

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

TRATE-ME LEÃO



**Imagens da juventude
carioca da década de 1970**

hist cultural / teatro

3206

KAMILA DA SILVA SOARES

Uberlândia
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDH
Campus São Marcos - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Tel. 38400-002 Uberlândia - M. G. - Brasil

KAMILLA DA SILVA SOARES

TRATE-ME LEÃO: IMAGENS DA JUVENTUDE CARIOCA DA DÉCADA DE 1970

Monografia apresentada ao Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial à obtenção
do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof. Ms. Sandra Alves Fiuza.

UBERLÂNDIA – MG
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDPH
Campus São Antônio - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Cep: 38400-002 - Uberlândia - MG - Brasil

SOARES, Kamilla da Silva. (1983)

Trate-me Leão: imagens da juventude carioca da década de 1970.

Kamilla da Silva Soares – Uberlândia, 2008.

54 fls.

Orientadora: Profª. Ms. Sandra Alves Fiuza

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História

Inclui Bibliografia

Teatro; Criação coletiva, Trate-me Leão

KAMILLA DA SILVA SOARES

***TRATE-ME LEÃO: IMAGENS DA JUVENTUDE CARIOCA DA
DÉCADA DE 1970***

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Ms. Sandra Alves Fiuza (Orientadora)

Prof.^a Ms. Maria Abadia Cardoso

Prof.^a Dr.^a Yaska Antunes

Aos meus avôs (in memoriam)
Hamilton e Benício.

AGRADECIMENTOS

*Eu quero uma casa no campo
Do tamanho ideal, pau-a-pique e sapê
Onde eu possa plantar meus amigos
Meus discos e livros
E nada mais...*

Sá, Rodrix e Guarabira

Como não sabia como começar os meus agradecimentos resolvi seguir a ordem do zodíaco, ou seja, agradecer as pessoas pelos signos que elas pertencem.

Às arianas

À minha orientadora, Profª. Ms. Sandra, pela paciência na qual conduziu a orientação desse trabalho.

À minha mãe, Lourdes, que me educou com muito amor e liberdade para que pudesse escolher meus próprios caminhos, ressaltando sempre que o importante era a minha felicidade.

À minha avó materna, Celina, que mesmo pouco presente, me deixou lembranças interessantes como o dia que ela brincou de “comidinha” comigo no fundo do quintal de sua casa.

À Dolores que muitas vezes no decorrer da minha graduação bancou a minha mãe mesmo, puxando a minha orelha e me dando conselhos dentro e fora da academia. Foi com ela que eu dividi meus sonhos e frustrações mais íntimas. A você DOLORES, o meu muito obrigada!

À Janaína, que nesse período de graduação se tornou uma das minhas bases, com quem eu às vezes nem precisava dizer, pois ela já sabia o que eu estava pensando...

Aos taurinos

À minha avó paterna, Rosimeyre, pelo apoio nesse período de formação e de ter brotado em mim o gosto pelo trabalho.

Ao Lucas, pelo companheirismo e por ter me disponibilizado sua impressora para que esse trabalho se materializasse.

À Geminiana

À minha amiga querida, Viviane, que desde o colegial vem me acalmando com seu jeito sereno, ela sim que é “Inegavelmente Maravilhosa”

Aos Cancerianos

Ao meu avô materno, Hamilton Narciso, que me intrigava, desde pequena, com suas opiniões a respeito dos períodos históricos que marcaram sua vida.

À Profª Drª. Rosangela Patriota, por me mostrar que era possível a união de duas das minhas paixões, o Teatro e a História.

À Luiza, minha amiga, que mesmo distante, dividiu momentos hilários dentro e fora da universidade.

À Renata, pelas tardes agradáveis que passei em sua casa, ocasiões que me fizeram esquecer por instantes as minhas tristezas.

Aos Leoninos

Ao meu avô paterno, Benício Cândido, que mesmo sem conhecê-lo, está presente toda vez que me olho no espelho.

À Maíra, minha vizinha e amiga, com quem encontro todas as manhãs para o nosso café regado a muitas conversas, exercitando e aprendendo o jeito “bruto” de conduzir as dificuldades do dia-a-dia.

À Virginiana

À minha irmã, Juliana, que além de ter feito da minha infância um período super-animado, me deu uma das pessoas mais amadas da minha vida, meu pucuti!!! Jú muito obrigada!!!

Às Librinanas

À Katiane, minha amiga, que me mostrou como pode ser divertido assistir futebol!!!!

À Maria Abadia, pela pessoa amável e inteligente que ela é, um dos meus exemplos dentro da academia e por ter aceitado carinhosamente participar da minha banca.

Aos Escorpianos

Ao meu pai, Adauto, por ter me mostrado as coisas mais lindas do mundo, esse trabalho está diretamente ligado a ele, que me levou para assistir a espetáculos teatrais que marcaram minha vida.

Ao Wagner, pelo carinho que fez com que esse namoro se concretizasse como uma das melhores coisas que já ocorreram na vida, a sua dedicação e paciência nesses momentos de escrita desse trabalho.

À Ludmila, meu porto seguro na maior parte da graduação, me apoiando e me dando conselhos. Lud sinto muito a sua falta.

À Marianna Braga, pelas conversas ao telefone que serviram como verdadeiras bússolas, me guiando nas diversas decisões a serem tomadas.

Aos Sagitarianos

À Fernanda, minha eterna bixete e confidente pra sempre. Fer, adoro muito você!!!!

Ao Fábio, meu amigo-irmão-gêmeo, por tudo que ele foi, é e ainda vai ser na minha vida.

À Elen Nishida, pela amizade e companheirismo, uma amiga para todos os momentos.

Às Capricornianas

À Noélia, minha boadrasta, pelo carinho e diversão que me proporcionou nesses vinte anos de convivência e muito obrigada pelos irmãos que você me deu: Nino e Alice.

À Tia Lindalva, por ser sempre uma pessoa presente em minha vida e que desde pequena sempre me estimulou a leitura.

À Eliane, pela amizade e ajuda na estruturação desse trabalho.

Aos Aquarianos

Ao Pucuti (Raphael), meu sobrinho, que veio ao mundo pra encher a minha vida de felicidade.

À Letícia, minha prima-irmã, que se tornou, para mim, um exemplo de dedicação e amor aos estudos.

Aos Piscianos

À Karina, minha prima-irmã, por ser uma das pessoas que eu mais confio no mundo, e obrigada por ter me mostrado, indiretamente, uma das músicas que mais marcaram a minha vida: Metal contra as nuvens.

Ao Alexandre, pelas conversas agradáveis sobre Cinema que ajudaram a completar o meu repertório cinematográfico.

À Rosangela, por ter me recebido sempre muito bem em sua nova casa.

À Júlia Moscardini, pela presença constante e companhia num dos momentos mais tensos da faculdade e pelo apoio ao meu namoro com seu colega de sala.

Gostaria de fazer um agradecimento especial a Prof.^a Dr.^a Yaska Antunes por ter aceitado comparecer a minha banca e assim, com a sua leitura, enriquecer o meu trabalho. Agradeço também aos meus professores e colegas de faculdade.

RESUMO

Buscando desenvolver um diálogo entre História e Teatro, esse trabalho contempla a análise do texto teatral *Trate-me Leão* (1977), uma criação coletiva do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Para isso foram descritos momentos relevantes da trajetória do grupo no primeiro capítulo, bem como, o olhar da crítica para essa maneira coletiva de produção teatral. E, no segundo, fez-se um levantamento e discussão dos principais temas abordados no texto teatral.

Palavras-chave:

Teatro- História- Criação Coletiva

SUMÁRIO

Introdução.....	10
 Capítulo I:	
Uma trajetória, uma criação, um estilo.....	16
ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE: uma trupe de comediantes.....	16
“Nós somos jovens, jovens, jovens. Somos do exército, do exército do surf”: em cena <i>Trate-me leão</i>	20
<i>TRATE-ME LEÃO</i> : o processo de criação.....	25
 Capítulo II:	
Um olhar sobre <i>Trate-me Leão</i> : seus temas e propostas.....	33
“São os filhos do Geisel, da alienação, do AI-5”: uma análise da nova postura dos jovens atores nos anos de 1970.....	34
“Os atores em cena parecem-se consigo mesmos”: os temas e a construção dos personagens em <i>Trate-me Leão</i>	37
“Tô mais pra ir à luta que ficar discutindo com você”: um olhar sobre a figura do jovem.....	46
 Considerações Finais.....	 50
 Bibliografia.....	 52

INTRODUÇÃO

Esse trabalho desenvolve uma reflexão sobre História e Teatro, considerando a importância de entender essa abordagem interdisciplinar como uma possibilidade de ampliação do campo de atuação do historiador.

