

MAM: 1964–1970 DE PORTAS ABERTAS PARA AS ARTES CÊNICAS

MAM: 1964-1970 Open doors for the Performing Arts

Lidia Kosovski

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Jussilene Santana

Instituto Martim Gonçalves – IMG

Resumo: Este artigo trata da presença das artes cênicas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), entre o golpe militar de 1964 e 1970. Passa pela ação do diretor teatral Martim Gonçalves, seguido de outros dois jovens diretores, Amir Haddad e Paulo Afonso Grisolli, com o grupo A Comunidade. Consideramos que, nessa ocasião, as primeiras sementes da vanguarda teatral dos anos 1960 foram plantadas em terreno carioca, usufruindo, necessariamente, do espaço museográfico moderno como centro de novos paradigmas para as artes cênicas.

Palavras-chave: MAM-RIO; Martim Gonçalves; Grupo A Comunidade.

Abstract: This article deals with the presence of the performing arts in the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM Rio), between the military coup of 1964 and 1970. It passes through the action of the Theater director Martim Gonçalves, followed by Amir Haddad and Paulo Afonso Grisolli with the A Comunidade group. We consider that on this occasion, the first seeds of the theatrical avant-garde of the 1960s were planted in Rio de Janeiro, necessarily taking advantage of the modern museum space as the center of new paradigms for the performing arts.

Keywords: MAM-RIO; Espaço Cênico, Martim Gonçalves; Grupo A Comunidade.

Recebido em 23/10/2021

Aceito em 12/02/2022

João Pessoa, V. 13 N. 1 jan-jun/2022

A presente pesquisa valoriza algumas características próprias do Rio de Janeiro como centro histórico da capital do Brasil por mais de 150 anos. Nessa cidade, ocorreu uma rica produção arquitetônica desde a chegada da Corte portuguesa até o advento de Brasília, quando o Rio deixou de ser o centro político deste país. Esse conjunto histórico, somado à geografia confinada entre o mar e a montanha, legou ao público carioca objetos arquitetônicos singulares e espaços urbanos únicos que, do ponto de vista deste artigo, comportaram-se como forças catalisadoras da fuga da cena teatral dos limites físicos do tradicional edifício “à Italiana”, em direção a outros espaços da cidade. Grande parte dos eventos e espetáculos aqui indicados foi condicionada, portanto, pelas características históricas urbana e arquitetônica do Rio, tantas vezes mergulhado em contundente natureza física. Por isso, a razão de ser deste texto ao tensionamento da nossa memória como cidadãos cariocas e possíveis usuários do edifício do Museu de Arte Moderna, o MAM Rio, em vários tempos e em várias de suas dimensões.

O museu, primeiro prédio público erigido em concreto aparente na cidade, com suas linhas precisas, rigorosamente delineadas sobre a paisagem da baía de Guanabara, nasce como símbolo de modernidade. O MAM foi, sem sombra de dúvida, o principal abrigo e berço da produção da vanguarda artística carioca desde a sua criação até meados da década de 1980, quando outros centros culturais e museus começaram a ser fundados na cidade.

Para efeito deste estudo, interessa-nos iluminar a presença, pouco mapeada, da produção teatral ocorrida no MAM Rio, quando as suas galerias, *cubos brancos* e transparentes, e todo o seu espaço começaram a acolher eventos dessa natureza. Para tal, apresentamos, em primeiro lugar, os momentos iniciais da jornada dos artistas teatrais, ocorrida nos idos dos anos 1960, a reconhecer no espaço do museu a possibilidade de uma renovação, ou melhor, uma invenção para as artes cênicas, distante dos protocolos canônicos que determinavam o espaço da cena de até então.

De acordo com o catálogo institucional comemorativo ao aniversário de 15 anos do museu, publicado em 1967, com base no texto do crítico Jayme Maurício, verifica-se que, desde os seus primeiros anos de vida, foi uma instituição que se

propôs a um programa dinâmico e renovador que nada tinha a ver com a palavra “museu”, no senso comum, como repositório de peças de arte de um passado imediato como quase todos “os museus de arte moderna” do mundo naquela época. O MAM não deveria ser considerado um “museu”, mas um centro, um ambiente pronto a corresponder às aspirações latentes dos artistas e do seu público. Polêmico e aberto a todas as manifestações das criações da vanguarda, encorajador de todas as pesquisas das artes plásticas, do desenho industrial, da comunicação visual, do teatro, da música, da dança, das artes gráficas, do cinema. Um centro onde a perspectiva de futuro estava sempre em permanente elaboração como potência vital, liberto de tudo que representasse a face do passado.

Esse espírito que predominou desde 1952 no grupo fundador, liderado pela combatividade de Niomar Sodré Bittencourt¹, imprimiu um estilo próprio no plano da museologia internacional. Um programa que desejava uma espécie de renascimento brasileiro no século XX e que pretendia atingir o seu integral funcionamento quando o bloco do teatro estivesse terminado², e quando conseguisse aglutinar o mundo universitário em torno de todas as atividades deste Programa. Ao estimular o espírito da pesquisa em artes, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro era, em 1967, uma instituição vital em uma sociedade, em uma cultura em desenvolvimento e em expansão.

E as artes cênicas responderam a esse chamado com um conjunto de iniciativas que aqui são consideradas como precedentes³ (GUMBRECHT, 1998) de uma série de experiências teatrais realizadas posteriormente em museus e espaços genéricos de centros culturais e outros edifícios históricos e não históricos da cidade do Rio de Janeiro, além do espaço público das ruas e praças.

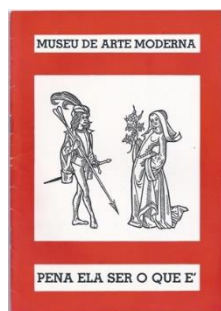
Consideramos como nossa pedra fundamental a abertura do Bloco Escola do MAM para a iniciativa pedagógica e artística de Martim Gonçalves no fatídico

¹ Ver texto de Roberto Segre, disponível em: <https://www.archdaily.com.br/01-102349/o-resgate-da-unidade-perdida-o-teatro-do-museu-de-arte-moderna-de-affonso-eduardo-reidy-roberto-segre>.

² O que não aconteceu do modo previsto. O teatro, por exemplo, só foi inaugurado definitivamente em 2006.

³ Salientamos que não é possível pensar em “precedência” sem pensar na ideia de transgressão, pois “ser o primeiro” em algo significa realizar alguma coisa que nunca tinha sido realizado, numa fronteira além da qual o novo e o diferente se fundam e muitas vezes o indivíduo que cruza esse “limite” não imagina as proporções de seu gesto como força latente e determinante dos fenômenos que o sucedem. Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998, pp. 35-36.

ano do golpe militar, 1964, quando, acompanhado da arquiteta Lina Bo Bardi, vindos de uma significativa experiência na Bahia, propôs ousadamente a montagem do espetáculo *Pena ela ser o que é* (ou na tradução literal *Pena ela ser uma puta*), de John Ford, na tradução de Manuel Bandeira.



Capa do programa do espetáculo *Pena ela ser como é*, de John Ford.



