidos por e para a burguesia.

A estrutura de *A pena e a lei* é composta por três atos que, embora independentes na forma, funcionam como uma unidade orgânica e pedagógica,

articulando uma trajetória simbólica da consciência social e do enfrentamento à opressão. Embora não possamos afirmar que Suassuna estivesse intencionalmente alinhado à estética brechtiana, a peça compartilha com o teatro épico uma pedagogia crítica que não se dá pelo convencimento direto, mas pelo estranhamento, pela exposição dos mecanismos sociais e pela recusa de uma identificação confortável. A função dos narradores — Cheiroso e Cheirosa — reforça esse distanciamento: são eles que, com ironia e liberdade metateatral, nos lembram de que estamos diante de uma encenação, desmontando a ilusão realista e conduzindo a fábula como quem abre e fecha uma lente crítica sobre os acontecimentos. Suas interrupções, provocações e diálogos com o público funcionam como mediações que complexificam, sem diluir, a experiência estética. Cheirosa chega a brincar com a própria estrutura da peça, ameaçando entrar em cena “estrago seu espetáculo” (2005, p.97), numa clara provocação à autoridade dramática e à passividade do espectador.

A progressão entre os atos não se dá apenas no plano narrativo, mas também no plano estético — como evidencia a rubrica proposta por Ariano Suassuna: que os atores iniciem o espetáculo com características de bonecos de mamulengo, passem por um estado intermediário no segundo ato (meio boneco, meio humano) e alcancem o “modo natural” de representação no terceiro. Essa gradação estética carrega um comentário implícito sobre o movimento entre alienação e desvelamento, entre repetição inconsciente e ação crítica.

No primeiro ato, temos o estabelecimento do núcleo social e simbólico da peça: uma cidade do sertão marcada pela desigualdade, pelo autoritarismo cotidiano e pelo pacto silencioso entre as elites políticas e os aparelhos de repressão. As personagens — como Vicentão Barrote, chefe político local, e o Cabo Rangel, policial submisso — operam dentro de uma lógica distorcida de justiça, na qual a força simbólica e física prevalece sobre qualquer princípio de equidade. Os tipos populares — como Benedito, Cheirosa e Cheiroso — transitam entre a sagacidade e a impotência, ocupando o lugar reservado ao povo: figuras vistas com comicidade, por vezes astutas, mas que circulam à margem das decisões. A proposta estética do teatro de bonecos, sugerida por Suassuna neste ato, se alinha à ideia de que esses sujeitos estão inseridos em um sistema maior que controla seus gestos e seus destinos. São peças de uma

engrenagem que os ultrapassa: o coronelismo, o latifúndio, o patriarcalismo, a reprodução da desigualdade.

É nesse contexto que se desenrola o principal embate envolvendo Marieta, Vicentão, Cabo Rangel e Benedito, que não apenas encena uma provocação política, mas também uma disputa afetiva. Benedito é tomado por uma paixão incontida pela moça, e sua atuação diante de Vicentão e Cabo Rangel não se move apenas por esperteza social, mas também por desejo. O que se vê, então, é o cruzamento entre o amor e a astúcia, entre o corpo apaixonado e o corpo oprimido. Para conquistar Marieta — e ofuscar seus adversários, vulgarmente chamados de Vicente Borrote e Cabo Rosinha —, Benedito engendra um falso duelo, articulando uma encenação de valentia que lhe garante momentâneo prestígio diante da mulher amada. Como um "amarelinho esperto", como ele próprio se descreve, Benedito subverte, com inteligência e teatralidade, os códigos da força e da virilidade dominantes. Mas tudo isso se colapsa quando ele descobre que Marieta já está comprometida: é noiva de Pedro, amigo seu, com quem já tivera um relacionamento no passado. Sua frustração é dupla: afetiva e simbólica. O amor, como a justiça, também lhe escapa.

A operação dramatúrgica de Suassuna aqui é sofisticada. Benedito não é o herói do povo nem o bufão inconsequente: é um sujeito complexo, que elabora saídas dentro de um campo de restrições absolutas. Sua performance de coragem não é mero artifício: é estratégia de sobrevivência simbólica, gesto de dignidade, tentativa de se destacar num mundo que não lhe oferece meios legítimos de afirmação. Sua paixão por Marieta, ainda que envolta em comicidade, revela um desejo por reconhecimento — não apenas amoroso, mas existencial. E se ele desmascara Borrote e Rosinha, não o faz como revolucionário, mas como quem aprendeu a jogar com o sistema na qual está inserido. Suassuna não idealiza suas personagens: as mostra como são, tensionadas entre desejo, humilhação, orgulho e sobrevivência. E Marieta, nesse jogo, segue sendo a única que não dissimula. Enfrenta, nomeia, desmonta. Sua presença, sua fala e sua recusa desenham a fenda mais aguda no edifício da dominação.

O segundo ato desloca a ação para dentro de uma delegacia — local que, à primeira vista, poderia representar o espaço da racionalidade, da escuta imparcial e da aplicação da justiça. No entanto, é justamente nesse cenário que a crítica social

proposta por Suassuna se agudiza. A trama se desenvolve a partir do roubo de um novilho da propriedade de Vicentão Barrote, o fazendeiro que encarna o arquétipo do coronel latifundiário e, por extensão, da autoridade oligárquica típica dos interiores brasileiros. Vicentão tenta, por todos os meios, incriminar Mateus, um vaqueiro que, mesmo sem posse ou prestígio, começa a desestabilizar a lógica do mando absoluto. O embate se transforma num simulacro de julgamento, onde cada personagem busca aliados e apresenta versões distintas dos fatos. Mateus, ao perceber a desvantagem diante do poder simbólico do patrão, recorre a Joaquim, seu irmão, que por sua vez convoca Benedito, e posteriormente Padre Antônio, compondo uma aliança informal com sujeitos periféricos, ainda que posicionado numa esfera institucional distinta, ligada ao poder religioso. Do outro lado, Vicentão conta com o apoio do poeta João Benício. A cena se desenrola como uma paródia da justiça: os argumentos se sobrepõem aos fatos, os interesses substituem os princípios e a imparcialidade da autoridade se torna um bem negociável.

É nesse contexto que a figura de Benedito se engrandece – mais uma vez - como símbolo de uma astúcia popular que suplanta a brutalidade do poder institucional. Ele não confronta a autoridade diretamente, mas a manipula com inteligência. Sua fala, marcada pela esperteza, consegue oferecer um carneiro ao Cabo Rangel — policial que, até então, estava a favor de Vicentão — como presente simbólico "para os presos pobres de Taperoá" (Suassuna, 2005, p. 70). O gesto inverte, momentaneamente, o curso do julgamento. No entanto, o que poderia ser lido como virada ética logo revela sua precariedade: Vicentão também aprende a jogar. Oferece seu próprio agrado à autoridade e, com isso, o julgamento volta a oscilar, expondo que a balança da justiça não se move por provas, mas por favores. O delegado, vendido duas vezes, reage com eufemismos e recuos, amenizando acusações, trocando “roubo” por “engano”, e desfazendo qualquer possibilidade de verdade como critério. O que se vê, então, é uma crítica feroz à Justiça como encenação: um jogo de versões, onde o poder se move pelas alianças e pela barganha — e onde a verdade não importa tanto quanto a performance de autoridade.