Situada no campo historiográfico da História Cultural, essa pesquisa compartilha das variadas possibilidades de estudo, principalmente no que se refere ao aumento dos objetos de pesquisa. Como aponta o historiador José D'Assunção Barros: “*Os objetos da História Cultural, face à noção complexa de cultura hoje predomina nos meios da historiografia profissional, são inúmeros*”.¹

Aliadas a uma nova maneira de lidar com o fazer histórico estão as noções construídas no campo da história cultural relacionadas à linguagem, representações e práticas culturais que auxiliam o historiador a compreender o passado. Assim, o diálogo proposto aqui, contempla a relação entre História e Teatro, tendo como objeto de estudo o texto teatral *Trate-me Leão* (1977). Tomá-lo como documento histórico possibilitou o levantamento de questões a respeito do tempo e dos sujeitos que o produziram. Aqui a obra de arte não é vista como ilustração de um determinado conteúdo histórico, mas como objeto central para as discussões, pois somente a partir de sua análise é que são levantadas questões a respeito de um momento da história.

Desse modo, com a proposta de trabalhar um texto teatral da década de 1970, torna-se relevante compreender quais eram os embates políticos e sociais do momento, nesse caso, um regime militar, que toma o poder em meados da década anterior. E o teatro, por ser uma forma de expressão, dialoga com sua realidade, expondo assim um olhar específico, que condiz tanto com as suas opções estéticas trabalhadas como com o direcionamento para um público determinado. Essas opções demonstraram-se distintas no teatro das décadas de 1960 e 1970, pois enquanto algumas peças eram feitas com o intuito de combater a ditadura, outras trabalhavam o tema do cotidiano. Dessa maneira, a historiadora Rosângela Patriota discorre a respeito do diálogo estabelecido entre teatro e sociedade no regime militar:

¹ BARROS, José D' Assunção. **O campo da História: especialidades e abordagens**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2004, p. 59.

o diálogo estabelecido entre teatro e sociedade, durante a ditadura militar, propicia que se visualiza, na produção de significados e representações, o estabelecimento de práticas que, no campo simbólico, se tornaram chave para compreender as trajetórias profissionais, intelectuais e criativas de artistas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970. Além disso, permite refletir sobre ações que se voltaram, de um lado contra a ditadura militar e, de outro, elaboraram proposições de realidade e de cotidiano coadunadas com experiências históricas e percepções de mundo.²

Dentro dessa perspectiva, o texto teatral *Trate-me Leão* encontra-se na segunda proposta de ação descrita por Patriota, pois a peça trata do tema do cotidiano e se baseia nas experiências dos próprios integrantes do grupo teatral carioca Asdrúbal trouxe o Trombone.

O texto teatral se divide em oito cenas independentes (Salve, Juventude!, Sessão Doméstica, Voluntários da Pátria, Ânimos Exaltados, Grilos no Mato, Quem Parte, Quem Fica, Mocidade Independente e *Trate-me Leão*), cada uma retratando ambientes cotidianos da convivência juvenil; como, por exemplo, a casa, o bairro, a escola, a praia e o metrô. Seu enredo põe em discussão as crises e questionamentos daqueles que então faziam a transição da adolescência para a fase adulta, preocupam-se em desvendar esse universo: “*Trate-me Leão* fala sobre uma turma que se autodenominava o “*exército do surf*”. Jovens que queriam sair de casa, ganhar o mundo e realizar os desejos mais loucos”.³

Desde o início de suas atividades o grupo Asdrúbal já mostrava irreverência nas montagens de seus espetáculos, “*gerada em um contexto histórico-cultural de valorização do corpo e negação das regras*”⁴. Com vista a mapear as características dessa atuação, o crítico teatral Yan Michalski, aponta que a grande marca do trabalho do grupo, encontra-se na linguagem corporal utilizada, que coloca enfoque a da figura do ator, segundo ele,

Grande parte do conteúdo da mensagem é transmitida sistematicamente através da atitude, do gesto, do movimento e do ritmo corporal dos atores, recurso que eles dominam com uma generosa riqueza de detalhes e com um surpreendente preparo técnico.⁵

² PATRIOTA, Rosângela. Representações de Liberdade na Cena Teatral Brasileira sob a Ditadura Militar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; et al (Orgs.). *História e Linguagens: texto, imagens, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 333-334.

³ PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. (contra-capá)

⁴ TROTTA, Rosyane. Criação Coletiva. In: GUINSBURG, Jacob; et.al (coord). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 102.

⁵ Idem.

Seus dois primeiros espetáculos, *O Inspetor geral* de Nicolai Gogol e *Ubu* de Jarry, consistem em adaptações livres feitas pelo grupo de autores estrangeiros. No entanto, para o terceiro espetáculo, foi realizada uma pesquisa de um possível texto para ser encenado, e como esse não foi encontrado, os próprios integrantes orientados pelo diretor começaram a elaborar um texto com as suas próprias experiências de vida – uma maneira de elaboração teatral denominada de criação coletiva. Segundo a autora do *Dicionário do Teatro Brasileiro*, a criação coletiva no caso de *Trate-me Leão* foi realizada como

[...] um trabalho de colaboração entre os atores (que selecionam fragmentos de qualquer origem pelo critério da identificação com questões da vida pessoal e do cotidiano), o diretor (que identifica núcleos temáticos no material apresentado e submete ao grupo um primeiro esboço de cenas) e artistas convidados a levar ao grupo contos, poemas e músicas. Só depois de pronto o roteiro inicia-se o trabalho de improvisação.⁶

A construção do texto, bem como a encenação foi realizada pelos atores: Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna, Nina de Pádua, José Paulo Pessoa e Fábio Junqueira, sendo este último substituído posteriormente por Hamilton Vaz Pereira. A relação estreita entre ator e personagem mostra-se em cenas como em *Salve, Juventude!*, na qual os nomes dos personagens são os dos próprios atores, no entanto, as interpretações são trocadas – por exemplo, a personagem Regina é interpretada pela atriz Patrícia Travassos.

Desse modo, a problemática da pesquisa consiste na discussão de uma imagem de juventude construída pelos atores/autores. Para isso se mostra necessário estabelecer uma relação de troca entre as trajetórias pessoais e o processo criativo que deu origem a cada personagem, para que, desse modo, se possa compreender quais eram os possíveis estereótipos, ou “tipos” de jovens que os atores queriam apresentar ao público como sendo representações dessa juventude carioca. E ainda como estes atores/autores construíram representações deles mesmos. Dessa maneira, torna-se válido propor as seguintes questões: De que forma a relação indivíduo/coletivo se configura nesta obra? Que indícios dessa relação podemos encontrar em “Trate-me Leão”?

Partindo do texto teatral, torna-se plausível a análise de um possível olhar desses jovens para o tempo em que viviam, buscando assim referências comportamentais, formas de relacionamento e outros aspectos cotidianos que caracterizavam aqueles jovens de vinte e poucos anos. Além disso, outros questionamentos sobre a composição da encenação, por

⁶ Idem.

exemplo, e a relação deles com a cidade do Rio de Janeiro são possíveis, já que o cenário da peça é um tapume de metrô, uma referência clara à construção que ocorria naqueles anos desse meio de transporte urbano.

Desse ponto de vista, as discussões convergem, em um primeiro momento para a reflexão a respeito da opção desses jovens pelo processo cooperativo em que “*todos os elementos de encenação, inclusive o texto, em um mesmo processo de autoria baseado na experimentação em sala de ensaio.*”⁷ Visto que esse processo estabelece, assim, um diálogo entre os atores/autores com a sociedade da década de 1970, sendo amplamente utilizado pelos grupos teatrais desse período como alternativa econômica e/ou como forma de experimentação de elementos artísticos no desenvolvimento dos espetáculos – dentre eles o circo, a batucada, o vídeo, as artes plásticas, a coreografia. Além do Asdrúbal, outros grupos como, por exemplo, O Ventoforte, Pod Minoga e o Teatro do Ornitorrinco, também trabalharam com esse tipo de criação como uma escolha estética e política, visando assim expor questões relativas à sua realidade daquele momento.

Assim, a análise de *Trate-me Leão*, nos possibilita levantar as questões sociais e culturais vividas por eles naquela época, bem como averiguar as inquietações desses sujeitos no Brasil no ano de 1977 – inquietações que serviram de esteio para a exposição desse cotidiano no palco – e as razões que os motivaram a trabalhar com o método da criação coletiva como alternativa de produção na maioria dos espetáculos. Nos meandros de tal análise estarão presentes reflexões que nos ajudarão a compreender o que queriam dizer os jovens que se autodenominavam o “exército do surf”.

Posto isso, o primeiro capítulo, denominado: *Uma trajetória, uma criação, um estilo*, discute a trajetória do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, bem como, a opção estética usada por eles em alguns de seus espetáculos: a criação coletiva. Além disso, o capítulo conterà apontamentos de alguns críticos sobre as cooperativas de produção, as quais consistiam num recurso utilizado pelos grupos que optavam pela criação coletiva.

O segundo capítulo, cujo título é *Um olhar sobre Trate-me Leão: seus temas e propostas* apresenta um levantamento de temas que são discutidos no texto dramático numa tentativa de compreender quais eram as angústias e ambições dos jovens autores-atores nos anos de 1970. Também neste capítulo tentaremos compreender como eram construídos os personagens com base nas experiências pessoais dos atores, numa maneira, que os jovens denominavam, de interpretação de si mesmo.