Léa Bulcão e Enio Gonçalves em cena. *Pena ela ser como é*. Foto: autor desconhecido.

De acordo com o programa do espetáculo, a peça narra a história do amor impossível entre dois irmãos. Para John Ford, como para outros escritores do seu tempo, só havia pecado, quando não houvesse amor. O autor se inspirou largamente em uma obra sobre sexo e psicologia que fez grande sucesso na sua época, *The anatomy of melancholy*, de Robert Burton, que dizia: *Nought so sweet as melancholy* [nada é tão doce quanto a melancolia]; “essa mesma melancolia que influenciou Shelley ao buscar inspiração na cadência e no lirismo dos versos de John Ford”. O objetivo do espetáculo era, em sintonia com os centros teatrais do mundo, “valorizar os outros poetas e dramaturgos da chamada época elisabetana, que viveram muito tempo ofuscados pela fama e brilho de Shakespeare”. Entre eles, John Ford seria considerado o mais importante e o que de mais perto fala à sensibilidade então contemporânea. “*Pena*” foi montada em vários países da Europa e EUA. Em 1961, foi representada no Mermaid Theatre de Londres, seguindo-se à montagem de outra obra de Ford: *A feiticeira de Ermonton*⁴.

⁴ Programa do espetáculo *Pena ela ser o que é*. MAM/RJ, 1964. Acervo Funarte.

Em matéria de Fausto Wolff, na *Tribuna da Imprensa*, de 14 de julho de 1964, ficamos sabendo de detalhes da produção⁵. Um grupo de atores, sob a direção de Martim Gonçalves, estaria para estrear *Pena ela ser o que é*, no 2º andar do MAM, onde estariam sendo armadas construções como no teatro elisabetano. O espaço inacabado do museu abrigaria o público, em duas arquibancadas em forma de L. Wolff acrescenta que conhece a peça e considera-a “uma das mais importantes do seu período, realmente vanguardista em relação aos trabalhos de Johnson, Marlowe e outros”. Detalha que se passa na Itália e antecipa que há um assunto tabu dos tabus: um incesto é consumado. Segundo ele, também se destacam no texto as “primeiras demonstrações de luta de classes entre aristocratas e pequenos burgueses e seus servos”. Para Wolff, Martim Gonçalves, o diretor, “precisa reabilitar-se dos seus últimos trabalhos, realmente sinistros: conseguiu matar, num período de meses, Anouilh, Sartre e Albee. Como um homem culto que é, certamente saberá redimir-se, pois tem a seu favor a esplêndida direção de *Victor ou as crianças no poder*, do excepcional Roger Vitrac, um dos espetáculos mais ousados dos últimos anos”.

O MAM, com seu insólito espaço de concreto, como se inacabado, em processo, amplo, vazio, imponente, pronto para receber muita gente, era um lugar onde se respirava liberdade. Pouco antes da estreia, na coluna de Van Jafa, sabemos ainda mais sobre a ocupação do museu pelas atividades teatrais de Martim Gonçalves. “O MAM conta com um teatro [...] enquanto a sala definitiva não fica pronta, o teatro vai funcionar, improvisadamente, numa sala destinada a conferências, ainda nu da arquitetura viril e contagiante de Eduardo Afonso Reidy”. O texto acrescenta que, da mesma forma que em Nova Iorque, também em 1964, o teatro de repertório do Lincoln Center teve sua inauguração improvisada, num teatro em Greenwich Village (enquanto o do centro mesmo não ficava pronto). Assim, “o MAM do RJ vai dar começo às suas atividades dramáticas com o espetáculo de Martim Gonçalves”. A reportagem detalha que a plateia, que comportará 180 lugares, está sendo construída no “segundo e inacabado andar do

⁵ WOLFF, Fausto. Teatro – John Ford: ousadias e teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1964. Acervo Funarte.

museu”. A noite de inauguração estava sendo prevista para 15 de outubro de 1964, com três récitas revertidas para a ProMatre. Tendo-se dessa maneira “início das atividades dramáticas do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, numa “indireta homenagem” ao quarto centenário de Shakespeare⁶. Mais uma vez, Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi estavam juntos⁷ num espetáculo num MAM em construção/inacabado, agora, no Rio de Janeiro.

De acordo com o artigo de Rosa Cass⁸, o cenário — chamado por Lina e Martim de “arquitetura da cena”, em consonância com as ideias do cenógrafo de Brecht, Caspar Neher⁹—, era sóbrio, ocupando um dos lados da arena improvisada numa sala do museu. Configurava-se em um retângulo de amplas dimensões, uma escadaria e quatro entradas, das quais, duas laterais. Também foi Lina quem criou os figurinos, após uma cuidadosa pesquisa histórica. Seus personagens estabeleciam pelo figurino uma boa comunicação efetiva com a época e a situação social. A roupa de Giovanni era sóbria, apesar de rica, o pai veste com fidalguia, e Anabela passeia os costumes das nobres donzelas de ocasião.

Neste ponto, é importante que se destaque algumas das muitas parcerias criativas entre a arquiteta Lina Bo Bardi e o diretor teatral Martim Gonçalves na Bahia, entre os anos de 1959 e 1961. Para além das conhecidas cenografias das peças *A ópera dos três tostões*, de B. Brecht/ Kurt Weill, e *Calígula*, de Albert Camus¹⁰, ambas dirigidas por Gonçalves, no incendiado Teatro Castro Alves, que Lina Bo desenvolveu em intensa companhia do diretor pernambucano. Já em abril

⁶ “Um espetáculo elisabetano. Inauguração do Teatro do MAM em noite beneficente da Pro-Matre”. Texto de Van Jafa, com fotos de João Mendes. Coluna de Van Jafa, 4 de outubro de 1964.

⁷ Na Bahia, em 1960, Martim e Lina, em parceria, foram responsáveis pela estreia nacional de *A ópera dos três tostões*, de B. Brecht e K. Weill, no Teatro Castro Alves, recém-incendiado, portanto em condições de equivalente à precariedade inacabada do espaço improvisado do MAM de 1964.

⁸ CASS, Rosa. *Pena que ela seja o que é. Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 1964.

⁹ Caspar Neher, pintor e cenógrafo de Bertolt Brecht é conhecido também pela sua recusa em aceitar o rótulo de *Bühnenbilder*, ou seja, “decorador cênico”.

¹⁰ Ver SILVA, Mateus Bertoni. *A arquitetura cênica de Lina Bo Bardi para A ópera dos três tostões e as interlocuções com a teoria do palco épico*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/historia/Mateus%20Bertone%20da%20Silva%20-%20A%20arquitetura%20cenica%20de%20Lina%20Bo%20Bardi%20para%20A%20Opera%20de%20Tres%20Tostoes%20e%20as%20interlocu%20oes%20com%20a%20teoria%20d.pdf>. Do mesmo autor:

Fogo saneador, metáfora do recomeço – a arquitetura cênica de A ópera dos três tostões e as interlocuções com a ação de Lina Bo Bardi em Salvador dos anos 60. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Mateus%20Bertone%20da%20Silva.pdf>. Acesso em 01 de junho de 2022.

de 1959, Lina Bo, Hans Koellreutter e Martim Gonçalves ministraram o curso Conversas sobre a Continuidade Histórica da Expressão Estética do Homem — da Pré-História à Arte Contemporânea, na Escola de Teatro da então Universidade da Bahia.