Aqui, o tom farsesco não desaparece, mas passa a coexistir com uma tensão ambígua, marcada por contradições morais. Quem acusa manipula; quem defende também o faz por interesse. E até o aparentemente inocente pode ter algo a esconder.

Nesse ato, Suassuna leva o público a um terreno instável, onde a ética é movediça e o conceito de justiça se dissolve. O “mais esperto”, como já assinalado na dramaturgia, é quem “sai na vantagem”. A encenação da peça sugere, nesse ponto, uma rubrica poderosa: os atores devem representar em “meio-termo entre boneco e gente”, com trôpegos e gestos grosseiros, sugerindo que enquanto estiverem no plano da matéria — da vida social real — permanecem como seres inacabados, sujeitos a falhas, à corrupção e à violência que internalizam. Essa caracterização expressa não apenas um deslocamento estético, mas uma transição ética: as personagens passam a carregar contradições mais humanas, e não mais apenas arquétipos farsescos.

Para um diretor como Abujamra, esse segundo ato pode ter fornecido um campo fértil para construir cenas de tensão verbal e cortes abruptos entre o riso e o incômodo ético, mobilizando o público a observar as engrenagens que movem o falseamento da justiça no Brasil. Para Ruth Escobar e o projeto do TPN, apresentar essa cena em praças públicas e bairros periféricos era mais do que oferecer teatro: era como oferecer um espelho cruel, mas necessário, não apenas do indivíduo comum, mas por grande parte de uma sociedade brasileira da década de 1960, marcada por profundas desigualdades sociais, pelo avanço do autoritarismo e pelo esgarçamento das garantias legais. O público não via ali personagens distantes, mas reconhecia os seus verdadeiros algozes: figuras de autoridade que, historicamente, oprimem a população periférica com a chancela das instituições. Policiais que, então como em nosso presente histórico, que ainda violam direitos da população mais marginalizada em nome da ordem e da força; juízes que prendem negros e pobres com celeridade, mas garantem impunidade ou blindagem à elite econômica. A peça não suaviza essa estrutura: evidencia que a justiça é seletiva, que o Estado serve a interesses de classe, e que o aparato legal, longe de ser neutro, se constitui como reprodução das desigualdades. O riso provocado não é apaziguador — é o riso do reconhecimento amargo, da consciência das estruturas postas e viciadas. Não há herói nem vilão, apenas sujeitos atravessados por uma estrutura desigual.

O terceiro ato de *A pena e a lei* desloca a narrativa para um plano metafísico — mas esse deslocamento não representa fuga espiritualizante ou promessa de redenção. Ao contrário: ao ambientar a ação no pós-morte, Ariano Suassuna amplia a crítica social e mostra, de forma ainda mais contundente, os limites da justiça dos

homens. As personagens, mortas, se reencontram em outro plano, e tomam consciência do próprio falecimento apenas quando uma personagem anterior relata a causa de sua morte. Trata-se de um dispositivo dramatúrgico que revela que a memória da dor — e da estrutura que a produziu — persiste para além da existência terrena. A rubrica do autor indica que neste ato os atores devem agir de maneira "normal", tanto nos gestos quanto na aparência. E justifica: "só então, com a morte, é que nos transformamos em nós mesmos" (Suassuna, 2005, p. 22). Essa indicação não exalta a morte, mas denuncia que a humanidade plena, nas condições materiais dadas, não se realiza em vida. A justiça prometida, portanto, só viria após a morte — o que, na chave política que a peça constrói, revela-se como denúncia, não consolo.

A conversa entre Vicentão e Benedito explicita a desigualdade social com ironia e crueza. Ambos usavam roupas de couro, ambos atravessavam o mesmo sertão, mas Vicentão era fazendeiro e se queixava do banco e do governo, enquanto Benedito era vaqueiro, andava a pé e não possuía nada. A hierarquia entre os dois não era espiritual, mas material — era medida em terra, transporte, discurso e lugar social. Como Benedito diz a Vicentão, "numa hierarquia que começa com os bancos e o governo e termina com o cavalo e o chão, o senhor está acima de mim, mas eu estou acima do cavalo e do chão" (Suassuna, 2005, p. 130). Essa gradação grotesca da desigualdade revela que os lugares sociais são tão rígidos quanto caricatos, e tão duradouros quanto violentos. A fala expõe que mesmo entre os que partilham da mesma paisagem física, o abismo social é quase intransponível.

Essa mesma lógica atravessa o diálogo entre João e Joaquim. Joaquim, um retirante, diz que gostaria de ter morrido "de angústia, de cansaço intelectual, dessas doenças elegantes" — mas morreu de fome. "Já viu retirante morrer de outra coisa?" (Suassuna, 2005, p. 135), questiona. A pergunta, amarga, concentra em si toda a indignação diante da naturalização da miséria. Enquanto uns morrem de excesso, outros são vencidos por aquilo que nunca lhes foi dado: comida, dignidade, humanidade. Aqui, a peça revela que a própria morte carrega o peso da classe — pois até o morrer, no Brasil, é determinado pela desigualdade.

Em meio a esses reencontros, a personagem Cheiroso é revelada como Cristo, e essa revelação não é acolhida com reverência ou compreensão, mas sim com hostilidade, desconfiança e violência:

> Cheiroso: Acontece, meu filho, que, agora, eu represento o Cristo, o Salvador do mundo!
>
> Vicentão: O Cristo! Vejam só o atrevimento desse moleque! Dá um bofete nele!
>
> *Benedito dá um tapa na parte detrás da cabeça de Cheiroso, perto da nuca.*
>
> Pedro: Com essa vara é melhor! Passa a vara nele, tome!
>
> Vicentão: Dá nele, dá! (Suassuna, 2005, p. 139-140).

Sua ausência de reconhecimento inicial evidencia a profunda alienação e o desprezo que a sociedade, muitas vezes, reserva à figura do messias, ao símbolo de esperança e redenção. Essa dinâmica revela a cruel ironia de um mundo que, ao invés de acolher quem traz a possibilidade de salvação, torna-se palco de escárnio e violência, como se a própria estrutura social estivesse corrompida em sua essência. O deslocamento da ordem: quem deveria exercer a função redentora sendo violentado, acende uma luz crítica sobre as atuais desigualdades e brutalidades que permeiam as relações humanas, especialmente no Brasil, marcado por uma história de excluídos, de injustiças violadas e de um sistema que muitas vezes rejeita a esperança de transformação.

Ainda em relação com as questões inerentes ao campo do julgamento e do divino, é importante destacar, a inversão do julgamento feita por Benedito com a seguinte fala:

> Então, Vossa Excelência vai me desculpar, mas, antes disso, quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência. Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor criou a gente e inventou o mundol Foi o senhor quem inventou a confusão toda, de modo que deve ser julgado primeiro! (Suassuna, 2005, p. 141).

Suassuna, a luz do exposto, sugere uma reflexão mais profunda sobre a própria origem do julgamento: a responsabilidade de deus na criação do homem. Ao afirmar que quem deve ser julgado primeiro é deus, ele questiona se não foi o próprio divino,

na sua concepção de criação, quem, de alguma forma, deu início às contradições, às injustiças e às falhas humanas. Essa inversão não só desafia a autoridade religiosa e moral que se atribui infalível, como também nos leva a pensar se as injustiças do mundo têm origem na própria criação divina, ou se, na sua ausência de perfeição, deus também carrega uma responsabilidade paternal pelo que foi feito. Nesse movimento dialético, Suassuna não pretende desrespeitar o sagrado, mas convocar uma reflexão de que talvez a crise de justiça e a destruição de valores estejam, vinculadas a essa relação inescapável entre o criador e a criação. Assim, essa inversão provoca o público a repensar tudo: se deus é responsável por ter criado o homem, também deve, de alguma forma, responder pelos malfeitos que ainda perpetuam as desigualdades e violências em nossa sociedade.