⁷ Ibidem

Enfim, é válido dizer, antes de iniciar as análises aqui propostas, que a pesquisa da qual resultou esse trabalho mostra-se apenas como uma das possibilidades dentre as que poderiam ser feitas nesse amplo e fértil campo da História Cultural.

CAPÍTULO 1:

Uma trajetória, uma criação, um estilo



CAPÍTULO I

O ator move essencialmente o trabalho: ele inventa para si mesmo um fazer e os meios para executá-lo. Criador, ator, técnico – performer.

Mauro Meiches e Sílvia Fernandes.

Sobre o Trabalho do Ator

Nesse capítulo trataremos da trajetória do grupo teatral carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, do modo como seus componentes se uniram e resolveram fazer teatro na década de 1970, bem como, do que consistia a maneira diferenciada – denominada Criação Coletiva – com que suas peças eram encenadas.

ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE: UMA TRUPE DE COMEDIANTES

Após participarem de um curso para atores ministrado por Sérgio Brito, no Teatro Glauce Rocha em 1972, dois jovens, filhos de classe média da zona sul do Rio de Janeiro, resolvem se juntar pra fazerem teatro. Nessa época Regina Casé estudante universitária do curso de História na PUC (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) e Hamilton Vaz Pereira era aluno do teatro Tablado.

Depois do encontro, os dois, oriundos de classe média da zona sul do Rio de Janeiro, chamaram alguns amigos, pois planejavam “*reunir um grupo de criação em que fossem donos de suas próprias cabeças*”.¹ No período de dois anos e meio, entre todas as tentativas de formação foram frustradas, conseguindo apenas ao final de 1973 se estabelecerem como um grupo. Sendo este batizado de Asdrúbal Trouxe o Trombone, um nome que veio de umas das expressões usadas pelo pai de Regina, Geraldo Casé². Que ao

¹ FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 36.

² Geraldo César Casé, de família pernambucana, é filho de Graziela e de Ademar Casé, o pai, a quem ele muito admirou, por ser a pessoa mais criativa que já existiu. O garoto nasceu no Rio de Janeiro em 07 de junho de 1928. O pai estava sempre atento a tudo. Por exemplo, observou que, no mercado, algumas laranjas eram vendidas, outras deixadas de lado. Comercializou-as, com grande lucratividade. Começou a vender rádio, também de forma criativa, deixando-o em consignação, por alguns dias. Com isso vendia o rádio, não apenas, a quem ofertava, mas também a seus vizinhos. Foi assim que começou a ouvir rádio e a pensar em

ser usado pelos jovens se tornou uma maneira que eles encontravam para avisar em festas que estavam chegando pessoas chatas, e que era momento deles irem embora.³

Participaram dessa formação, além de Hamilton e Regina, também Luiz Fernando Guimarães, Daniel Dantas, Jorge Alberto Soares, Luís Arthur Peixoto, Janine Goldfeld e Julita Sampaio. A primeira estréia aconteceu no dia 12 de setembro de 1974, com a adaptação do clássico russo *O Inspetor Geral* de Nikolai Gogol. A respeito do enredo desse espetáculo a intelectual Sílvia Fernandes⁴ tece alguns apontamentos em seu livro "Grupos Teatrais – Anos 70", segundo ela:

A comédia realista de Nicolai Gogol, escrita em 1836, tem como ponto de partida um quiproquó tipicamente *vaudevillesco*. De passagem por uma cidadezinha de província, Khlestakov, humilde funcionário de Ministério, é tomado pelo inspetor geral, que deveria chegar para uma investigação. Todos os funcionários da cidade, incluindo o governador, acabam por oferecer dinheiro ao falso inspetor, tentando fechar-lhe os olhos aos desmandos que praticam. É interessante o jogo de

influir em sua programação. Ouvia a BBC de Londres e percebia como havia dinamismo em sua programação. Comprou um horário de rádio. Deu-se bem. E, embora tivesse outros filhos, era Geraldo que ia com o pai, às emissoras de rádio. O "Programa Casé" fazia sucesso. Ai o menino aprendeu a fazer sonoplastia, a operar áudio e logo passou a ser diretor artístico do programa. Isso com 16 anos. Foi também radio-ator, locutor e escritor. Foi assim que chegou à televisão, como um elemento eclético, conhecedor de tudo numa emissora. Foi para a Mayrink Veiga, e depois para a Globo. No começo, apenas rádio. Geraldo Casé fundou também uma agência de propaganda. Tinha, ao lado de sua equipe, 12 programas por semana. Foi também para a televisão. Seu grande interesse era por crianças. Moldava boneco, preparava bonecos. Já havia casado, quando realizou o "Teatro de Malasarte". A agência entrava no "Programa de Flavio Cavalcante", e outros. Esteve na TV Tupi, onde criou o programa "Um instante, Maestro", que no começo tinha outro nome. Foi depois para a TV Rio e TV Continental. Foi também para a TV Tupi de São Paulo e para a TV Paulista, preparando-a para se transformar em TV Globo. Com isso Geraldo Casé foi se habituando aos grandes empreendimentos, aos grandes acontecimentos das emissoras de televisão. Geraldo Casé esteve ainda na TV Educativa, dirigindo e modificando sua programação. Na TV Globo teve momentos e programas de muita importância, como "Noite de Gala". Mas, aquilo que mais marcou e foi unanimidade nacional, foi "O Sítio do Pica-pau Amarelo". A adaptação do texto de Monteiro Lobato para a TV Globo, foi de importância enorme, dentro do cenário nacional. Foi seu ponto maior, da dramaturgia infantil. Os meninos, os jovens, e até adultos seguiam essa série, que ficou no ar por dez anos, e nunca a tiraram da memória. Depois da Globo, Geraldo Casé esteve na TV Bandeirantes, como diretor artístico. Foi na época do incêndio da emissora e Casé a colocou no ar no dia seguinte. Hoje Geraldo Casé é Diretor Artístico da Divisão Internacional da Globo. É ele que abre mercados, adapta as novelas para o gosto internacional, para o mercado do mundo inteiro. Casado pela segunda vez, sua primeira esposa faleceu, tem cinco filhos. Suas filhas Claudia e Virginia, e um rapaz, são ligados à televisão, como produtores, como "promoter". Regina é simplesmente a Regina Casé, uma criatura de uma inventividade incrível. Esse é Geraldo Casé. Moreno, alto, criativo, ativo, sua fonte de vida é buscar desafios. Isso é sua obsessão: inventar, criar, vencer. Disponível em: http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_4458.html. Acesso em 01/07/2008

³ ASDRÚBAL, muito bom humor e desdém total pelo poder. In: *Folha de São Paulo*, 30 abr., 1982, p.35.

⁴ Sílvia Fernandes da Silva Telesi (São Paulo SP 1953). Teórica, crítica, ensaísta e professora. Voltada para a análise das evoluções cênicas no Brasil, é pesquisadora da vanguarda no teatro, fina ensaísta das manifestações do contemporâneo. Após concluir sua formação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, Sílvia passa a integrar a equipe de pesquisas do Idart, atual Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, CCSP, acervo documental sobre as artes cênicas paulistas, entre 1978 e 1991.

representações. Gogol estabelece no texto, pois, apesar de não ser o verdadeiro inspetor, Khlestakov desempenha essa função dramática, agindo como mola propulsora da ação. Sua intervenção desmascara a situação corrupta da burguesia provinciana, desenhando uma imagem impiedosa da pequena burocracia institucional da cidadezinha. O diretor do hospital, o chefe dos correios, o diretor da escola, o juiz, todos são definidos de forma impiedosa através do jogo de esconde – esconde pelo qual a personagem se constrói e que, sem dúvida, deve ter fascinado o grupo.⁵

A peça alcançou um grande sucesso, motivando o grupo a continuar com seu projeto artístico. No trabalho da teórica literária Heloisa Buarque de Hollanda⁶ “Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70”, um livro de depoimentos a respeito da trajetória do grupo, fica claro o fascínio do diretor Hamilton Vaz Pereira quando viu pela primeira vez críticos escrevendo a respeito do espetáculo, segundo seu depoimento:

Aí fizemos *O Inspetor Geral* e foi aquele boom. Eu lembro perfeitamente de uma noite que a gente passou na casa dos meus pais e, de manhã, Regina estava dormindo, fui à banca de jornal e trouxe a matéria do Aldomar Conrado. Voltei, acordei ela e fui direto para o parágrafo que dizia que ela era uma coisa de louco, que Luiz Fernando era outra coisa de louco. Aldomar e o Yan Michalski diziam que nós éramos fantásticos. Falei: “Ih, rapaz, será que é mesmo?” Eu me lembro disso muito, perfeitamente...⁷

E foi com essa empolgação que eles resolveram no ano seguinte encenar uma adaptação de *Ubu Rei* de Alfred Jarry. A opção pelo texto foi analisada por Sílvia Fernandes, segundo a estudiosa:

A escolha de *Ubu rei* foi acertada. Considerada obra precursora do teatro do absurdo, representou a destruição das principais convenções cênicas vigentes, inaugurando uma nova concepção de teatro, em que a linguagem de piadas obscenas e as absurdas proposições patafísicas que levam ao triunfo do herói, enfatizadas pelo flagrante desrespeito a qualquer convenção de espaço ou tempo, mostram o empenho de Jarry em construir um texto assumidamente teatral.⁸

⁵ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 37.