Ainda em 1959, com a colaboração de Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves estrutura a participação da unidade no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, na Reitoria; em setembro do mesmo ano, Gonçalves planeja e realiza, com a concepção arquitetônica de Lina, a participação da Escola de Teatro na V Bienal de São Paulo. A exposição “Bahia” traz fotos de Pierre Verger, Sílvio Lobato, Ennes Mello e Marcel Gautherot, as carrancas do São Francisco, os objetos do cotidiano e imagens sacras, mostrando as influências da cultura africana e do Recôncavo Baiano.

Em maio de 1960, Martim Gonçalves e Lina Bo criam um projeto, a Escola da Criança, nas dependências do Teatro Castro Alves (o que futuramente seria a Sala do Coro), onde também funcionava, no *foyer* do prédio inacabado, o Museu de Arte Moderna da Bahia (Mamb). A unidade de educação infantil (de curta vida) tinha como objetivo ensinar os mais modernos métodos e técnicas de artes plásticas e música para crianças¹¹. A aula inaugural da Escola da Criança acontece em 25 de maio de 1960, com a participação dos 26 professores-bolsistas. O *Diário de Notícias*, um dos principais jornais de Salvador, no dia seguinte, abre matéria com declaração de Martim, reforçando os objetivos do projeto. No primeiro aniversário do Mamb, em janeiro de 1961, Lina Bardi fala do projeto conjunto do Mamb com a Escola de Teatro, informando a existência já de 150 inscritos¹². É importante que se destaque que essa iniciativa pioneira sobre o ensino artístico para crianças até hoje carece de qualquer pesquisa específica.

Lina, ao sair da Bahia, em 1964, também isolada pela elite local (como o “fora Martim”, três anos antes) e praticamente expulsa por conta da “ação”, entre

¹¹ Na reportagem *A Escola da Criança do Mamb*, do *Diário de Notícias*, Salvador, Bahia, de 25 de maio de 1960

¹² *Diário de Notícias*, 26 de maio de 1960. Salvador, Bahia.

outros, de Odorico Tavares¹³, primeiro migrará para o Rio de Janeiro, onde já estava Martim desde 1961, para com ele efetivar outras parcerias e projetos¹⁴. Amiga íntima de Martim, que falecera em 18 de março de 1973, ela organiza nesse mesmo ano, em agosto, com a colaboração do cenógrafo Hélio Eichbauer, uma exposição retrospectiva sobre sua vida e obra no Masp. Na ocasião, Lina escreve uma contundente carta-depoimento sobre ele, na qual declara:

[Martim] tinha estudado na França e na Inglaterra. Tinha amigos importantes em Paris e New York, mas conhecia o horizonte fechado das mansões tradicionais e decadentes do Recife, a clausura castrada da Bahia, e sabia que no grande sertão do Nordeste homens humilhados trabalham com as próprias mãos para construir um universo de marginalizados. Conhecia o Rio, meta dos intelectuais de todo o Brasil: Santa Teresa e Ipanema e as travessas da Avenida Rio Branco. Conhecia o povo do Brasil. Sabia que a meia-cultura confunde povo e folclore, e distingue entre alta cultura e “dialeto” popular. O centro de documentação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia foi um grande esforço na procura de uma cultura autóctone. Hoje está destruído¹⁵.

Em 25 de outubro de 1964, o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, dedica intensa matéria sobre a “tragédia em três atos de Manuel Bandeira”¹⁶, na qual destaca arquitetura cênica, trajes e máscaras criados por Lina Bo Bardi e acrescenta:

O Teatro do Museu ampliando e cumprindo seu destino e sua dimensão cultural, o Museu de Arte Moderna dá início às suas atividades dramáticas com *Pena ela ser o que é*, espetáculo (dirigido por) Martim Gonçalves que reuniu elementos profissionais e estudantes de arte dramática. Antecedendo, definindo e completando seu destino maior de laboratório, onde se fomenta, elabora, cria, fabrica e inventa o amanhã, o Museu de Arte Moderna põe em movimento seu teatro, numa sala de espetáculos improvisada, enquanto seu teatro projetado admiravelmente por Affonso Eduardo Reidy não fica pronto. Exatamente este caráter experimental dá à iniciativa do MAM realizada por Martim Gonçalves um aspecto relevante e de positiva importância ao primeiro lançamento do museu nesta área. E

¹³ A lista de matérias sobre o assunto na imprensa baiana em 1964 é extensa e merece uma análise própria. No momento, apenas para ilustrar, destaca-se a matéria de Odorico Tavares, em 7 de agosto de 1964, “Lina deixa a Bahia”, anunciando sua partida antes mesmo de ter saído oficialmente do cargo e do estado.

¹⁴ Em especial, o projeto agora estudado sobre a “ocupação”/ criação de um espaço para teatro no MAM-RJ, com aulas, e o espetáculo *Pena ela ser o que é*, de John Ford, com direção de Martim Gonçalves, em que Lina Bo Bardi faz a “arquitetura cênica” e os figurinos, em setembro de 1964. Dossiê da peça *Pena ela ser o que é*. Acervo Funarte.

¹⁵ Fonte: Acervo Instituto Martim Gonçalves.

¹⁶ JAJA, VAN. *Pena ela ser o que é (Tis Pity She's a Whore)*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1964.

para tanto, o marco inicial levado a efeito numa casa de cultura exigia não somente o espetáculo como um texto.

Pouco mais de dez anos antes, em 1953, quando acabara de criar O Tablado, com a também amiga Maria Clara Machado, Martim procurava alternativa para exibição aos poucos teatros abertos no Rio de Janeiro. Maria Clara escreve e dirige o primeiro sucesso do grupo, a pastoral *O boi e o burro no caminho de Belém*¹⁷, assim como dirige e assume o papel principal de *A sapateira prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca, com cenários de Martim. Ele, então, passa a dividir as atividades de O Tablado com cenografias para outras companhias. Martim desenha os cenários para *A milionária*, de Bernard Shaw, com direção de Willy Keller, para a Companhia de Eva Todor. Mas, também dirige O Tablado, ainda em 1953, em um outro sucesso de público do grupo, o espetáculo *A via-sacra*, de Henri Ghéon, que se apresenta no adro da Igreja Abacial de São Bento e no pátio da Igreja da Santíssima Trindade. Tanto *O boi* quanto *A via-sacra* serão remontadas por Martim em sua experiência na Bahia, sendo a primeira montada no grande pátio externo da Reitoria da UFBA, com centenas de espectadores.

Entusiasmado pela experiência fora de “um espaço convencional”, Martim cria também em 1953 um novo grupo, o semiprofissional Teatro do Largo, para encenação de peças ao ar livre, nos parques, praças e pátios de igrejas, realizando um antigo sonho de colocar um teatro de alta qualidade ao alcance do grande público. O primeiro espetáculo do grupo foi *Francisco de Assis*, também de autoria de Henri Ghéon.