Ao final, o julgamento de deus é realizado — não com uma postura de fé cega, mas como uma denúncia aguda das injustiças concretizadas na esfera terrena. Essa provocação não rejeita o sagrado; ela o confronta com as contradições humanas, colocando em questão a conexão entre moralidade divina e a brutalidade do mundo real. Como aponta Magaldi, há uma “correspondência entre a materialização cênica e o intuito apologético fundamental” (Magaldi, 1971, p. 11), que aproxima o humano do divino, não para perpetuar uma hierarquia de valores, mas para responsabilizar ambos pela condição de injustiça que permeia nossa existência. Assim, a peça de Suassuna nos instiga a pensar: se Cristo voltasse hoje, como seria tratado por uma sociedade marcada pelo ódio, pela intolerância e pela indiferença às dores do próximo? Essa reflexão nos confronta com a minha e a sua responsabilidade enquanto sujeitos históricos, diante de uma realidade onde o sacrifício e a justiça ainda parecem estar distantes, e onde a espera por uma redenção genuína se encontra, muitas vezes, sufocada pelo desprezo e pela violência estrutural.

Portanto, a estrutura em três atos, com sua gradação simbólica e estética, não é apenas um dispositivo narrativo, mas uma ferramenta de formação e de provocação. Suassuna constrói, com elementos do teatro popular e com olhar político afiado, uma dramaturgia que cresce em densidade e força ao longo do percurso. E foi justamente essa qualidade — rir, pensar, inquietar-se — que fez da peça uma escolha profundamente coerente para os propósitos do TPN. Ela fala com o povo, pelo povo, e contra aqueles que há séculos o oprimem.

As personagens de *A pena e a lei* não são indivíduos com profundidade psicológica ou trajetórias particulares, mas sim figuras-tipo, construídas a partir da tradição do teatro popular nordestino, dos autos medievais e das farsas moralizantes. Cada uma delas representa não uma pessoa específica, mas uma função simbólica dentro de uma engrenagem social que se pretende desmascarar. Essa tipificação, longe de empobrecer a dramaturgia, atua como ferramenta de síntese e de revelação: ao condensar traços sociais e institucionais em personagens-arquétipo, Suassuna torna visível o que muitas vezes se apresenta de forma difusa e naturalizada na vida cotidiana. Para um público não familiarizado com o teatro clássico ou com a dramaturgia convencional, esse recurso não representa um obstáculo, mas um ponto de acesso. As figuras são imediatamente reconhecíveis — não por sua individualidade, mas por sua função na ordem social. E é justamente essa legibilidade simbólica que permite à obra operar como instrumento de formação crítica.

A tipificação, portanto, não é ingenuidade estética nem comodidade narrativa, mas estratégia política. Ao retirar das personagens qualquer resquício de individualismo burguês — marca tão cara ao teatro psicológico, preconizado pelas formas hegemônicas —, Suassuna despersonaliza para radicalizar. Sua fábula não pretende reconciliar o espectador com as personagens, mas empurrá-lo ao incômodo do reconhecimento social. Esse é, também, um gesto pedagógico no sentido mais freiriano do termo: há aqui uma intenção formativa que se constrói não pelo acúmulo de informações, mas pela capacidade de produzir leitura crítica da realidade. Através dessas figuras-tipo, o palco se torna um espelho deformado — mas, paradoxalmente, mais verdadeiro — das instituições que regulam a vida social.

A tipificação permite a economia de linguagem e a aceleração da compreensão, mas sobretudo, permite que o riso, a identificação e o estranhamento operem simultaneamente. O teatro se transforma, então, em um lugar de síntese política: as máscaras revelam, as caricaturas denunciam, os arquétipos convocam. E nesse gesto, Suassuna não apenas respeita o saber popular — ele parte dele, o convoca e o valoriza como terreno legítimo para a crítica social e a construção de outra consciência.

Essa valorização estética do popular não se esgota na forma: ela é propulsionada por uma intriga central que, de tão bem construída, ganha ressonância

histórica e política. A farsa de uma justiça corrompida — colocada em cena por meio de personagens que sintetizam tipos sociais — projeta-se para além da encenação e se entrelaça com a conjuntura concreta do país. E é nesse entrecruzamento que a peça ganha ainda mais força.

A intriga em torno do falso tribunal, da manipulação institucional e da perseguição aos inocentes ressoa de forma particularmente incisiva no contexto histórico brasileiro de 1964, ano em que o golpe civil-militar se consolidava sob a justificativa de preservar a “ordem” e a “legalidade”. A dramaturgia de Suassuna, ainda que escrita anos antes, adquire uma identificação poderosa quando encenada naquele momento: a repressão sistemática às liberdades civis promovida pelo regime militar fazia ecoar, em alto e bom som, a crítica da peça. A influência do governo dos Estados Unidos sobre o golpe — articulada em nome do combate ao “perigo comunista” — reforça a camada estrutural da crítica presente na obra: o poder que julga não age isoladamente, mas como parte de um sistema maior de dominação, que se articula tanto no plano interno quanto no internacional.

As relações de classe, embora mascaradas pela retórica da justiça, são o verdadeiro motor da narrativa: a condenação da personagem não se dá por seus atos, mas fundamentalmente por sua posição e classe social, por sua ausência de poder, por sua inadequação ao papel que o sistema lhe reserva. Isso era tão próximo à realidade brasileira de 1964. A peça escancara o funcionamento viciado de um aparelho que serve à perpetuação das desigualdades. O humor, o grotesco, a farsa — todas essas ferramentas estéticas operam não como ornamento, mas como tática: rir é uma forma de desmascarar; parodiar é desestabilizar o que parecia sólido.

Nesse sentido, *A pena e a lei* não é apenas uma crítica à justiça, mas uma crítica à estrutura social que naturaliza a exclusão, que transforma a lei em armadilha e o tribunal em espetáculo. Quando encenada nas ruas, nos bairros periféricos, diante de plateias que conheciam de perto a face concreta da injustiça, essa narrativa ganha uma força ainda maior. A peça não apenas falava sobre o povo — ela falava com o povo, apropriando-se de sua linguagem, de seus códigos, de suas formas tradicionais de narrativa para denunciar, com vigor e inteligência, o que muitos intelectuais ainda não ousavam nomear.

E talvez o mais engenhoso da dramaturgia seja justamente o fato de que, ao lançar mão da comicidade popular com tanta maestria, ela seja capaz de atingir o cerne das estruturas de poder sem que os próprios poderosos se deem conta disso. Riem. Aplaudem. Divertem-se. E não percebem que estão sendo ridicularizados diante de todos. Esse é um dos grandes trunfos do texto de Suassuna e da montagem dirigida por Abujamra: a crítica social é tão bem construída, tão cuidadosamente entrelaçada ao riso e à fabulação, que permite à peça comunicar-se em múltiplos níveis. A personagem Benedito, por exemplo, desmonta figuras de autoridade como o Cabo Rosinha e o Vicentão Borrote — representantes caricatos de uma elite opressora — por meio de uma comicidade ácida e popular, que atinge diretamente o senso comum das plateias.