⁶ Heloisa Buarque de Hollanda é professora titular de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ).

⁷ PEREIRA, Hamilton Vaz apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 74.

⁸ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 40.

Complementando a análise, Fernandes destaca que os componentes do grupo fizeram uma adaptação livre, uma recriação do texto de forma coletiva, o que gerou críticas comuns aos grupos que trabalham de forma coletiva, como a ausência de um dramaturgo. A respeito da co-autoria do texto e das críticas, a autora diz:

No tratamento dado ao texto de Jarry está implícita a co-autoria. Os integrantes do Asdrúbal procedem como autores do trabalho, na medida em que participam da recriação do texto. A co-autoria acontece por meio da adaptação livre, que, embora preserve parte da temática original, acrescenta uma corrente paralela de contribuições textuais e cênicas. Mesmo quando os pontos de intersecção são inúmeros, processo de justaposição texto/atores acaba resultando numa obra inaugural. Com a co-autoria, aparecia em *Ubu* outra característica bastante criticada em trabalhos coletivos. A ausência de um dramaturgo ou de alguém que exercesse essa função no grupo, aliada à necessidade de preservar as contribuições individuais, acabava compondo uma estrutura dramática de fragmentos, que às vezes enfraquecia o sentido do conjunto.⁹

Dessa maneira, enquanto Sílvia Fernandes descreve de forma positiva a encenação de *Ubu*, como podemos verificar acima Heloisa Buarque de Hollanda ressalta que foi um erro interromper a trajetória de apresentações de *Inspetor Geral*, para montar do segundo espetáculo, para ela:

O inspetor estava indo bem, mas Hamilton, Regina e Jorge Alberto cometeram um erro grave de estratégia. Esse erro foi interromper a carreira de *O inspetor* para concentrarem-se na criação do *Ubu*.

O inspetor estava em fase de ascensão, em pleno desenvolvimento, fazendo sucesso, e o grupo já era reconhecido como uma trupe inovadora. [...]

A idéia de partir naquele momento específico para a montagem do *Ubu* veio a necessidade de dar continuidade ao trabalho do grupo, com uma certa rapidez, para que este não corresse o risco de desintegra-se. Além de aproveitar a maré, que estava claramente favorável para o Asdrúbal. O erro talvez tenha sido o de interromper precipitadamente o *inspetor* e perder a chance de capitalizar mais a boa repercussão e a bilheteria potencial da estréia do grupo.¹⁰

Mesmo que a continuidade produtiva tenha resultado na montagem do segundo espetáculo como estratégia para impedir a desintegração do grupo, isso não aconteceu. Após a montagem de *Ubu*, o Asdrúbal passa por um racha, com a saída de vários componentes: Luís Arthur Peixoto, Janine Goldfeld e Julita Sampaio e Daniel Dantas. O

⁹ FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 42.

¹⁰ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 85.

ex-asdrúbal Daniel Dantas em depoimento a Heloisa Buarque de Hollanda declara sua preferência por *Ubu*, e de como foi feita a construção desse espetáculo. Segundo Dantas:

O *Ubu* era um espetáculo que eu, pessoalmente, gostava mais. Foi um tipo de experiência formal incrível, que é uma das coisas mais bonitas que o Hamilton tem. A maneira como ele desenha o espaço, como tenta fazer com que as várias partes do espetáculo se integrem. Desenho, que é uma coisa que Hamilton faz como ninguém. A cena já começa a ser contada na marcação, de uma maneira muito clara, muito bonita. No *Ubu* havia um lugar secreto que a gente representava com uma andada em espiral e uma mímica que eu fazia de abrir uma porta na frente... até chegar a um lugarzinho escondido onde íamos conspirar. Era uma marca linda! Tinha muito disso em *Ubu*.¹¹

Após essas saídas, Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, receberam mais três integrantes: Perfeito Fortuna, Nina de Pádua e Paulo Conde. A nova formação então decide, no primeiro semestre de 1976, voltar a encenar *O Inspetor Geral*. Após a turnê que passaram por Brasília e algumas cidades mineiras, os jovens atores começam a pensar num terceiro espetáculo, mas, contavam nessa altura com mais pessoas interessadas em teatro: Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e Fábio Junqueira.

“NÓS SOMOS JOVENS, JOVENS, JOVENS. SOMOS DO EXÉRCITO, DO EXÉRCITO DO SURF” 12: EM CENA TRATE-ME LEÃO.

Com mais essa incorporação, o grupo passa a construir o que seria o texto do espetáculo seguinte; um processo de criação cuja duração foi de nove meses. Não consistia numa adaptação de algum clássico do teatro, mas sim, uma auto-reflexão dos próprios atores de suas vidas. O tema de *Trate-me Leão* era o cotidiano desses jovens, para o diretor Hamilton Vaz Pereira: “*Trate-me Leão fala sobre uma turma que se autodenominava o “exército do surf”. Jovens que queriam sair de casa, ganhar o mundo e realizar os desejos mais loucos*”.¹³

¹¹ DANTAS, Daniel apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 89.

¹² PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 25.

¹³ Idem. (contra-cap)

Assim, os personagens eram construídos com base na experiência dos atores, de acontecimentos que vivenciaram e as expectativas que tinham a respeito da idade adulta, pois a maioria deles tinha vinte e poucos anos. E para a confecção desses fragmentos, o diretor pedia aos atores que levassem poemas, músicas, fotografias que marcaram as suas vidas e a partir disso começava a montagem das cenas. E os ensaios dessas eram feitos no período matutino, e Hamilton explica, em entrevista a Folha de São Paulo, a escolha pela manhã, segundo o diretor: “*Pensamos que tomar café e produzir, criar, dá o toque para o dia inteiro. A gente vai para um espaço inventar histórias. Tem gente que prefere a noite, mas depois que se vive um dia inteiro se fica meio carregado*”.¹⁴

Sobre esse processo criativo que deu origem a *Trate-me Leão*, tanto Sílvia Fernandes, como Heloisa Buarque de Hollanda fazem suas ressalvas. A diferença consiste na maneira como cada estudiosa expõe sua análise. No caso de Fernandes, suas reflexões mostram-se mais técnicas, enquanto que no trabalho de Buarque de Hollanda, pela sua estrutura, na qual se alternam análise da estudiosa e depoimentos dos componentes do grupo, a composição se apresenta de maneira mais descontraída.

Essa diferença fica clara na descrição do processo inicial de criação de “Trate-me Leão”, quando Fernandes destaca que além dos poemas e músicas, os atores optaram por um trecho da peça *Pequenos Burgueses* de Máximo Gorki, e o conto *O encontro e o confronto* de Rubem Fonseca, segundo a ensaísta:

A seleção dos fragmentos não obedecia a uma organização temática em que a definição de alguns assuntos nortearia a escolha. Pelo contrário. Os excertos de peças, personagens ou poema, as notícias de jornal e os trechos de diário, as letras de músicas e as fotografias, ou as aventuras de um herói de história em quadrinhos, compunham uma amostragem de interesses, um campo disperso de preocupações cotidianas. Dessa miscelânea inicial participavam dramaturgos como Gorki, através de uma cena de *Pequenos Burgueses*, Rubem Fonseca, com o conto *O encontro e o confronto*, e poetas como Chacal, da chamada “geração mimeógrafo” da poesia marginal carioca.¹⁵

Heloisa Buarque de Hollanda nos apresenta o início do processo criativo com uma linguagem quase coloquial, acrescenta que o diretor Hamilton Vaz Pereira desenvolveu

¹⁴ PEREIRA, Hamilton Vaz apud “Asdrúbal, muito bom humor e desdém total pelo poder”. In: **Folha de São Paulo**, 30 abr., 1982, p.35.

¹⁵ FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 51.

metas e etapas para essa criação, e percebeu que através da criação coletiva do texto poderia formar um grupo mais entrosado. Segundo a análise de Buarque de Hollanda:

Hamilton percebeu que, desta vez, o que iria unir aquelas pessoas seria a dinâmica de uma criação originalmente coletiva.

Munido de um plano geral baseado em suas anotações ao longo daqueles últimos anos, começou pedindo que todos trouxessem para as reuniões seguintes todas as letras de músicas brasileiras que gostassem, ou pelo menos tivessem um sentido forte para eles.

Houve uma hora na qual, em cima da mesa amarela que havia na casa da tia Julinha surgiu um enorme bolo de papéis amassados com letras de Caetano, Chico Buarque, Gil, Raul Seixas e muitos outros.

Hamilton, pacientemente, separou todas por temas como amor, drogas, política. Em seguida, todas foram classificadas e arrumadas em escaninhos em sua casa.