E, a efervescência política e cultural do ano de 1968 trouxe Martim Gonçalves, novamente, para as galerias do museu, dessa vez ao lado do cenógrafo Hélio Eichbauer (1941–2018), na montagem bem-sucedida de *Salomé*¹⁸, de Oscar Wilde. Ademais, o projeto experimental do grupo A Comunidade, liderado pelos

¹⁷ Os espetáculos de O Tablado até então contavam com oito apresentações. Em *O boi e o burro a caminho de Belém*, o grupo se apresentou 21 vezes, reunindo um público de 1.300 espectadores. Fonte: Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude. Acervo de Peças Teatrais para o Tablado, de 1951 a 1959. Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/acervo/tablado51a59.htm. Acesso em 8 de junho de 2010.

¹⁸ A montagem de *Salomé*, de Oscar Wilde, acontecia simultaneamente ao Curso de Teatro que Hélio e Martim ministravam no Bloco Escola. O segundo Curso de Teatro que aconteceu no MAM, o primeiro, em 1964, também fora ministrado por Martim.

diretores teatrais Paulo Afonso Grisolli¹⁹ e Amir Haddad, foi responsável pela investigação de novas linguagens para alguns espetáculos marcantes, reconhecidos pela crítica, como os primeiros espetáculos de nossa vanguarda teatral e que são aqui considerados como marco zero da produção carioca disposta a se contrapor à identidade teatral de tradição aristotélica, enquadrada à italiana, armada, necessariamente, atrás de uma quarta parede.

Embora a questão do espaço cênico ainda não estivesse posta com clareza, as modificações geográficas no espetáculo e na arte em geral eram evidentes ao longo da década de 1960 e início dos anos 70²⁰. É importante perceber que o MAM era um lugar naturalmente receptivo à aglomeração de muita gente, pela sua proposta arquitetônica e pelo apelo da ampla paisagem. E assiste-se, ao longo desse período, à abertura para o uso dos pilotis e jardins em torno do edifício, onde se deram interações entre as áreas específicas, teatro, artes visuais e música, com a participação do público. *Grosso modo*, basta lembrar, como exemplo, da exposição “Opinião 65”, em que Hélio Oiticica apresentou os seus *Parangolés*, e, quando, por conta da proibição da entrada do artista e sambistas da Mangueira no Bloco de Exposições, realizou-se a “obra festa” na parte externa do museu, como uma revelação. De modo similar, em 1967, para a exposição “Nova objetividade brasileira”, Oiticica concebeu o penetrável *Tropicália*, que, por sua vez, trazia a representação de um ambiente exterior para o interior do museu, como percurso inspirado nas caminhadas do artista pelo morro e motivando os visitantes a também percorrerem e se misturarem com o espaço da obra.

Para a montagem de espetáculos teatrais propriamente ditos, os encenadores arriscaram eliminar as fronteiras entre o palco e a plateia, com uma motivação própria, alinhada com o espírito dos *happenings* e proposições ambientalistas encontradas na programação do museu. Naquele momento, Amir

¹⁹ Paulo Afonso Grisolli (1934–2004), jornalista, autor e diretor premiado de teatro e TV, foi um dos pioneiros da vanguarda cênica teatral brasileira em fins da década de 1960 e decorrer dos anos 70.

²⁰ A experimentação sobre espaços teatrais a partir de meados de 1960 era uma questão nova para os encenadores daquele momento. Em São Paulo, podemos destacar a emblemática montagem de Vítor Garcia de *O balcão*, de Jean Genet, em que o teatro Ruth Escobar foi todo destruído e reconfigurado internamente para essa montagem; Celso Nunes em *A viagem*, de Carlos Queiroz Telles; e as montagens de *Na selva das cidades*, de B. Brecht, *Roda Viva*, de Chico Buarque, e *Gracias, señor*, do Teatro Oficina, dirigidos por Zé Celso, também foram campos de investigações inéditas. No Rio de Janeiro, temos as experiências do MAM como fundadoras.

comenta em depoimentos a importância do seu contato com as artes plásticas, em “desvios” mútuos, como sugere Heloisa Buarque, no seu livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70* (HOLLANDA, 2004)²¹. Cada um saindo do seu território em direção ao outro, gerando novas poéticas interdisciplinares. Nesse sentido, os fabulosos Domingos da Criação²², evento idealizado pelo crítico Frederico Moraes, ocorrido em 1971, são um ponto alto dos jardins de Burle Marx que cercam o edifício diante da imensidão da baía de Guanabara.

Sobre a chegada do grupo A Comunidade, no MAM, Amir Haddad comenta:

Não sei como chegamos ao MAM. Dona Niomar Muniz Sodré, dona do *Correio da Manhã*, era a diretora. Talvez tenha sido o João Rui Medeiros, que nos tenha apresentado. Ele, que era um cidadão bem-informado, ligado às artes e uma espécie de agente de possíveis mecenas para as artes. Durante meses ou anos, almocei todos os sábados na casa dele. Eu e outros famintos da época. Sou sempre eternamente grato a ele. Foi pessoa importante para nós da Comunidade²³.

Essas primeiras ocupações parecem ter se definido quase que informalmente como uma doce invasão autorizada pela camaradagem dos amigos gestores com os jovens inquietos e inteligentes que se aproximavam do novo museu da cidade. Reunidos para pesquisar formas e meios de comunicação teatral, A Comunidade estreou com uma peça de Paulo Afonso Grisolli, *A parábola da megera indomável*²⁴, considerada por parte da crítica o espetáculo mais revolucionário de 1968, graças aos novos caminhos de comunicação teatral na integração palco-plateia.

Importante coletivo carioca, A Comunidade era formada por um grupo de jovens artistas: o maestro paulista Aylton Escobar, o poeta Tite de Lemos (1942–1989), a coreógrafa Nelly Laport, os arquitetos e cenógrafos Joel de Carvalho (1930–1974) e Marcos Flaksman, por João Rui Medeiros e pelos atores Geraldo

²¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

²² Ver GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação*; uma coleção poética do experimental em arte educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

²³ Depoimento concedido a Lidia Kosovski, em 11/04/2016 pela internet.

²⁴ Em outros documentos, encontramos o título *A parábola da megera indomada*.

Torres, Maria Esmeralda, Jacqueline Laurence, entre outros, dirigidos por Amir Haddad²⁵ e Paulo Afonso Grisolli²⁶.

O grupo estreou o texto de Grisolli, com toda a reverência que um jovem grupo poderia receber, como podemos verificar na notícia do *Correio da Manhã*, do dia 14 de setembro de 1968, que nos conta como a solenidade de estreia do grupo, no 2º andar do Pavilhão de Exposições do Museu de Arte Moderna, foi acompanhada do recital de poesias de Pablo Neruda, que no mesmo ensejo autografava seu disco. Nessa matéria, A Comunidade era apresentada ao público carioca como um grupo de jovens artistas que buscava

[...] encontrar uma saída para o teatro brasileiro, permitindo inserir-se no panorama cultural, e escapando à vilipendiada condição de teatro de mercado. E como conseguir isso senão começando e reinventando tudo de novo? Daí partir-se para invenção da peça e do espetáculo — *A parábola da megera indomada* — uma missa em duas etapas [...] atuada, escrita e dirigida por Paulo Afonso Grisolli. Uma missa destinada a comunicar diretor, ator e espectadores numa ideia comum, tudo num processo de descobrimento e invenção²⁷.