Trata-se de um expediente já reconhecível na dramaturgia de Suassuna, como em *O auto da Compadecida*, em que o miserável João Grilo, com sua esperteza e ironia, subverte a lógica hierárquica ao zombar de padres, bispos, latifundiários e até cangaceiros. Através do riso, personagens como Benedito e Grilo fazem escorrer pelas bordas da área de representação palco uma espécie de vingança simbólica contra seus algozes — uma vingança que não apela à violência direta, mas que corrói o poder pelo ridículo. E talvez o mais saboroso seja isso: enquanto os espectadores oprimidos se veem representados e fortalecidos em cena, os opressores, muitas vezes, nem sequer percebem que são o alvo da crítica. Riem de si mesmos, sem saber.

O procedimento estético escolhido por Suassuna se alinha à noção de “teatro popular de invenção”, como ele próprio defendia, que não busca representar a “realidade” de maneira mimética, mas sim transfigurá-la poeticamente a partir dos modos de expressão do povo. A encenação, nesse sentido, não se preocupa com a verossimilhança nem com a psicologia das personagens, mas com a eficácia simbólica e comunicativa da fábula. É nesse ponto que encontramos uma afinidade com o trabalho brechtiano — embora por vias muito distintas —: ambos constroem estruturas cênicas que buscam desnaturalizar as relações sociais e instaurar um olhar crítico no público. Porém, diferentemente da dramaturgia épico-dialética, *A pena e a lei* não trabalha com a exposição da contradição interna da personagem, mas com a

elaboração de uma intriga coletiva que denuncia os dispositivos de dominação através do exagero e da ironia.

Importa destacar aqui a escolha conceitual por “intriga” em vez de “conflito”. O termo “conflito” carrega uma carga significativa nas formas dramáticas burguesas e aristotélicas, nas quais o teatro se estrutura a partir da luta interna de um indivíduo — com outros, com o mundo ou consigo mesmo — rumo a uma resolução final. Já a “intriga” sugere uma rede de situações e articulações externas, que envolvem os sujeitos não por sua vontade própria, mas por seu pertencimento a uma ordem social. A intriga é coletiva, impessoal e muitas vezes trágica. Na obra de Suassuna, o protagonista não tem um dilema interior, mas é arrastado pelas forças do sistema que o cerca. Assim, *A pena e a lei* constrói sua intriga em torno da falsa universalidade da justiça, evidenciando que o direito, em sua aplicação concreta, serve menos à equidade do que à reprodução de um modelo opressor.

O público que assistiu à peça nas praças e bairros da periferia de São Paulo, por meio do Teatro Popular Nacional, evidentemente encontrou com a montagem de Abujamra não apenas um espetáculo de entretenimento, mas uma chave de reflexão e leitura do seu tempo histórico presente. Uma montagem que revela uma realidade estrutural em que o sujeito dito subalterno jamais é julgado pelo que faz, mas por quem é — ou, mais precisamente, por onde está posicionado dentro do sistema.

A direção de Antônio Abujamra nesse projeto é um ponto fundamental que demonstra sua capacidade de transitar entre códigos distintos, sem impor uma estética unívoca. Ao levar ao palco um texto popular com a radicalidade cênica que lhe era própria, é revelador: não se trata de “elevar” o popular ao nível do erudito, mas de reconhecer a potência política da linguagem popular, colocando-a em diálogo com os procedimentos críticos aprendidos com seus mestres. O riso do povo, quando provocado por uma cena de injustiça encenada, não é alienação: é reconhecimento. E é nesse reconhecimento que o teatro encontra seu poder transformador.

Se retomarmos o que foi discutido no primeiro ato desta tese, perceberemos que a escolha por dirigir *A pena e a lei* já estava escrita nas inquietações do jovem Abujamra. O desejo por um teatro acessível, inquietante, provocador e socialmente comprometido atravessa toda sua formação. E mesmo quando suas encenações

posteriores ganharam sofisticação formal ou apelo intelectual, esse princípio nunca foi abandonado. Ele não dirigia para agradar, mas para incomodar; não para embelezar a cena, mas para torná-la aguda. Isso provavelmente pode ter sido o causador de ser antipatizado por muitos — especialmente aqueles que esperavam do teatro uma forma de distinção cultural — e profundamente amado por outros, especialmente os que enxergavam comprometimento social.

A leitura de *A pena e a lei* nos permite, assim, compreender não apenas a força do texto de Suassuna, mas o gesto político de sua encenação por Abujamra. Em um país que começava a mergulhar em um regime autoritário, levar à praça pública uma obra que desmascara a justiça institucional era mais do que ousadia: era resistência. E se a história oficial pouco se interessou em guardar registros desse momento, não é porque ele foi irrelevante — mas porque foi, justamente, subversivo demais.

4.3 Vestígios inquietos: uma direção contra-hegemônica

Ao observar os impactos estéticos e recepcionais das obras *Terror e miséria do Terceiro Reich* e *A pena e a lei* em suas montagens brasileiras, fica evidente que os caminhos estéticos e políticos tomados por Antônio Abujamra em 1963 não apenas dialogam com sua formação, mas também afirmam um projeto artístico voltado ao pensamento crítico, à transformação e à provocação das consciências. Não se trata apenas de uma escolha temática, mas de um gesto fundante de direção. Em ambas as encenações — mesmo com estéticas diferentes e dramaturgias distantes em estrutura — há um fio comum: o desejo de construir, através do teatro, um pensamento crítico sobre o mundo. Mais que entreter, a cena convoca.

No caso de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, a encenação brechtiana coordenada por Abujamra opera com fragmentos de vidas atravessadas pelo medo, pela dominação e pelo silenciamento. As múltiplas personagens — nenhuma delas heroica, mas todas implicadas nas contradições do cotidiano — formam um conjunto que evidencia a mecânica do fascismo e a passividade que o sustenta. A dramaturgia expõe a normalização da violência, a corrosão da confiança interpessoal e a

manipulação ideológica das massas. Abujamra não suaviza os conteúdos: com cenas curtas, gestos sociais bem delineados, utilização de filmes e imagens de impacto (como o episódio do Gueto de Varsóvia), constrói uma dramaturgia dialética cuja proposta é a desestabilização racional. A crítica de Décio de Almeida Prado ao "emotivo" do espetáculo revela não só a tensão entre concepção e recepção, mas também os limites da crítica jornalística diante de uma obra que propunha uma outra proposta teatral — que se afastava do sentimento burguês e se aproximava da análise crítica de contextos sociais. O espetáculo provoca não pela sutileza, mas pela contundência.

Já *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, foi encenada pelo mesmo Abujamra no ano posterior (1964), revelando outra camada de seu olhar sobre o Brasil e parcelas desconhecidas de sua arte. Nessa obra, o diretor se apropria de uma dramaturgia fortemente alicerçada no teatro popular nordestino, com seus elementos do auto, da comédia farsesca e do uso intensivo da oralidade regional. A peça aborda, com comicidade mordaz e alegoria, o funcionamento viciado das disposições sociais e justiça no Brasil, escancarando suas estruturas de classe e sua brutalidade. As personagens, como Cheiroso, Cheirosa, Marieta, Benedito, Cabo Rosinha e Padre Antônio, transitam entre a farsa e o símbolo, representando tipos sociais que revelam a tensão entre o poder institucional e a justiça verdadeira. Aqui, o procedimento estético se dá menos por uma dramaturgia de episódios e mais por uma lógica de auto popular: a intriga é clara, a crítica é irônica, e o ponto de vista da peça é ancorado na defesa de certa ética do povo, em oposição à legalidade opressiva. A encenação de Abujamra, nesse caso, potencializa essa crítica, ao enfatizar o grotesco do poder e o absurdo dos rituais jurídicos, sem perder a comicidade como estratégia de denúncia.