O segundo pedido foi o de poemas. O que foi bem mais difícil, porque quase todos liam muito pouco, especialmente poesia. Mas, assim mesmo, todos trouxeram seus poemas. Hamilton, disciplinadamente, continuava arquivando tudo e fazendo cruzamentos de poemas e músicas por temas e preferências. E daí para frente, foram sendo pedidas crônicas, notícias de jornais, pedaços de romances, filmes, e todos sempre respondendo com farto material.¹⁶

Após o relato de como o diretor iniciou o processo de criação do texto, a estudiosa Heloisa Buarque de Hollanda direciona o foco da discussão para depoimento de Patrícia Travassos, a atriz do grupo descreve como foi realizado parte dessa construção da peça, segundo Travassos:

Primeiro a gente começou falando de sexo, amor, uns assuntos assim... Aí, o Hamilton foi fechando e falou: "A gente está falando da nossa adolescência". A gente estava recém-saído da adolescência, com 22, 23 anos, estava acabando de sair de casa dos pais, acabando de entrar e sair das drogas, dar para a primeira pessoa acabar o colégio, morar sozinho, comunidade. Então a gente tinha a possibilidade de focar essa história de um modo muito particular. E os trabalhos eram meio intuitivos. O Hamilton vinha com as propostas, colocava as coisas, o grupo se dividia em dupla e combinava como é que ia fazer. Sem cenografia, sem nada... E aí é que tinha a coisa legal da colaboração artística de grupo. Por exemplo, o Evandro¹⁷ tem uma coisa corporal muito forte. Acho que muito da forma de Trate-me Leão veio da contribuição do Evandro. O Evandro sugeria coisas e todo mundo embarcava. Tinha um código artístico. E tinha humor, principalmente, e isso foi talvez o que fez com que o grupo se juntasse. Então, alguém descobriu uma maneira de fazer isso como uma criança brincando. Criança faz de conta. E quando um fala "A bancada da pia é aqui", os outros vão lá lavar o prato. Mas os

¹⁶ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 105.

¹⁷ Essa relação íntima com que Patrícia Travassos descreve o colega de grupo Evandro Mesquita pode estar relacionada com o fato dos dois terem sido namorados antes de integrarem ao Asdrúbal Trouxe o Trombone.

adultos, quando fazem isso. Já fazem como um recurso. Não era o nosso caso.¹⁸

Dessa maneira, foram confeccionadas as cenas, montados personagens e seus diálogos, tudo relacionado diretamente a vida dos jovens atores, pois “o grupo não entendia o teatro como um lugar separado da vida, mas como continuação dela”.¹⁹ Eles buscavam ter a mesma espontaneidade do cotidiano no palco, como se a prática cênica fosse apenas um reflexo de seu cotidiano, a respeito dessa relação de igualdade entre vida e teatro, Fernandes ressalta que o enredo de *Trate-me Leão*:

Trazia à cena uma comunidade de jovens habitantes do Rio de Janeiro que mergulhavam sua reflexão no próprio cotidiano para contar, com um misto de afeto e distância, como viviam. Assim esse grupo se deslocava por diferentes lugares que existem numa cidade grande, saíram dela, voltavam a ela, para narrar uma experiência de vida que é, quase sempre, o encontro e o desencontro entre uma expectativa e o que acontece de fato.²⁰

Em 15 de abril de 1977, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone estréia no Teatro Dulcina, seu terceiro espetáculo “Trate-me Leão”. Protagonizada por Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna, Nina de Pádua, Fábio Junqueira. A peça ficou mais de um ano em cartaz e encerrou sua temporada em 26 de dezembro de 1978, no Morro da Urca, no Rio de Janeiro.

Assim, depois de uma pausa, o grupo começa a pensar no trabalho seguinte com a ajuda de alguns colaboradores como Chacal, Vicente Pereira e José Lavigne²¹. Os integrantes que fizeram parte da concepção de *Trate-me Leão* começaram a desenvolver outros trabalhos e mostravam-se mais dispersos. Mas ainda permanecia a idéia de continuidade do grupo, e no dia 14 de janeiro de 1980, estréia *Aquela Coisa Toda*, também no Teatro Dulcina, permanecendo em cartaz até final de 1981. Sílvia Fernandes estabelece relações temáticas estreitas entre os dois espetáculos desenvolvidos sobre o signo da criação coletiva, segundo Fernandes:

Se *Trate-me Leão* fora construído a partir da experiência individual dos atores, *Aquela coisa toda* seria feito com base na prática coletiva do

¹⁸ HOLLANDA, Op. cit. p. 107.

¹⁹ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 52.

²⁰ MEICHES, Mauro; SILVIA, Fernandes. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988. p 105.

²¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 139.

Asdrúbal. A história retomava o final de *Trate-me Leão*, continuando a narrativa a partir do momento em que a equipe passou a existir e a viver coletivamente. A proposta de Hamilton era sintetizar os momentos mais marcantes dessa vivência.²²

E nessa tentativa de viver outras experiências, Hamilton propõe o convite de mais pessoas para o grupo. Essa iniciativa causa conflito, e essa divergência foi registrada por Heloisa Buarque de Hollanda na forma do depoimento de Evandro Mesquita, segundo o ator:

Depois de **Aquela coisa toda**, o Hamilton voltou com uma história de que queria trabalhar com outras pessoas. Fui radicalmente contra. Eu, Patrícia, a Nina e o Perfeito. Porque no **Trate-me**, a Regina e o Luiz Fernando ficaram mais em evidência, porque eram mais antigos no Asdrúbal. Então o novo trabalho, para nós, seria para solidificar essa coisa de grupo. Entrando mais cinco, seis pessoas, ia continuar Fernando, Regina, o Hamilton mandando. E eu não achava justo, pela contribuição que todos nós demos com a nossa vida mesmo. E o pau quebrou numa reunião na Casa do Estudante Universitário no Flamengo. Mesmo depois dessa briga, desse quebra-pau, não ficou uma coisa de raiva, de briga babaca como ficou no final da Blitz. Acho que a vivência que a gente teve foi tão forte, a gente se conhece pelo avesso, tudo isso foi forte demais. E a gente ficou bem.²³

Assim, ocorreu a saída de quatro atores, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, Nina de Pádua e Perfeito Fortuna. Sendo esse último o criador do Circo Voador, no verão de 1982, palco para as apresentações da Blitz, banda fundada por Evandro Mesquita. Patrícia Travassos se dedicou a projetos tanto no teatro como na música e Nina de Pádua, seguiu sua carreira como atriz.

Após o fim da temporada de *Aquela coisa toda* Hamilton Vaz Pereira, tira férias em Trancoso-BA e começa a pensar no espetáculo seguinte. Lena Brito, egressa do grupo de dança Coringa, Luiz Zerbini e José Leonilson, artistas plásticos, Pedro Santos, ator gaúcho e Carina Cooper²⁴. Com essa última formação estreiam a peça *Farra da Terra* em março de 1983. Logo depois da turnê do espetáculo pela região nordeste em 1984 dá-se o fim do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone.

²² FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 72.

²³ MESQUITA, Evandro apud HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 153.

²⁴ Idem. p.183-184.

TRATE-ME LEÃO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Para Sílvia Fernandes, o surgimento dos grupos teatrais tido com independentes está diretamente ligado à dissolução de duas companhias teatrais, o Teatro de Arena em 1971 e o Teatro Oficina em 1973. Que durante o período de ditadura militar, *“produziram espetáculos em palcos formato circular, muitas vezes em espaços adaptado, emulando ao mesmo tempo o formato e o compromisso de resistência política”*.²⁵

As propostas desses grupos independentes mostram-se distintas dos objetivos presentes nos trabalhos realizados por essas duas companhias. Segundo Fernandes os grupos independentes dos anos de 1970 se dividiam em duas tendências, que são:

A primeira tendência, definida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam Independentes. Sua principal característica era a intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada à motivação política. [...] Grupos como o Núcleo, o União e Olho Vivo e o Truques, Traquejos e Teatro eram apenas alguns entre os inúmeros que produziam dentro dessa linha de atuação, abandonando o circuito do mercado e optando pelo trabalho árduo nas comunidades periféricas. [...] Na segunda corrente, alinharam-se os grupos mais envolvidos com o teatro como manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de auto-expressão.²⁶

Dentro dessa segunda corrente estão: Teatro do Ornitorrinco, Ventoforte, Pod Minoga, Mambembe, Pessoal do Victor e o Asdrúbal Trouxe o Trombone. Sendo, esse último considerado por Sílvia Fernandes um exemplo dessa segunda tendência. Segundo Fernandes:

O Asdrúbal Trouxe o Trombone é o objeto central da minha análise porque considero a equipe um caso exemplar. No Asdrúbal, o processo criativo, baseado em improvisações e ancorado na experiência particular dos atores, prescinde do amparo de técnicas tradicionais e consegue desenhar um movimento ascendente de formalização de linguagem.²⁷

²⁵ FRAGA, Eudinyr e LIMA, Mariângela Alves de in GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva; Séc São Paulo, 2006. p. 37-38.

²⁶ FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 13-14.

²⁷ Idem. p. 13.