Já na crítica de Elisa Schaffman, de 22 de setembro de 1968, do jornal *A Luta Democrática*, a inspiração na comédia de Shakespeare não passaria de pretexto para a criação de um drama politicamente engajado com o emblemático movimento da Paris de maio de 1968 que aqui se refletia. Já o destaque dado a Shakespeare, no título, não dizia respeito ao gênero dramático elisabetano como previsto, mas a um coquetel literário, elaborado com base no texto do bardo, misturado com clássicos como Dante, Cervantes e até Inês de Castro, o que para a época já surgia como novidade. Afinal, quantas vezes se vira uma montagem dramática fundamentada na representação de narrativas literárias?

²⁵ O premiado diretor Amir Haddad, ainda estudante de Direito, participou da fundação do Teatro Oficina em São Paulo com José Celso Martinez Correa, em 1958. Foi também um dos fundadores da Escola de Teatro no Pará. Sediou-se no Rio de Janeiro, onde produziu a maior parte da sua obra junto com o Grupo Tá na Rua, formado em fins da década de 1970. Dedicou-se a fazer teatro em espaços abertos, em espaços públicos. Faz arte pública. Atuou em incontáveis espetáculos como diretor convidado ao longo de toda a sua carreira.

²⁶ Paulo Afonso Grisolli (1934–2004) foi jornalista, autor e diretor premiado de teatro e TV. Foi um dos pioneiros da vanguarda cênica teatral brasileira em fins da década de 1960 e decorrer dos anos 70.

²⁷ *Correio da Manhã*, do dia 14 de setembro de 1968.

Ao não deixar claro sobre a que se referia, ao dizer que o espetáculo era comprometido com um “discurso engajado”, Schaffman revelava seu próprio limite em compreender os códigos estabelecidos pela encenação, na qual residia exatamente a essência do *teatro experimental* ou *do teatro de invenção*, como a promessa basilar de “saídas para o teatro brasileiro”.

No entanto, era inegável a potência do evento em produzir novidades estéticas para um público acostumado aos padrões de comportamento tradicional no teatro. A crítica, apesar de reticente, admite que o espetáculo “realmente abre caminhos novos — não só é renovador como revolucionário”, referindo-se às circunstâncias no espaço cênico armado no interior da galeria do segundo andar do Bloco de Exposições recém-inaugurado e, portanto, sem qualquer suporte ou equipamento próprio prévio para a realização de um espetáculo teatral. Esse fato parece ter sido o estímulo do encenador a dispensar a existência de um palco tradicional e distribuir os atores em movimento pelo chão cru da sala, a fazê-los circular entre o público, sem uma linha de fuga previsível e “utilizando os espectadores como espelhos dos atores para que participassem ativamente da peça”.

Além disso, a crítica reforça o fato do espectador sair do teatro “com torcicolo, e nem por isso deixar de virar o pescoço sempre que necessário para não perder nenhuma das cenas, vibrantes e explosivas”. E também comenta, com espanto, que o espetáculo “cria uma intimidade entre os espectadores, tantas são as vezes que somos obrigados a olhar uns para os outros”. Flagra-se, assim, o testemunho das primeiras provocações em nossos palcos como reeducação (ou deseducação) da plateia burguesa sendo convocada a sair do conforto contemplativo das suas poltronas macias para participar de uma forma mais íntima da cena — tanto na sua relação com os atores, como entre si. Dessa forma, caracteriza-se a tentativa de promover uma vivência coletiva e interativa nesse espetáculo como “uma missa destinada a comunicar diretor, ator e espectadores numa ideia comum, tudo num processo de descobrimento e invenção”.

Em início de 1968, as manchetes sobre a inauguração do Teatro do MAM, com *Salomé*, já haviam ocupado a imprensa carioca. O texto de Oscar Wilde é

traduzido por João do Rio e adaptado por Martim Gonçalves. O jornal *A Tribuna de Santos*, de 28 de agosto de 1968, destaca que a montagem aproveita a arquitetura do MAM-RJ para elaborar o cenário do grande terraço de Herodes. Antes disso, já no início dos ensaios, no *Jornal do Comércio*, de 31 de março de 1968, a atriz, crítica e professora Luiza Barreto Leite antecipava:

Martim Gonçalves é reconhecidamente o mais inquieto dos nossos diretores. Começando cenógrafo e figurinista, organizou O Tablado com Maria Clara Machado e, entre viagens, passou logo para o cinema, de onde voltou com experiência multiplicada por mil ideias maiores. Essas ideias caleidoscópicas tornam-se cada vez mais psicodélicas (no bom sentido da criação eternamente renovada) e, seria fatal seu encontro com o apelo do desafio permanente que constitui a montagem da obra-prima de Oscar Wilde, o mais controvertido dos grandes poetas.



Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 16/04/1969. Fonte: Biblioteca Nacional

Por sua vez, A Comunidade seguiu a trajetória experimental, ao longo do ano de 1968, continuando a sua permanência no MAM em vivências e ensaios do espetáculo *A Construção*, sobre crenças místicas, montando o texto de autoria do jovem paraibano Altimar Pimentel. *A Construção*, texto premiado com o segundo lugar no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro de 1967, teria sido derrotada apenas pelo emblemático *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, um dos baluartes da dramaturgia dos anos da ditadura militar brasileira e que, embora premiado com o primeiro lugar, esteve impedido pela censura de vir a público ao longo de mais de uma década, por seu caráter explicitamente político revolucionário. Não pôde ser encenado nem publicado, até a revogação do AI-5 no ano de 1979, quando, afinal, 11 anos depois, foi montado no Teatro dos Quatro, no

Rio de Janeiro, sob a direção de Nelson Xavier. Esses fatos explicitam a pressão à liberdade de expressão que vigorava no período de estreia de *A Construção*, e esclarecem as vicissitudes que o grupo foi obrigado a enfrentar para se impor no panorama teatral daquele ano, não sem antes sofrer intervenção e tentativa de suspensão pela censura, durante o período dos ensaios no MAM. Em nota do jornal *Correio da Manhã*, de 16 de abril de 1968, o chefe da Censura Federal teria baixado portaria proibindo a encenação de *A Construção*, entre outras consideradas “atentatórias à moral, aos bons costumes e à ordem constituída”. Os ensaios pararam, mas o grupo resistiu e retomou mais adiante.