A comparação entre essas duas obras permite reconhecer os elementos centrais da formação do encenador. Por um lado, o aprendizado com Brecht — sobretudo no uso do *gestus* social, da quebra da ilusão dramática e da função política da cena. Por outro, a sensibilidade popular adquirida na convivência com o teatro nordestino, com os autos, com o riso como resistência. Se em *Terror e miséria* há o intelectual marxista com suas referências estrangeiras e suas teorias dialéticas, em *A pena e a lei* há o encenador brasileiro atento à cultura do povo, à denúncia social

disfarçada de riso, à potência estética dos marginalizados. Essa dupla presença revela um Abujamra dialético por essência: um artista que tensiona formas, incorpora contradições e reconhece na arte uma tarefa histórica.

Além disso, o gesto de montar essas duas peças tão próximas (1963 e 1964) — uma sobre o nazismo europeu e outra sobre as arbitrariedades burguesas e jurídicas brasileiras — não é aleatório. É um movimento estratégico, que aponta para a continuidade dos mecanismos de opressão. A Alemanha da década de 1930 e o Brasil da década de 1960 são espelhos distorcidos um do outro, e o teatro, nas mãos de Abujamra, torna-se a lente para escancarar essa distorção. Ao que tudo indica, os impactos dessas montagens não foram apenas estéticos. Elas intervieram no debate político, inquietaram plateias e colocaram em cena perguntas incômodas — tanto para os espectadores progressistas quanto para os reacionários.

Ao contrário do que se poderia supor, essas obras não tiveram uma recepção equivalente: enquanto *Terror e miséria do Terceiro Reich* atraiu algumas críticas e divulgações jornalísticas — ainda que por vezes limitadas e enviesadas —, *A pena e a lei* simplesmente foi ignorada pela imprensa e pela crítica especializada da época. Não se trata de mero acaso ou descuido, mas de uma escolha deliberada dos editores da área teatral, que preferiram manter suas zonas de conforto, confinados às salas de espetáculo tradicionais e aos circuitos institucionais que legitimam apenas certas estéticas e discursos. Essa ausência crítica representa uma forma evidente de exclusão e silenciamento, que reforça o preconceito histórico contra o teatro de rua e suas manifestações populares. Ao relegar *A pena e a lei* ao esquecimento crítico, a imprensa colaborou para a marginalização de um teatro engajado à esquerda, acessível e mobilizador — elementos que desafiam a ordem estabelecida e expõem contradições sociais profundas. Tal postura não só evidencia a perversidade cultural dos ditos aparelhos de legitimação artística, mas também revela o quão pouco a crítica da época estava disposta a enfrentar as tensões políticas e estéticas provocadas por Abujamra e pelo Teatro Popular Nacional. Assim, a recepção desigual dessas montagens torna-se um sintoma revelador das limitações e resistências do campo cultural brasileiro diante de projetos que efetivamente questionam estruturas de poder e hierarquias simbólicas.

Esse silêncio crítico, longe de apagar a força do projeto artístico de Abujamra, escancara com ainda mais clareza de que lado ele estava — ao lado da classe trabalhadora, do que pode ser o mais próximo da democratização do acesso ao teatro. Sua escolha por montar *A pena e a lei* dentro do contexto do Teatro Popular Nacional, especialmente em um momento político tão repressivo, não foi apenas uma opção estética, mas um ato político de insurgência cultural. Abujamra, de certo modo, se colocou contra as estruturas hegemônicas de poder que controlavam o discurso e a recepção artísticas, fazendo do teatro uma arma de conscientização e transformação social. Essa posição firme e corajosa o define como um artista dialético, que tensiona as contradições da sociedade brasileira e usa sua arte para provocar o debate, incomodar os acomodados e dar voz aos marginalizados. Portanto, o apagamento crítico sofrido não diminui sua relevância; ao contrário, reafirma sua trajetória como um protagonista cultural que enfrenta, de forma intransigente, as injustiças por meio da arte.

As duas peças representam praticamente dois extremos significativos na busca artística de Abujamra, espelhando suas influências formativas e estéticas: *Terror e miséria do Terceiro Reich* remete diretamente ao rigor político e à dramaturgia dialética do Berliner Ensemble de Brecht, enquanto *A pena e a Lei* ecoa a vitalidade popular, o humor e a oralidade do teatro de Planchon, com sua ênfase na tradição e no teatro popular brasileiro. Esse duplo polo evidencia a tensão produtiva que marcou o trabalho de Abujamra — entre o experimentalismo crítico e a valorização das raízes culturais nacionais —, consolidando seu perfil dialético e multifacetado como encenador.

Ao revisitar essas duas montagens, é possível retomar as perguntas lançadas ainda no primeiro capítulo desta tese: o que permanece e o que muda na trajetória de um artista? Que elementos formativos resistem ao tempo e à prática? No caso de Abujamra, permanece a inquietação, o desejo de atrito, a recusa ao consenso. Suas encenações não são apenas manifestações teatrais: são testemunhos históricos de um artista em formação contínua — e de um país prestes a entrar em um dos períodos mais sombrios de sua história. O teatro, nesse contexto, torna-se trincheira de resistência cultural e política, e Abujamra, desde então, se firma como uma figura central e combativa na cena teatral brasileira.

5 Epílogo: entre fracassos, rupturas e persistências

Concluir uma tese como esta é, antes de tudo, reconhecer os limites — os que me foram impostos e os que, por opção, aceitei tensionar. Ao propor uma escrita que se assemelhasse à estrutura épico-dialética e que buscasse uma análise crítica sobre Antônio Abujamra enquanto artista inquieto, percebi logo no início que algumas lacunas seriam inevitáveis. Não por rigor seletivo, mas porque o próprio percurso de Abujamra está marcado por rupturas, apagamentos e resistências. Escrever sobre sua trajetória é também, portanto, escrever daquilo que não se registra com facilidade nos arquivos hegemônicos.

Um apagamento que não é casual, mas que se inscreve numa tradição de produção do conhecimento que consagra determinados sujeitos, formas e discursos, ao passo que silencia outros. Diante disso, esta pesquisa se propôs a seguir os rastros de um artista cuja presença no teatro brasileiro foi tão provocadora quanto desobediente: Antônio Abujamra. Ao investigar sua trajetória, busquei mais do que registrar informações biográficas ou analisar espetáculos isoladamente; tentei compreender como sua prática artística tensionou formas consagradas, desestabilizou confortos estéticos e mobilizou uma crítica à ordem vigente, tanto dentro quanto fora da cena.