Seguindo essa reflexão a respeito dos novos meios de produção e concepção cênica encontra-se a ensaísta especializada em teatro Mariângela Alves de Lima²⁸ que em seu texto “Quem Faz Teatro” pertencente ao livro três da coleção Anos 70, descreve que em 1970, na cidade paulista de São José do Rio Preto, aconteceu o encontro nacional de atores amadores, no qual foram discutidas e reformuladas novas bases de criação artística, bem como, o desenvolvimento de novas maneiras de produção dos espetáculos. Segundo a estudiosa Alves de Lima os pontos de discussão foram os seguintes:

Primeiramente a responsabilidade igual de todos os participantes elimina uma série de especificidades normalmente atribuídas a cada participante. A tendência é eliminar, ou tentar eliminar, as funções de cenógrafo, figurinista, iluminador, autor e ator. Na medida em que o espetáculo veicula um consenso interpretativo, todos os participantes devem estar capacitados para opinar em cada área do espetáculo e, se possível, para passar das palavras a ação.

Como consequência prática o aumento da carga de trabalho de cada participante é assustador. De todas as tarefas a que acarreta maior sobrecarga é, sem dúvida alguma, a de produzir o espetáculo.

Além de trabalhar no processo criativo propriamente dito, o membro de um grupo tem que reunir as condições materiais para a execução dos seus devaneios de natureza poética. Ele é responsável não só pela idéia como pela forma que essa idéia adquire no espaço do palco.²⁹

Todas essas questões relacionadas ao trabalho teatral coletivo estão presente, segundo Alves de Lima, à maneira encontrada pelos atores para sobreviver no meio teatral na década de 1970, que foram as formações de grupos teatrais, ou seja,

associações que se constituem como base postulados ideológicos, novos modos de produção econômica ou que, simplesmente são tentativas de unir qualquer coisas com o objetivo de fazer qualquer coisa. Dentro de uma configuração política e social que concentra em poucas mãos o poder e a riqueza, o artista de teatro tenta, com a maior boa-vontade, opor a esse “salve-se quem puder” um projeto coletivo. Ser coletivo, nessas circunstâncias é uma condição primeira e imperiosa.³⁰

Para a ensaísta, a criação dos grupos é uma forma de eliminar divisão social do trabalho no interior da criação teatral e acrescentar que a empresa teatral seria uma da face

²⁸ Mariângela Alves de Lima Vallim (São Paulo SP 1947). Crítica, ensaísta e pesquisadora. Observadora minuciosa da vida teatral paulistana desde os anos 70, marca presença na atividade crítica por meio da profundidade com que analisa espetáculos, balanços de ano ou de lançamentos de realizações.

²⁹ ARRABAL, José. *Anos 70 - Teatro*: Europa. 1979-1980. p. 59-60.

³⁰ Idem.p. 44.

nítida capitalismo na arte³¹. Uma forma democrática, onde todos recebem a mesma quantia ao fim do trabalho.

No entanto, mesmo sendo uma maneira de lidar com as dificuldades políticas e sociais, a formação dos grupos também está ligada a identificação com as pessoas, pois, *“todos os grupos que se forma nesta década tem como ponto de partida, e isto é óbvio, alguma identificação entre os participantes”*.³² E Mariângela Alves de Lima cita entre alguns grupos o do Teatro Ipanema que levaram ao palco, em 1971, a peça “Hoje é dia de rock”, e ressalta: *“O grupo arriscava-se a partilhar com o espectador desconhecido suas experiências mais pessoais, arriscando-se também a reações emocionais imprevisíveis.”*³³

Essa observação feita pela estudiosa pode ser compartilhada a respeito do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, quando o espetáculo *Trate-me Leão* expõe suas experiências e compartilha confidências com a platéia. Alves de Lima diz que o Asdrúbal: *“O grupo que o produziu escolhe como material para construir um espetáculo a sua própria esquina, a esquina de qualquer centro urbano onde ao cair da tarde se reúnem os adolescentes e as crianças”*.³⁴

Todo o processo de construção do espetáculo foi feito por todos os membros do grupo sendo essa concepção teatral denominada criação coletiva. De acordo com o Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos, segundo a criação coletiva:

A criação coletiva surge com os conjuntos teatrais que, nas décadas de 1960 e 1970, associam todos os elementos de encenação, inclusive o texto, em um mesmo processo de autoria baseado na experimentação em sala de ensaio.

[...]

Nessas obras, elaboradas em processos extensos, a improvisações dos atores se concentra muitas vezes em aspectos vivenciais, o que resulta em farto material e espetáculos de longa duração. A forma de produção cooperativa, a restrita ficha técnica e a confecção coletiva dos objetos e elementos de cena produzem uma linguagem que expressa a identidade cultural do grupo.

[...]

Do ponto de vista da linguagem, há em geral uma ênfase do corpo e da ação, originada no ponto de partida do processo criativo: o jogo entre os

³¹ ARRABAL, José. *Anos 70 - Teatro*: Europa. 1979-1980.p. 45-46.

³² Idem. p. 49.

³³ Idem.

³⁴ Idem. p. 65.

atores e a improvisação funcionam como alfabeto com que o grupo escreve suas idéias.³⁵

Todas essas características apresentadas no verbete podem ser encontradas na trajetória do Asdrúbal Trouxe o Trombone, principalmente na peça *Trate-me Leão* (1977), que inicia uma trilogia de obras feitas pelo processo de criação coletiva³⁶, mas que também se constrói de uma forma amadora juntamente com seus primeiros espetáculos: *O Inspetor Geral* (1974) e *Ubu* (1975). Sobre essa construção amadora feita pelo grupo, nos primeiros três espetáculos, Sílvia Fernandes dirá:

O Inspetor Geral, Ubu e Trate-me Leão foram espetáculos que a estrutura empresarial dominante na produção do teatro já fora contestada. O esquema semi-amador de trabalho resolvia os problemas econômicos de maneira doméstica. O material necessário para a confecção dos figurinos e um ou outro elemento de cenário eram conseguidos por intermédios de contatos pessoais. Isso dava aos espetáculos um caráter de produção entre amigos, pouco institucionalizada, em que se substituíam o investimento de um único produtor por uma série de pequenos auxílios, “descolados” através de uma vasta rede de relações personalizadas, que incluía a comunidade de origem do grupo, mobilizada por um mecanismo de ligações afetivas.³⁷

Fernandes acrescenta ainda que nessa cooperativa de produção todos eram sócios, o que significa que os salários eram pagos de outra maneira, pois,

Trabalhando na base de cooperativa de produção, legalizada sob a forma de uma firma com vários sócios, o grupo não estabelece contrato de trabalho com nenhum profissional. Os salários são substituídos pelo convite à participação na cooperativa, com direito à partilha dos lucros e dos prejuízos, naturalmente.³⁸

Dessa maneira, a responsabilidade pelo espetáculo era igualmente dividida, pois, “*todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante*”.³⁹ No entanto, Sílvia Fernandes tece algumas observações e explicações a respeito desse processo coletivo e nos apresenta algumas funções dos atores do Asdrúbal, segundo ela:

³⁵ TROTTA, Rosyane in GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva; Séc São Paulo, 2006. p. 101-102.

³⁶ Depois de “Trate-me Leão”, o grupo encena “Aquela Coisa Toda” (1980) e “A Farra da Terra” (1983).

³⁷ FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 71.

³⁸ Idem.p. 71.

³⁹ Idem.p. 14.

A possibilidade de participação nas diferentes áreas criativas não significa a ausência de responsáveis pela coordenação de determinados setores. O processo seletivo não implica o “todo mundo faz tudo”, mas pressupõe o “todo mundo opina em tudo”. No Asdrúbal, Hamilton funcionava como diretor, apresentando a proposta final de formalização dos improvisos e encarregando-se da redação final dos textos. A coordenação das diversas áreas continuava com Luiz Fernando Guimarães encarregando-se da divulgação, Patrícia Travassos dos figurinos, Regina Casé dos cenários, Evandro Mesquita dos cartazes, programas e trilha sonora e Paulo Conde e Perfeito Fortuna da produção. Todos eram atores.⁴⁰

E como diretor, Hamilton Vaz Pereira construiu com o espetáculo com um palco livre de elementos cênicos, para que os gestos corporais dos atores ficassem em evidência. Essa iniciativa partiu dos ensaios, em que o palco era limpo. Segundo Hamilton: “O Asdrúbal é estimulado a expressar com seus corpos e deslocamentos sobre o palco vazio o ambiente da família, da escola, do trabalho, do lazer”.⁴¹

No entanto, como elementos cenográficos foram usadas tábuas irregulares simulando o tapume de metrô.⁴² Sobre esse cenário, Sílvia Fernandes diz:

É preciso lembrar que o palco era limpo, vazio de elementos, tendo apenas ao fundo um tapume de madeiras irregulares, desconstruídas mesmo, repleto de pichações e com uma marca grande do metrô carioca em construção.⁴³

Fernandes analisa que esse recurso do palco limpo, faz parte da intenção do diretor de deixar em evidência os corpos dos atores e seus gestos, segundo ela:

A necessidade de garantir a máxima visibilidade e audibilidade do gesto e da voz decorria da ausência de qualquer outro elemento que preenchesse o espaço cênico. O palco era definido pela limpeza absoluta de cenários e objetos cênicos, por figurinos muito simples e pela iluminação restrita ao mínimo necessário.⁴⁴

A construção do espetáculo no palco vazio tem como intuito fazer com que os atores se utilizassem da mímica no desenvolvimento das cenas. A mímica “era utilizada largamente no espetáculo, apenas aludia a objetos que eram então construídos pela

⁴⁰ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 72.