Quanto ao argumento dramaturgico, pode-se dizer que nele estão postos os problemas que poderiam surgir nas relações entre os membros de uma comunidade religiosa fanática, como tema central da peça. *A Construção*, talvez numa longínqua inspiração do clássico de Gogol, *O inspetor geral*, retrata a história religiosa de romeiros da cidade de Juazeiro, no Ceará, sonhando com a volta do Padre Cícero. Segundo a crença corrente na localidade, um enviado do Padre Cícero deveria chegar a qualquer momento e, aproveitando-se da credulidade do povo, um beato vigarista arranja um amigo para passar como o enviado e, a pretexto da construção de uma igreja em homenagem ao Padre Cícero, exploram a boa fé do povo, de quem tomam dinheiro. Ao fim, a polícia acaba por intervir e a vigarice é desbaratada²⁸.

Na excelente matéria de Philomena Gebran, *A Construção: retrato da histeria religiosa*²⁹, a crítica descreve, em detalhes, a cena e a reação do público — sacudido pela surpresa, perdido na semiobscuridade dos primeiros momentos, vê-se em situação inédita, muito distinta do ritual da sala composta pelas confortáveis poltronas marcadas, como era de hábito. (Os espectadores) são recebidos por grandes cartazes, som de rádio, vozes, orações, cantos e gritos ambientando o movimento dos atores que se deslocam entre os passos nervosos do público

²⁸ Descrição baseada no artigo “Os caminhos da construção”, de Rui Portilho, para a revista *Manchete*, de 1969 – Edição 0901(1).

²⁹ GEBRAN, Philomena. *A Construção: retrato da histeria religiosa*. *Tribuna da Imprensa*, 19 de julho de 1969.

atordoado à procura de um lugar. Sentam-se sobre estrados de madeira, sem poltronas, sem palco, onde tudo é diferente e insólito.

De acordo com essa matéria, assim inicia *A Construção*, de Altimar Pimentel. O texto traz um mundo caótico onde se reúnem beatos, políticos, sexo e religião, família e máquinas, tudo e todos dragados pelas garras da modernidade e sua perversidade publicitária. O Movimento Situacionista de Guy Debord³⁰ está, justo nesse momento, descortinando-se para o pensamento político e estético das artes. A reboque desse sentimento de mundo, A Comunidade denuncia os males irreparáveis que o poder do consumo exerce sobre o homem, nesse caso, limitado por preconceitos e tabus, assombrado pelos próprios pecados e, na busca desesperada por salvação, agarra-se à fé cega da religião. Nesse panorama, emerge o fanatismo dos romeiros, a exploração dos milagres, “enfim todo o conflito de um subdesenvolvimento místico com as modernas técnicas de comunicação e propaganda urbana chega até o espectador através de magnífica direção que nos devolve um texto envolto em grande beleza plástica”³¹.

De acordo com Gebran, Amir Haddad cria a perfeita integração entre texto e cenário, bem como todos os recursos musicais e coreográficos, “na mais irreverente e a mais bela alegoria mística dentro da mais absoluta linha vanguardista apresentada até hoje no Brasil”.

O cenário de Joel de Carvalho, Colmar Diniz e Jorge Gomes segue os mesmos princípios utilizados por Grisolli na produção antecedente, *A parábola da megera indomável*, com a eliminação do palco para a cena. Cabe comentar a sincronia dessa solução com o teatro ambientalista que Richard Schecner³² investigava em Nova York com The Performance Group of New York, em 1967, no espaço denominado Performing Garage situada no Soho. Schecner se refere ao “ambiental” como contraponto ao tradicional: trata-se de um espaço que deverá ser transformado ou mesmo “encontrado”. Um único espaço é compartilhado pelo público e pelos atores. Os elementos da montagem têm autonomia e fala própria

³⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

³¹ Id., *ibid.*

³² SCHECNER, Richard. *Environmental theater*. New York: Applause Books, 1994.

sem necessária subordinação aos demais, incluindo-se o texto que pode ou não ter predominância.

Yan Michalski, na matéria da estreia, anuncia esse segundo espetáculo no Museu de Arte Moderna, reconhecendo que, embora fundado há pouco tempo e contando com poucos nomes conhecidos do grande público em seu elenco³³, A Comunidade já seria um grupo cujos trabalhos mereciam ser acompanhados com simpatia e interesse. Segundo Yan, seria “o único grupo carioca a se empenhar em executar sistematicamente, dentro das nossas condições específicas, o mesmo tipo de trabalho de pesquisa que tem sido responsável por algumas das experiências mais fascinantes do teatro mundial contemporâneo: as de Grotowski, na Polônia, as de Peter Brook, na Inglaterra, as dos grupos de vanguarda teatral nos Estados Unidos”³⁴.

Pelo seu rico conteúdo e interesse expressivo, reproduzimos abaixo, na íntegra, a entrevista de Amir concedida a Michalski. Aí, nos deparamos com um jorro de ideias, assuntos, termos e conceitos reunidos num discurso que traduz, em violenta cadência emocional, a atmosfera da pressão e repressão vividas no apagar das luzes dos *sixties*. As denúncias à manipulação do povo pela Igreja, bem como o sinal da sincronia com o pensamento de Guy Debord contra a sociedade de consumo e sua espetacularização, além da liderança artística e intelectual de Amir, mantida pelas décadas subsequentes até hoje, revelam-se claramente no diálogo que se segue.

Yan — *O que é A Construção: uma peça nordestina sobre o mito do Padre Cícero?*

Amir — Sim. Não. O Nordeste. Minimicrocosmo. O Brasil. Microcosmo. O mundo. Qual? As procissões, as romarias, os milagres. Você já viu uma liquidação de loja de eletrodomésticos? E as feiras de utilidades? O estado de graça da família diante do milagre da televisão. Os ídolos. Os santos. A iconografia das religiões. A canonização dos bens de consumo. Os

³³ Na ficha técnica, além da premiada direção de Amir Haddad, temos a cenografia criada pela equipe formada por Joel de Carvalho, Colmar Diniz e Jorge Gomes. Expressão corporal: Nelly Laport. Ambientação sonora: Aylton Escobar. Elenco: Jacqueline Laurence, Carmen Sylvia Murgel, Rubens Araújo, Norma Dumar, Duse Nacarati, Hélio Guerra, Conceição Tavares, João Siqueira, Jorge Gomes, Mário Jorge, Colmar Diniz, Marta Sattamini, Janet Chermont, Luiz Alberto Conceição, Ana Maria de Moraes, Marcos Batalha, Raimundo Alberto, Paulo César de Oliveira e Geraldo Torres.

³⁴ MICHALSKI, Yan. Construção, comunidade, comunicação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição 65 de 1969.

padreiros da sociedade. A publicidade. Deus e o santo. Deus e o automóvel. Deus e o liquidificador. Na sociedade de consumo (...)

Yan — *O espetáculo A Construção é uma construção ou uma destruição?*

Amir — Material de demolição. Restos de edificações formando uma paisagem em ruínas. Pedra, cal, desmoronamentos. Janelas caídas, portas abrindo para o nada. Perigo constante, ameaça permanente. Graça? A que pode ter uma parede rachada, ameaçando cair sobre nós. Ainda assim, uma construção. Ainda assim, uma destruição. Um conceito não nega o outro. A ideia e a forma: demolir *A Construção* para edificar uma demolição. A força dos destroços. Já viu como as pessoas param para contemplar uma demolição? (...)