Foi exatamente esse o maior desafio da Cena 1, em que busquei reconstruir os caminhos anteriores à consolidação de Abujamra como diretor. Ao contrário do que grande parte da historiografia teatral brasileira insiste em destacar — iniciando sua importância a partir dos anos 1960, e mais especificamente após sua viagem à Europa —, optei por escavar camadas anteriores, menos conhecidas, mas igualmente fundamentais para a constituição de seu pensamento estético e político. Sua infância em Sorocaba, os traços da imigração sírio-libanesa em sua formação, a juventude marcada pelo futebol, o boxe, a literatura, a chegada de Belinha – sua companheira – e os primeiros flertes com a poesia e os movimentos estudantis em Porto Alegre compõem uma paisagem que me permitiu identificar a complexidade do sujeito antes mesmo do artista. Essa reconstrução só foi possível com o generoso apoio de seu filho, Alexandre Abujamra, que compartilhou informações preciosas, inclusive registros como a caderneta de anotações pessoais de Antônio, que se revelou uma

das fontes mais singulares da tese. Ao lançar luz sobre o movimento estudantil e teatral porto-alegrense dos anos 1950, também me distanciei da recorrente centralidade do eixo Rio-São Paulo. A proposta aqui não foi apenas trazer novidades, mas deslocar o olhar historiográfico, reposicionando sujeitos e contextos quase sempre deixados à margem.

A Cena 2 surge de uma reavaliação feita ainda durante o processo de qualificação do trabalho. Inicialmente, havia a intenção de atravessar a carreira inteira de Abujamra, mas logo percebemos que havia um período-chave em que as contradições de seu percurso explodiam com maior força: os anos 1960. Essa década, convulsiva em muitos aspectos — política, social e culturalmente —, revela um momento em que o diretor não só afirma uma guinada estética e política em sua prática, como também experimenta os impactos mais violentos desse reposicionamento. A aproximação com Jean Vilar, Roger Planchon e o Berliner Ensemble não foi casual nem ingênua: foi escolha. E, como toda escolha ética e estética, teve consequências. Abujamra passou a defender um teatro popular, acessível e provocador, em um momento em que o teatro brasileiro ainda oscilava entre o modelo burguês realista e a ausência de reflexão crítica. A opção pelo teatro épico brechtiano, pela fragmentação narrativa e pelo distanciamento crítico, fez com que sua linguagem colidisse com o gosto dominante e com os interesses dos meios de crítica da época. Este ato, por isso, investiga os critérios de “sucesso” e “fracasso” atribuídos ao artista, tomando como referência as próprias declarações de Abujamra, que frequentemente dizia ter acumulado muitos fracassos e pouquíssimos sucessos. A investigação revelou como esses "fracassos" estavam muitas vezes vinculados à incompreensão e ao conservadorismo da crítica e das plateias e à instrumentalização ideológica do fazer teatral. Abujamra sabia que, ao se alinhar às estéticas populares e brechtianas, sofreria embates duros com a crítica, com parte da classe artística e com os públicos mais conservadores. Nesse ato, conseguimos revelar o quanto ele foi mal interpretado por uma crítica alinhada a valores opostos aos que ele defendia. Não se tratava apenas de avaliação estética: estava em jogo uma disputa política, um campo de forças em que o incômodo que Abujamra causava era diretamente proporcional à ousadia de suas encenações. A década de 1960 nos ensinou, mais uma vez, que no Brasil, do presidente ao artista, qualquer preocupação com o povo

é, quase sempre, motivo de desconfiança — e muitas vezes de hostilidade — por parte dos setores que se beneficiam da exclusão.

Já a Cena 3 colocou em evidência não apenas a dificuldade de acesso às fontes, mas também o modo como o apagamento de determinadas experiências teatrais revela os limites da memória institucional. Analisar os espetáculos *Terror e miséria no Terceiro Reich* e *A pena e a lei*, dois marcos de sua atuação nos anos 1960, significou lidar com ausências documentais — principalmente no segundo caso, sobre o qual não há sequer registros fotográficos ou matérias jornalísticas diretas. Foi preciso recorrer a documentações secundárias, entrevistas, relatos indiretos e cruzamentos historiográficos para reconstruir com precisão crítica a experiência do Teatro Popular Nacional. O que este ato demonstrou, no entanto, é que mesmo diante do silêncio dos arquivos, a força das montagens resiste. *Terror e miséria* reafirma Abujamra como um encenador epicamente comprometido, enquanto *A pena e a lei* o apresenta como alquimista entre o popular e o político, usando os expedientes do riso e da alegoria para fazer uma crítica estrutural ao sistema estrutural brasileiro. Aqui, a ausência de registros não silenciou a potência da obra: ao contrário, fez com que a pesquisa precisasse encontrar outras formas de escuta e interpretação — em consonância, aliás, com o espírito do próprio Abujamra, que dizia que o palco é uma zona escura onde o diretor não entra.

Escrever esta tese já teria sido, por si só, um desafio considerável — mas o que talvez nem todos saibam é que este não foi meu único mergulho acadêmico em Antônio Abujamra. Paralelamente a este trabalho, concluí também outra tese de doutorado, defendida na Universidade Presbiteriana Mackenzie, intitulada *Antônio Abujamra – Inquietações brechtianas na cena teatral do Brasil* (2024). Nela, a investigação partiu do pressuposto de que Abujamra foi um diretor brechtiano por excelência, e analisei, em profundidade, cinco espetáculos dirigidos por ele em diferentes décadas: *Sorocaba, senhor!*; *Os efeitos dos raios Gama nas margaridas do campo*; *Morte acidental de um anarquista*; *A resistível ascensão de Arturo Ui*; e *Hamlet é negro*. A proposta era seguir os rastros e evidências que revelassem sua abordagem épica, comprometida com um teatro político, provocador e profundamente reflexivo. Realizar duas teses simultaneamente sobre o mesmo sujeito histórico foi um mergulho fundo — por vezes com receio de não reencontrar a superfície. A sobreposição de arquivos, a tensão entre abordagens distintas, o risco constante de repetição ou de

esvaziamento analítico, o cansaço intelectual e a diferença ideológica dos orientadores: tudo isso fez parte do processo. Ao mesmo tempo, foi esse duplo enfrentamento que me permitiu enxergar Abujamra por ângulos múltiplos — ora pela lente da encenação, ora pela da formação, ora pelas fraturas entre sucesso e fracasso. Essa multiplicidade de perspectivas não se anulou: friccionou-se. E creio que foi justamente dessa fricção que emergiu uma compreensão mais complexa, honesta e inquieta — como convém ao próprio Abujamra.

O que esses três atos nos oferecem, juntos, é mais do que uma análise biográfica ou estética. Eles desenham, sob outra perspectiva, uma cartografia ética do fazer teatral no Brasil, marcada pela recusa em se submeter a modelos preestabelecidos e pela aposta na dúvida como método. Esta não é apenas uma tese sobre Abujamra: é, também, uma tese sobre como o teatro, quando praticado à margem das estruturas hegemônicas, pode se afirmar como linguagem de resistência e ferramenta de enfrentamento simbólico, estético e político. É uma tese escrita a partir de um lugar que também me atravessa: o Movimento de Teatro de Grupo, a sala de aula, os palcos periféricos, os editais negados, as histórias não contadas. Escrevi como quem tenta ampliar a cena da memória, não para impor um novo cânone, mas para interromper o silêncio sobre trajetórias que insistem em incomodar.

Se, ao final deste percurso, posso afirmar alguma certeza, é a de que a historiografia do teatro brasileiro ainda precisa ser permanentemente inquietada. Os grandes nomes, os “marcos históricos”, os formatos consagrados, tudo isso precisa ser revisto sob o risco de nos conformarmos com uma história que mais apaga do que revela. Ao escolher Abujamra como objeto e também como provocador deste estudo, quis abrir uma fenda, uma rachadura na narrativa já instituída. Quis mostrar que os “fracassos” também são legados, que os “desajustes” são formas de existência, e que o teatro, quando verdadeiramente vivo, não pede licença para romper com o instituído — ele faz isso porque é sua natureza.