⁴¹ PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 09.

⁴² O metrô da cidade do Rio de Janeiro inaugura no ano de 1979, ou seja, dois anos antes quando a peça foi encenada ele estava em plena construção, por isso, as tábuas de tapume no cenário como uma referência ao meio de transporte.

⁴³ MEICHES, Mauro; SILVIA, Fernandes. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988. p. 106.

⁴⁴ Idem.

interpretação do ator".⁴⁵ Esse recurso constituiu-se em grupo de acordo com Sílvia Fernandes:

Ao chegarem à casa imaginária, o palco estava nu, cada um tinha uma mímica e um som para tocar a campainha. Todos contornavam um corredor e colocavam-se num recinto, demarcado uma suposta divisão do apartamento. Havia movimentos para sentar, colocar um disco, fumar, beber, tudo através da mímica.⁴⁶

Fernandes considera que esses recursos usados pelo Asdrúbal Trouxe o Trombone na construção de seus espetáculos, principalmente em *Trate-me Leão*, faz com que ele seja considerado um grupo que constroem seus trabalhos com base no recurso teatral da criação coletiva. Além disso, considera também que os atores se tornaram precursores ao incorporar outras referências à sua atuação, como a *performer*. Segundo Renato Cohen: uma arte que *estende e desconstrói a triagem da linguagem teatral – atuante-texto-público, incorporando a corporalidade e o teatro de imagens ao texto, alternando as relações de espaço-tempo convencionais*.⁴⁷ E sobre as características da *performer* presente nos espetáculos do Asdrúbal Trouxe o Trombone Fernandes analisa:

O que de fato acontece no trabalho do *performer* contemporânea justapõe-se a algumas características que podemos enumerar do trabalho do Asdrúbal: invenção da própria temática, concepção do espetáculo, levantamento e organização da produção, performance.⁴⁸

Desse modo, com base nas análises das autoras podemos constatar que *Trate-me Leão*, pode ser considerada uma peça de criação coletiva, e por seu texto ter sido criado por todos os atores do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone é que se consagra como um trabalho coletivo em todos os sentidos, a respeito desse processo de criação, bem como sua parcela de contribuição no espetáculo enquanto integrante do grupo naquela época Evandro Mesquita (ator e músico) faz ressalvas em seu depoimento contido no livro *Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou*

⁴⁵ Idem p. 113.

⁴⁶ MEICHES, Mauro; SILVA, Fernandes. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988. p. 107.

⁴⁷ COHEN, Renato. PERFORMER In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Séc São Paulo, 2006. p. 240.

⁴⁸ MEICHES, Mauro; SILVA, Fernandes. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988. p. 138.

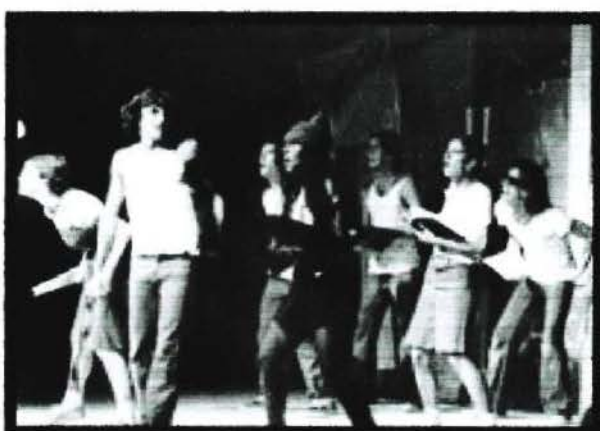
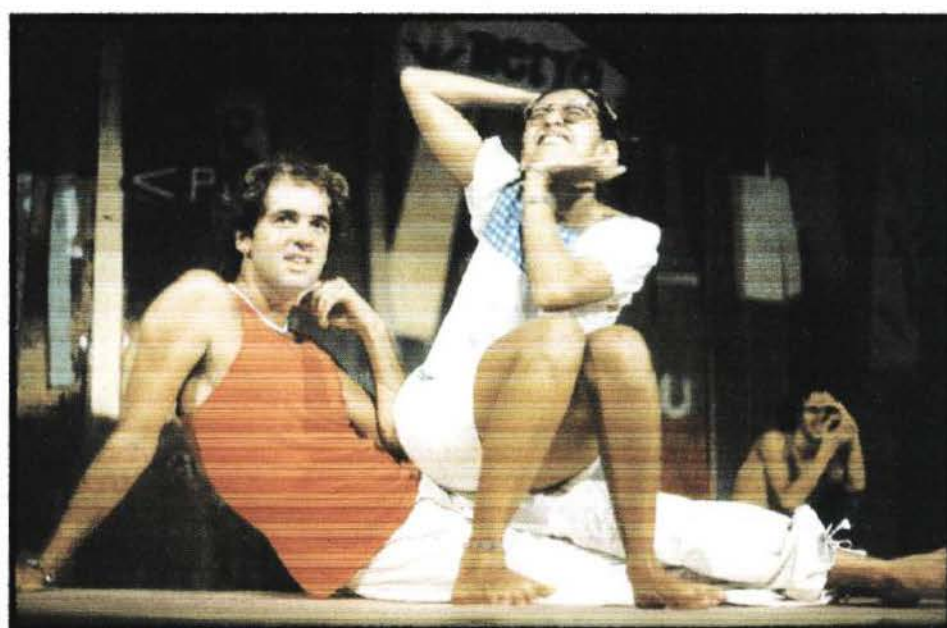
os anos 70, um trabalho de Heloisa Buarque de Hollanda lançado em 2004 em comemoração aos 30 anos da criação do grupo. Segundo Mesquita:

A criação do **Trate-me** era tipo uma continuação da praia, só que mais consciente. Foi uma decisão de escrever as nossas próprias histórias, de ser o personagem principal da história. Antigamente, o que o surfista ou o jovem falava vinha entre aspas, em negrito, sempre relegado a uma coisa meio babaca, e o que a gente estava discutindo eram coisas importantíssimas, que estavam mudando o mundo lá foi, e aqui o underground fervilhando, querendo ocupar um espaço, ter um programa na Globo, ter um disco gravado, ter um espaço no teatro. A gente começou a ter uma atitude de guerrilheiro mesmo, ia à luta e produzia tudo sozinho. Eu desenhava, fazia os cartazes. Acho que o **Trate-me** foi a única criação coletiva que deu certo. O Hamilton era um super coordenado, mas foi uma criação coletiva total. Inventávamos os exercícios, os temas, a forma de conseguir uma linha teatral, contar essas histórias de uma maneira bem-humorada, com uma visão crítica com relação à vida, ao mundo. E com uma energia daquela época, nossa! As pessoas falavam “Adorei o seu show!”. Tinha a energia de um show.⁴⁹

⁴⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 130.

CAPÍTULO 2:

Um olhar sobre Trate-me Leão: seus temas e propostas



Capítulo II

E Trate-me Leão havia um tema bem definido. Era um trabalho de criação coletiva sobre as primeiras experiências adolescentes.

Cleusa Maria. **As Duas Faces de um Casamento**

Durante a Ditadura Militar, a população brasileira se viu dividida entre o crescimento econômico e a repressão política. E o setor da população mais beneficiado foi à classe média, pois para eles, a ditadura se definia como:

O tempo de melhorar de vida. O aprofundamento do autoritarismo coincidiu, e foi amparado por, um susto de expansão da economia – o festejado “milagre econômico” – que multiplicou as oportunidades de trabalho permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social.¹

E nessa conjuntura que propicia vantagens principalmente à classe média, surgem as primeiras manifestações de uma parte desse setor contra o regime ditatorial, a denominada classe média intelectualizada, ou seja, estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, artistas, jornalistas, publicitários. Os jovens do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone não faziam parte desse setor da classe média, pois a sua oposição à ditadura pode ser vista mais pelo universo social e cultural do dia-a-dia, do que do âmbito estritamente político.²

Esse tipo de postura frente ao cenário político brasileiro foi tomada por alguns jovens, entre eles os integrantes do Asdrúbal, assim, um estudo do antropólogo Gilberto Velho³, que resultou no livro *Nobres e Anjos* (1998), sobre a juventude carioca dos anos de

¹ NOVAIS, F. SCHWARCZ, L. M. (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras. 1998. V. 4.p. 333.

² Idem. p. 375.