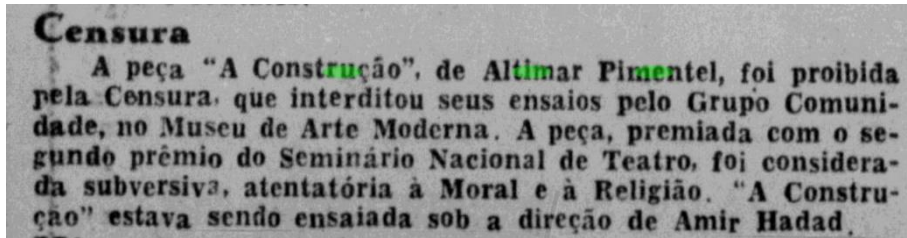
Yan — *A Comunidade, na sua origem, é um grupo com propostas artísticas e empresariais diferentes das outras companhias cariocas. Neste sentido, o espetáculo atual é coerente com o ponto de partida esboçado na Parábola da megera indomável?*

Amir — Certamente que é. E esta é a própria condição de sobrevivência do grupo. Primeiro, na parte artística, porque a ideia principal da Comunidade é a pesquisa livre, o que está sendo feito na *Construção*. Trata-se de um grupo altamente experimental, todo o trabalho sendo voltado para uma procura incessante de novas formas de comunicação teatral. Segundo, na parte empresarial, porque o grupo continua tentando funcionar num sistema que nada tem a ver com o esquema empresarial vigente no Rio. A nossa organização difere das demais pelo fato de não se preocupar primordialmente com o lucro; e por tentar não depender inteiramente dos resultados da bilheteria (...)

Como pretendemos sobreviver dentro desse esquema? Contamos, antes de mais nada, com as facilidades definitivas que nos foram concedidas pelo Museu de Arte Moderna, que nos cede a sala de espetáculos sem nenhum ônus para nós. Além disso, temos sócios contribuintes: amigos, conhecidos interessados no nosso trabalho, etc.³⁵

A peça, ao estrear no mesmo ano do glorioso *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, traz para o teatro o espírito dominante — o da reinvenção de linguagens narrativas como a exemplar experiência cinematográfica cinemanovista, em nome da salvação do mundo. O texto teatral, considerado por muitos crítico ingênuo, também aposta na possibilidade da cultura popular nordestina como potência expressiva e força política. E, assim, como *O dragão*, *A Construção* utiliza a religiosidade popular para expor o drama da miséria brasileira, mas, em sua reconhecida ingenuidade, desconsidera os limites políticos da luta a enfrentar e o duro recrudescimento da ditadura pelo AI-5 que transformou o país num pátio de guerra, contra toda e qualquer voz que dele discordasse.

³⁵ MICHALSKI, Yan. *Construção, comunidade, comunicação*. Op. cit.



Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 03/08/1969. Fonte: Biblioteca Nacional

Ainda sobre *A Construção* — em extensa entrevista³⁶ realizada na Escola de Teatro da Unirio, com o professor Zeca Ligiéro, mestrandos e doutorandos do curso Teatro —, Amir Haddad relembra o período em que trabalhou no MAM. Nessa oportunidade, Amir recorda-se que recebeu entusiasmada crítica jornalística que associava a importância do grupo carioca ao Teatro Oficina, de Zé Celso, até então invicto em suas estéticas investigativas laureadas pelo sucesso retumbante de *O rei da vela*.

Visivelmente mais próximo do Oficina, o grupo carioca A Comunidade teria produzido um espetáculo emocionante, onde, a partir de um texto ingênuo, o diretor Amir Haddad criara uma cena ousada sobre as crenças e místicas do povo nordestino. Sobretudo em matéria de experimentação original do espaço cênico.

De acordo com Luiza Barreto Leite, a identificação de A Comunidade com o público jovem já era algo habitual no Teatro do Museu de Arte Moderna³⁷. Plateia lotada, frequentadora da Cinemateca do MAM, “vibrando com a extraordinária exuberância do Nordeste desconhecido pelo academicismo daqueles que julgavam o misticismo dos beatos do Padre Cícero e de outros beatos anteriores e posteriores como fenômenos isolados, peculiares a determinada região, determinada época e determinada crença”.

Luiza Barreto se refere também ao trato cinematográfico, sobretudo, pelo fato de ser essa “a segunda vez, na cena brasileira, que se usa um texto dramático apenas como um roteiro, tendo restado dele quase nada além do título”.

A montagem de Amir Haddad é, assim, considerada exata, apresentando-se, sem dúvida, como o mais perfeito e o mais belo espetáculo da cidade, resultante

38 TELLES, N. et alii, 2009.

37 LEITE, Luiza Barreto. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1969.

do grande investimento na pesquisa de expressão corporal, aqui reconhecida como fundamental. Quando começaram os ensaios nos primeiros meses de 1969, logo após 13 dezembro de 1968, quando foi promulgado o Ato Constitucional nº 5, não imaginavam que os piores efeitos desse ato ainda estavam por vir, acolhendo os seguintes espetáculos: *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal (julho de 1969), *Agamemnon*, de Ésquilo (meados de 1970) e *Depois do corpo*, de Ailton Amorim (novembro de 1970). Entre eles, destaca-se *Agamemnon*, como o último ponto de inflexão promovido por A Comunidade, em seus procedimentos experimentais cada vez mais radicais.

Na estreia de *Agamemnon* a agenda teatral do período, na cidade do Rio de Janeiro, contracultura hippie americana e da revolução, era das mais instigantes e representativas do momento político que se desenhava. De acordo com *O Jornal*, de 9 de julho de 1970, estavam em cartaz os seguintes espetáculos:

- No Teatro Maison de France, o *MacBeth*, de Shakespeare, com Paulo Autran e direção de Fauzi Arap (1938–2013). Além de ator e autor, Fauzi era um dos diretores teatrais mais ousados da liturgia da contracultura dos anos 1970. É Fauzi quem dirige, com grande sucesso, a estreia dos dois primeiros textos de Plínio Marcos — *Dois perdidos na noite suja* (1967) e *Navalha na carne* (1968);

- No Teatro Novo, estava a versão brasileira do rock-musical *Hair*, de James Rado e Gerome Rangi. Legítimo representante da contracultura hippie americana e da revolução sexual, *Hair*, dirigido no Brasil por Ademar Guerra, foi um dos grandes ícones da geração 68. Trouxe à cena teatral a nudez explícita, até então inédita sobre palcos brasileiros, as drogas e a polêmica queima da bandeira americana em cena;

- No Teatro de Cimento Armado, ao lado do Teatro Opinião, estava *O rito do amor selvagem*, assim definido no tijolinho de divulgação: “uma peça louquíssima de fundir a cuca de Deus e o Diabo. O que há de mais avançado na praça”.

Nesse contexto provocador do teatro, *Agamemnon*, de acordo com depoimentos de Amir e do contraponto das críticas, parece ter radicalizado ainda

mais a sua urdidura experimental. Dessa vez, Ésquilo foi inspiração para mais algumas ousadias em direção aos ideais de desconstrução da cena. Mas, como o próprio Amir declara, “desconstruir Altimar Pimentel é uma coisa, desconstruir Ésquilo é outra”.