Ficam ainda muitos caminhos por percorrer: uma pesquisa mais aprofundada sobre sua atuação na televisão, suas colaborações nos anos 1980 e 1990, ou mesmo a análise das entrevistas do programa *Provocações*, onde o artista parecia rir da própria imagem enquanto desmontava, uma a uma, as convenções de quem tentava reduzi-lo. Mas talvez este seja o maior legado deixado por Abujamra — e também,

quem sabe, por esta tese: a recusa em aceitar qualquer forma de acomodação, inclusive a da memória.

REFERÊNCIAS

A HORA. ***[Nota jornalística].*** 13 jan. 1957. Acervo: SP Escola de Teatro.

ABREU, Luís Alberto; SILVA, Ermínia. **Respeitável público....** O circo em cena. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009.

ABREU, Silvio de. **Silvio de Abreu**: um homem de sorte / Vilmar Ledesma (Org.). – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

ABUJAMRA, Antonio. Antonio Abujamra, o mal-humorado bem-amado. [Entrevista concedida a Paula Bonelli]. **Estadão**, São Paulo, 16 jan. 2012.

ABUJAMRA, Antônio. **Caderno de Anotações**. 8 jun. 1959. Documento manuscrito. Acervo: SP Escola de Teatro.

ABUJAMRA, Antônio. **Caderno de Anotações**. 27 nov. 1959. Documento manuscrito. Acervo: SP Escola de Teatro.

ABUJAMRA, Antônio. **Entrevista concedida a Ziraldo no programa *O papo*.** TV Educativa do Rio de Janeiro (TVE-RJ), 1989. Vídeo disponível no *YouTube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fBKq5Cpu5fg&t=54s. Acesso em: 30 dez. 2023.

ABUJAMRA, Antônio. **Entrevista explosiva**. Entrevista concedida ao programa *Caros Amigos*. TV PUC, São Paulo, set. 2001. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kY-XJz70tIM&t=20s . Acesso em: 20/08/2022.

ABUJAMRA, Antonio. **Pós-provocações**, São Paulo: Tv Cultura, 23 jun. 2015.

ABUJAMRA, Marcia. “Antonio Abujamra, influências e algumas realizações”, in: **Revista Sala Preta**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/ USP, v.18, n. 2, 2018.

APOLINÁRIO, João. **A crítica de João Apolinário**: memória do teatro paulista de 1964 a 1971, volume 1 / Maria Luiza Teixeira Vasconcelos (Org.). São Paulo: Imagens, 2013.

APOLINÁRIO, João. **A crítica de João Apolinário**: memória do teatro paulista de 1964 a 1971, volume 2 / Maria Luiza Teixeira Vasconcelos (Org.). São Paulo: Imagens, 2013.

Atores de Antígone América pedem liberação da peça. *Diário da Noite*, São Paulo, 2 abr. 1962. p. 9.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil, Experiências e Influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BALBI, Marília. **Fernando Peixoto em cena aberta**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento***:* o Contexto de François Rebelais. São Paulo: Hucitec, 1993

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Ensaios sobre Brecht.** São Paulo: Boitempo editorial, 2017.

BERGSON, Henri. **O Riso:** ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BONELLI, Paula. **O Estado de S. Paulo,** publicada no dia 16 de janeiro de 2012.

BRECHT, Bertolt. **Terror e miséria do Terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Paz e terra 1991.

BUENO, Clovis. **O teatro venceu a engenharia.** *Cidade de Santos*, Santos, 19 nov. 1970. p. 2.

CALDAS, João. **[Fotografia de Antônio Abujamra].** [20--]. Fotografia. Acervo: SP Escola de Teatro.

CAMPOS, Luiz. **Antônio Abujamra:** inquietações brechtianas na cena teatral do Brasil. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, 2024.

CAMPOS, Luiz. **Um grupo chamado Decisão:** levantamento de registros históricos e apontamentos críticos sobre a atuação do Grupo Decisão, na década de 1960, com ênfase no espetáculo “Sorocaba, senhor!” 2019. Dissertação de Mestrado (Departamento de Artes Cênicas) – Universidade de Federal de São João Del-Rei (UFSJ), São João Del-Rei, MG, 2019.

CARLETO, Simone. **Processos de formação de intérpretes em consigna livre:** práxis e metodologias experimentadas pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro. Tese de Doutorado (Instituto de Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, SP, 2017.

CAROS AMIGOS. In: TV PUC. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b7QkU8CkVfE . Acesso em: 06 de novembro de 2021.

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator.** São Paulo: editora Ática, 1989.

CARVALHO, Victor de. ***Tartvfo*.** O Globo, Rio de Janeiro, 20 jan. 1966. p. 5.

Cem anos de teatro em São Paulo – *IV*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 jan. 1976. n. 56, p. 1–6.

CORREA, Zé Celso Martinez. **Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

CORREIO DA MANHÃ. **[Matéria jornalística]**, 4 jun. 1967.

CORREIO DA MANHÃ. **[Notícia].** 4 jun. 1967.

CORREIO PAULISTANO**. [Notícia].** 31 dez. 1953, p. 7.

CHARTIER, Roger. **Da festa da corte ao público citadino.** In:_____. Formas e sentido – Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas-SP: Mercado Letras/ALB, 2003, p. 81-140.

COSTA, Iná Camargo. **A produção tardia do teatro moderno no Brasil**. *Discurso*, São Paulo, n. 18, p. 85-96, dez. 1990.

CRESTA, Isolda. **Isolda Cresta:** zozô vulcão / Luis Sergio Lima e Silva (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

D'Arcier, Bernard Faivre*.* **Panorama e futuro dos festivais:** o exemplo do festival D'Avignon, 2011.

DAOUST, Yvette. Roger Planchon et les problemes du Theatre Populaire. **Zagadnienia Rodzajów Literackich.** vol. 20, nº1, p. 81-93, 1977.

DEL RIOS, Jefferson. **Ourinhos:** memórias de uma cidade paulista. Comélio Procópio: UENP, 2015.

De la Cité ouvrière au TNP**. Le Progrès,** Lyon, 05 abr. 2017. Disponível em: https://www.leprogres.fr/lyon/2017/04/05/de-la-cite-ouvriere-au-tnp. Acesso em: 05 fev. 2022.

DIÁRIO DO TRANSPORTE. **História: Massari, a base do papa-fila.** 4 mar. 2018. Disponível em: https://diariodotransporte.com.br/2018/03/04/historia-massari-a-base-do-papa-fila/.Acesso em: 15 mai. 2025.

DIAS, André. **Antonio Abujamra:** a literatura como bússola e o teatro como farol – Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.38, 2019.

ENTREVISTA com Antonio Abujamra. **Revista Camarim** - publicação da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, Ano V, Nº.26, 2002.

ESCOBAR, Ruth. *Maria Ruth*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FERRAZ, Leidson M. M. de Castro. Contribuição à história dos festivais do Brasil. **Revista Arteriais.** Belém/PA, nº09, p. 124-142, dez, 2019.

FLORES, Ida Vicenzia. **Antonio Abujamra:** Calendário de pedra, uma biografia. Manaus: Reggo, 2019.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator.** – Franca Rame (Org.). São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

FOLHA DA TARDE. **[Nota jornalística].** 12 jan. 1957. Acervo: SP Escola de Teatro.

FREITAS, Paulo Luís. **Tornar-se ator:** uma análise do ensino de interpretação no Brasil. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1998.

FUNARTE. Centro de Documentação (CEDOC). **[Acervo documental/iconográfico].**

GARETS, Françoise Taliano-Des. **As metrópoles regionais e a cultura:** o caso francês, 1945-2000.

HOBSBAWN, Eric. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HODGART, Matthew***. La Satira.*** Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. ***TAIB*****:** Uma História do Teatro. São Paulo: Narrativa Um/ Instituto Cultural Israelita Brasileiro, 2023.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAFA, Van. **Abujamra Tartufando**. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1966. Caderno 2, p. 2.

JAFA, Van. **Lançamento: Tartufo**. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1966. Caderno 2, p. 2.

JAFA, Van. **Tartufo (Le Tartuffe***)*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1966. Caderno 4, p. 3.

LAFABRI, Leon R. **O fenômeno Roger Planchon**. Cadernos de Teatro nº. 17. Rio de Janeiro: O tablado, 1962, p. 8-10.

LE PROGRÈS. **[Matéria jornalística]**, 5 abr. 2017.

LERIZE (Villeurbanne). **Programa do espetáculo "*As almas mortas*".** [19--.]. Centro de Memória e Sociedade da cidade de Villeurbanne.

MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro:** Sábato Magaldi. São Paulo: edições Sesc, 2015.

MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Tereza. **100 anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Senac, 2000.

MAMBERTI, Sérgio. Acervo pessoal. **[Documentos iconográficos]**, [196-].

MAMBERTI, Sérgio. **Senhor do meu tempo**. São Paulo: edições Sesc, 2021.

MACHADO, Álvaro. **Metade é verdade:** Ruth Escobar. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

MARSCHNER, João. **Estreia de "Boa tarde, excelência".** *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1969. p. 7.

MARGULIES, Marcos. **Gueto de Varsóvia.** Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1973.

MASSA, C., & Mendonça, R. (2012). Entrevista: Lygia Vianna Barbosa. **Cena,** Porto Alegre, v.11, p. 01-12, out. 2012.

MESQUITA, Armando Sérgio da Silva. **Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita (1989) e Escola de Arte Dramática 1948-1968 (1985), de Alfredo Mesquita.** Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MONTES, Carmen Marquez. Carlos Miguel Suárez Radillo, un juglar de ambas orillas. **Latin American Theatre Review**, Lawrence (EUA), p.171-174, mar, 2003.

MOTOLLA, Adriane Cecília Pinto. *Cia.* **Stravaganza: um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo**. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, 2009.

MICHALSKI, Yan. **Tartufo de Moliere & Abujamra.** *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1966.

NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. ***Dercy Gonçalves*** - o Corpo Torto do Teatro Brasileiro. Tese de Doutorado (Instituto de Artes da Unicamp). Campinas/SP, 2009.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1966.

NEIVA, Sara Mello. **Movimentos do teatro estudantil do Brasil:** as experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Grupo Universitário Teatro (GUT) e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular.** Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, 2016.

NETO, João Cabral de Mello. **Poesias completas**. 3.ed .Rio de Janeiro: J.Olympio, 1979.p.19-2.

NOTA jornalística sobre Abujamra no Berliner Ensemble. 12 maio 1960. **Documento jornalístico avulso**. Acervo: SP Escola de Teatro.

OLIVEIRA, José Antônio Moraes de. **A longa jornada.** Coletiva.net, 18 agosto 2022. Disponível em: https://coletiva.net/colunas/a-longa-jornada,417876.jhtml. Acesso em: 27 nov. 2023.

OLIVEIRA, Mariana. O Periódico como objeto de estudo: uma análise de Bref, o jornal mensal do TNP de Vilar. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas,** Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 102–111, 2014.

PALLOTINI, Renata. **Cacilda Becker:** o teatro e suas chamas. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht e o Berliner Ensemble**. Rio de Janeiro: INACEN, Coleção Exposições, vol. 2, 1986.

PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

Persistência. *A Tribuna*, Santos, 22 maio 1968. Caderno 1, p. 6.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1944.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: Martins editora, 1964.

PROVOCAÇÕES. In: TV Cultura. Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/7026_provocacoes-55-com-sergio-mamberti-bloco-01.html. Acesso em 02/02/2025.

RAULINO, Berenice. A contribuição de Ruggero Jaccobi para o teatro brasileiro, in: **Revista Ouvirouver,** n.1, 2005.

RIEDEL, Érika (Org.). **O tempo e a vida de um aprendiz / Emilio Biasi**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

ROCHA, Glauce. **Contra perseguições de qualquer tipo a estreia do L. Froes.** *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1963.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução as grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RODRIGUES, Eder Sumariva. **Teatro Nacional Popular:** o projeto de descentralização de Ruth Escobar, 2010.

RODRIGUES, Nadir Bonini. **Colégio Marista Rosário:** lições para a vida inteira, 1904-2004. Porto Alegre: CMC Editora, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

SACONI, Rosi**. Era uma vez em SP... Teatros Santana**. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22/05/2005.

SANDRONI, Paula. **Primeiras provocações:** Antônio Abujamra e o Grupo Decisão. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Rio de Janeiro, 2004.

SANTOS, Gislaine Goulart dos. João Cabral de Melo Neto: uma poética em construção em Notas sobre uma possível a casa de farinha, in: **Revista Recorte**, v. 15, n. 1, 2018.

SILVA, Daniel Souza. **Ruggero Jacobbi crítico tradutor de poesia brasileira**: da Litania dos Pobres à Invenzione di Orfeo. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, 2018.

SILVEIRA, Miroel**. Antigone América.** *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 abr. 1962.

SP ESCOLA DE TEATRO. **[Documento de acervo]**, 15 dez. 1957. Acervo: SP Escola de Teatro.

SP ESCOLA DE TEATRO. **[Documento de acervo]**, 18 dez. 1957. Acervo: SP Escola de Teatro.

SP ESCOLA DE TEATRO. **[Documento iconográfico de acervo]**, [195-]. Acervo: SP Escola de Teatro.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei.** Rio de Janeiro: Agir, 2005.

WOLFF, Fausto. **Como brincar de Prevèrt**. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1965. p. 2.

WURTZ, Jean Pierre. **A descentralização e a organização do teatro em França**: Breve panorâmica, 2005.

YÁCONIS, Cleyde***. Cleyde Yaconis:*** dama discreta - Vilmar Ledesma (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ZEMEL, Berta. **Berta Zemel:** a alma das pedras. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

[JORNAL NÃO IDENTIFICADO]. **[Recorte de jornal]**, 13 dez. 1958. Acervo: SP Escola de Teatro.

[JORNAL SEM IDENTIFICAÇÃO]. **[Recorte de jornal]**, 12 maio 1960. Acervo: SP Escola de Teatro.

[JORNAL SEM IDENTIFICAÇÃO]. **[Recorte de jornal]**, [195-]. Acervo: SP Escola de Teatro.

[SEM AUTOR]. **Cartão postal do Theatro São Pedro** *(início do século XX)*. Disponível em: https://prati.com.br/porto-alegre/porto-alegre-teatro-sao-pedro-inicio-seculo-xx.html.Acesso em: 05 fev. 2022.