Mas, se no desmonte cênico de *A Construção*, havia papéis fixos para cada ator, o que facilitava a comunicação com o público, em *Agamemnon* não havia mais nada: o cenário, como um *playground*, torna-se basicamente uma área de jogo, onde os atores estavam livres para decidir quais personagens iriam assumir e como iam trabalhar naquela noite. Todos os atores conheciam o texto integralmente e podiam relacionar o personagem com a escolha de uma capa ou figurino que o identificasse jogando-o sobre o corpo na hora da ação. Os personagens se alternavam. Quando um ator assume a capa, era um personagem diferente. Se o ator botava aquela roupa, significava que ele queria fazer um determinado papel, a partir de então todo mundo trabalhava com ele nessa direção. Outra possibilidade era a de um ator pegar a capa e jogá-la sobre outro ator para forçá-lo a fazer o personagem. Para evitar que isso acontecesse, Amir teria criado esconderijos no cenário para os atores.

Esse tirar e botar de capas passa a caracterizar, personificar, fato que também acontecia, por exemplo, com os parangolés de Hélio Oiticica, em mais uma sincronia entre teatro e artes visuais.

E nessa arena inusitada, tanto para os atores evoluírem, como para apreensão do público, Amir tinha em perspectiva o germe da construção de um ator comprometido com a sua cidade, com sua tarefa e seu ofício. Era um verdadeiro libelo contra o narcisismo típico. Colocava todos os seus limites e possibilidades, cruelmente, diante da plateia.

O cenário era um grande *playground*, as luzes tinham interruptores em todos os lugares, os atores operavam as luzes para o espetáculo enquanto este acontecia, e para sua própria cena; você podia estar fazendo a sua cena e mudando a sua luz. E tratava-se de um espaço aberto, público, com os atores misteriosos que tinham esconderijos dentro do palco. (TELLES, N. et al, 2009, p. 196)

Do ponto de vista do espaço cênico e da cenografia, podemos pensar sobre a idealização de um espaço para a invisibilização dos corpos em pleno palco, como um advento para a cena sem coxias. Além disso, Amir também cria a ideia do *espaço de ensaio* como uma instância aberta ao público, algo até então impensável. Foi em *Agamemnon* que Amir percebeu a vitalidade do ensaio em contraponto ao espetáculo acabado e cristalizado: “[...] os ensaios eram tão bons que começou a bater uma coisa na minha cabeça: não quero mais interromper ensaio bom para fazer o *espetáculo*, não quero eliminar essa verdade que flui no ensaio para fechar numa forma para se repetir diariamente até ficar uma monotonia, perder a vida” (Id. Ibid.). Entendimento que alivia cada vez mais a rígida fronteira entre produção e recepção do público, como um trabalho em processo para além de um produto fechado, destinado a ser consumido.

E justamente pela sua ousadia experimental levada a limites, o espetáculo não foi bem recebido, como era de se esperar. Depois de feroz crítica à falta de comunicação com a plateia — pela desconsideração da tragédia de Ésquilo na destituição da sua significação textual, pela falta de modulação dos trabalhos de ator no diapasão conhecido, ou mesmo pela falta de aproveitamento dos recursos cenográficos inusitados, oferecidos pela crua estrutura de andaimes —, o público choca-se e recusa a montagem, sobretudo, com a interferência do diretor na cena aberta durante a temporada. Definia-se assim, no pós-AI-5, a radicalização cada vez maior nos procedimentos de desconstrução dos paradigmas mais caros ao teatro aristotélico e no entendimento de que a profunda autoinvestigação valia os riscos de se afastar do seu público. Alguns críticos, no entanto, compreendendo tais operações conceituais, percebem a importância que os experimentos do grupo poderiam representar para o futuro do teatro.

Para o espectador comum, *Agamemnon* de A Comunidade pode decepcionar ou, pelo menos, desorientar. Mas para os estudiosos de teatro, aqueles que desejam aprofundar-se em seus diversos aspectos, formas, correntes, tendências, erros e acertos, pode talvez constituir uma fonte de estudo, de proposta de caminhos a seguir ou a condenar, o que é importante numa arte que se encontra em fase inequívoca da transição,

à procura de novos meios de comunicação, num esforço para evitar a sua superação.³⁸

E, A Comunidade encenou no mesmo ano, também sob direção de Amir Haddad, o espetáculo *Depois do corpo*, de Almir Amorim, também concebido e ensaiado no MAM, dessa vez, não mais no Bloco de Exposições, mas retraído numa pequena sala de aula, provavelmente do Bloco Escola. Foi a última vez que A Comunidade se apresentou no museu, já como efeito das restrições que o AI-5 começara a efetuar sobre a realidade do país e que se estenderam por mais uma década, com perseguições, proibições e impedimentos ao livre pensar. Mas, sem dúvida, ao deixar aqui registrado um certo roteiro dos esforços investidos por essa vanguarda carioca, ilumina-se a compreensão dos movimentos oriundos de várias fontes e direções, contra e a favor da liberdade de criar, que tecem a contemporaneidade. E, sobretudo, permitem verificar como variam os tons de cada geração de artistas em face das questões impostas pela realidade adversa.



MAM-RJ. 1969. Fachada Norte. Fonte: Acervo Alfredo Britto. Foto: autor desconhecido

³⁸ OSCAR, Henrique. *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, s/d, 1970.

Referências

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação*; uma coleção poética do experimental em arte educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998, pp. 35-36.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

SANTANA, Jussilene. *Impressões Modernas/ A Má Consciência Teatral – Compreensão e Debate sobre Teatro na Cobertura dos Jornais A Tarde e Diário de Notícias entre 1956 e 1961*. Dissertação de mestrado – UFBA, Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Abril de 2006. 216p.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: Uma escola de teatro contra a província*. Orientador: Prof. Dr. Ewald Hackler. Tese – UFBA, Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Janeiro de 2012. 776p com fotos.

SCHECNER, Richard. *Environmental theater*. New York: Applause Books, 1994.

SILVA, Mateus Bertoni. *Fogo saneador, metáfora do recomeço – a arquitetura cênica de A ópera dos três tostões e as interlocuções com a ação de Lina Bo Bardi em Salvador dos anos 60*. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Mateus%20Bertone%20da%20Silva.pdf>. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural, em junho de 2012. Acesso em 01 de junho de 2022.

_____. *A arquitetura cênica de Lina Bo Bardi para A ópera dos três tostões e as interlocuções com a teoria do palco épico*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/historia/Mateus%20Bertone%20da%20Silva%20-%20A%20arquitetura%20cenica%20de%20Lina%20Bo%20Bardi%20para%20A%20Opera%20de%20Tres%20Tostoes%20e%20as%20interlocu%20oes%20com%20a%20teoria%20d.pdf> Anais do VII Congresso da ABRACE, em outubro de 2012. Acesso em 01 de junho de 2022.

TELLES, Narciso; PEREIRA, Victor Hugo; LIGIÉRO, Zeca. *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUerj. 2009.