³ Graduado em Ciências Sociais (1968) pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1968). Mestre em Antropologia Social (1970) também pela UFRJ. Especializou-se em Antropologia Urbana e das Sociedades Complexas na Universidade do Texas, em Austin (1971). Doutor em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo (1975). Atua nas áreas de Antropologia Urbana, Antropologia das Sociedades Complexas e Teoria Antropológica. Além de vários cargos acadêmicos, foi presidente da Associação Brasileira de Antropologia (1982-84). É, desde 2000, membro titular da Academia

1970, aponta depoimentos que vem de encontro a essa outra visão de sociedade, que se aproxima dos propósitos dos atores, segundo um depoimento:

Para mim, não há diferença entre um coronel de direita e um coronel de esquerda. A intolerância e o autoritarismo são os mesmos. O que vale para mim atualmente é a tua liberdade individual assumida, vivenciada corajosamente. É preciso ter coragem para assumir a vida da gente, sem tutelas políticas.⁴

Essa busca pela liberdade individual também está presente em todo o enredo da peça *Trate-me Leão* (1977) do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone. Uma produção cultural que devido a sua peculiaridade deve ser analisada tentando fazer os apontamentos necessários para compreendê-la, estabelecendo, assim, os pontos de ligação entre as propostas dos autores e o momento histórico no qual a peça foi escrita e encenada. Ou seja, *“reconstruir a forma pela qual foi construída cada uma das personagens, haja vista que a inspiração para essa construção surgiu dos próprios acontecimentos desse período”*.⁵ Para isso, será necessário destacar alguns temas abordados da peça, bem como, o que os atores/autores tem a nos dizer.

“SÃO OS FILHOS DO GEISEL, DA ALIENAÇÃO, DO AI-5”⁶: UMA ANÁLISE DA NOVA POSTURA DOS JOVENS ATORES NOS ANOS DE 1970

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, o diretor Hamilton Vaz Pereira declara:

Quando surgimos, como não tinham com quem nos comparar, escreviam bobagens do tipo ‘São os filhos do Geisel, da alienação, do AI-5’ ou ‘É a primeira manifestação da geração pós-desbunde’.⁷

Brasileira de Ciências. Foi colaborador e professor visitante de várias universidades brasileiras. Atualmente é Decano do Departamento de Antropologia do Museu Nacional da UFRJ.

⁴ NOVAIS, F. SCHWARCZ, L. M. (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras. 1998. V. 4.p. 404.

⁵ CARDOSO, Maria Abadia. *Mortos Sem Sepultura de Jean-Paul Sartre: Representações de Tortura e Liberdade*. Uberlândia, 2003. (Monografia (bacharel em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História), p. 52.

⁶ PEREIRA, Hamilton Vaz apud CAMBARÁ, Isa. “Oito anos de uma vivência inteiramente democrática”, *Folha de São Paulo*, 27 abr., 1982.

⁷ Idem.

Hamilton se refere ao modo como os atores do Asdrúbal eram frequentemente criticados por adotar uma postura diferenciada frente ao regime militar, qual seja, não desenvolvem espetáculos para discutir ou combater o governo autoritário. Contestam e negam uma postura engajada que deva estar necessariamente presente nos temas tratados em suas peças. A crítica em relação à ausência de posicionamento não se restringia apenas ao Asdrúbal trouxe o trombone, mas também era direcionada a outros grupos que atuavam nos anos de 1970. Quando o Pessoal do Victor, grupo teatral formado pelos jovens formandos da Escola de Arte Dramática da USP, a EAD, montou a *Cerimônia para um negro assassinado*, de Fernando Arrabal, em 1975, foi questionado por não optar por um texto que discutia a conjuntura política do país. E a resposta dada pela equipe dirigida pelo diretor Paulo Betti, define a postura de vários outros grupos na defesa do trabalho teatral baseado na produção cooperativa. Segundo Betti:

A gente não assume um posicionamento político imediato, entendeu? Quer dizer, o nosso trabalho é um trabalho político na medida que o grupo propõe uma nova maneira de se relacionar.⁸

Essa nova maneira de relacionar está ligada ao modo como as peças eram montadas, com uma democracia de funções em uma cooperativa de produção. Assim criticava os espetáculos, que mesmo construindo temas relacionados aos problemas do povo brasileiro possuíam uma contradição no seu processo de produção, segundo o estudo de Silvia Fernandes:

Apesar de elegerem como protagonista central o homem oprimido e explorado, as peças eram financiadas por produtores que, pagando salários flagrantemente desiguais aos trabalhadores do espetáculo, tornavam a forma de produção um espelho de desigualdades criticadas no drama.⁹

Em 1977 foi à vez do Asdrúbal Trouxe Trombone ser criticado pelo não posicionamento político em *Trate-me Leão*. Mas assim como o Pessoal do Victor, eles também deram suas respostas. A começar pela entrevista feita pela Folha de São Paulo em 1982, na qual o Asdrúbal Perfeito Fortuna aponta seu ponto de vista a respeito de política. Segundo ele:

E a política, afinal? Perfeito incumbido de dar o recado sintetiza: “A gente é político pra caramba, numa outra maneira, superior”. Gargalhada

⁸ BETTI, Paulo apud FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 27.

⁹ Idem. p.28.

geral da platéia. “É isso mesmo”, repete. “A política que existe é inferior a nós, é uma briga por poder, todos iguais. Ninguém chega com idéias e plataforma”.¹⁰

Evandro Mesquita em outra entrevista, a Revista “Isto É”, afirma que a própria temática de *Trate-me Leão*, mostra-se política no sentido de discutir os problemas da juventude daquela época. Segundo Mesquita: “E mostrar os problemas da juventude é importante, e tão político como falar abertamente contra o sistema. Mas muitos não compreenderam isto e tacharam espetáculo de alienado”.¹¹ Dessa maneira, Mesquita combate as críticas afirmando que escrever sobre os jovens dos anos de 1970, e discutir os problemas e angústias dos adolescentes que passam para a fase adulta já se consagra como uma atitude política. Aqui essa perspectiva vai ao encontro dos apontamentos feitos por Maria Abadia Cardoso, em seu trabalho: *Mortos Sem Sepultura de Jean-Paul Sartre: Representações de Tortura e Liberdade*, sobre a prática da escrita se consagrar como um ato político.

Escrever é um ato político, porque o escritor não consegue deixar de falar do mundo em que está inserido, ao escrever, ele desvenda, e desvendar, já é transformar o mundo. Ele não está alheio à sociedade à qual pertence, pelo contrário, todas as questões abordadas são advindas de situações de sua vivência.¹²

“OS ATORES EM CENA PARECEM-SE CONSIGO MESMOS”¹³: OS TEMAS E A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS EM TRATE-ME LEÃO

A temática de *Trate-me Leão* gira em torno da juventude carioca, de uma parcela desses jovens: “é claro que os problemas que retratamos são da classe média. Mas só podemos falar daquilo que conhecemos”,¹⁴ diz Evandro Mesquita um dos atores do grupo.

¹⁰ FORTUNA, Perfeito apud Asdrúbal, muito bom humor e desdém total pelo poder. In: *Folha de São Paulo*, 30 abr., 1982, p. 35.

¹¹ MESQUITA, Evandro apud PRADA, Cecília. A adolescência discute seus problemas. In: *Revista Isto É*. São Paulo, 8 nov., 1978, n. 98, p. 56-57.

¹² CARDOSO, Maria Abadia. *Mortos Sem Sepultura de Jean-Paul Sartre: Representações de Tortura e Liberdade*. Uberlândia, 2003. (Monografia (bacharel em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História), p.58.

¹³ MEICHES, Mauro; SILVIA, Fernandes. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988. p 127.

¹⁴ MESQUITA, Evandro apud PRADA, Cecília. A adolescência discute seus problemas. In: *Revista Isto É*. São Paulo, 8 nov., 1978, n. 98, p. 56-57.

Para Mesquita, o adolescente é o tema central e ainda se torna a inspiração do título do espetáculo, pois ele tem que ser uma fera, um leão para lidar com seus problemas, se fazendo respeitar e lutar para não ser manipulado. Segundo Mesquita:

O adolescente é o ser mais neurótico do mundo, é um cara que tem dificuldade até em aceitar seu próprio corpo. E então ele tem de tomar uma porção de decisões, e a sociedade, a família, fica pressionando para o cara “ser alguém”, “fazer alguma coisa da sua vida”. E aí vem a angústia, o momento da escolha da carreira, essas coisas. Por isso o espetáculo se chama Trate-me Leão, porque o adolescente tem de ser uma fera, tem que se fazer respeitar. Para sobreviver. Para não ser manipulado.¹⁵

Em toda a peça temas relacionados aos jovens são discutidos, como o tédio pela escola, o teste vocacional que auxilia na escolha da profissão, problemas com a família, namoro, entre outros.

A história contada pelo grupo em seu terceiro espetáculo foi dividida em oito cenas independentes - *Salve, Juventude!*, *Sessão Doméstica*, *Voluntários da Pátria*, *Ânimos Exaltados*, *Grilos no Mato*, *Quem Parte*, *Quem Fica*, *Mocidade Independente* e *Trate-me Leão* – que retratam vários ambientes de convivência dos jovens como a casa, o bairro, a escola, a praia, o metrô.

Na primeira cena, *Salve, Juventude!*, duas irmãs dão uma festa para comemorar a entrada na universidade, dentre os convidados está Fábio, o primo que tem dificuldades em lidar com as convenções impostas pela família e o outro convidado é Evandro, namorado de Regina, mas que acaba se envolvendo com a cunhada Patrícia que está grávida dele. No final da cena fica subentendido que os três vão ter uma conversa. Já a cena seguinte, *Sessão Doméstica*, é composta de três momentos: no primeiro dois garotos conversam sobre o teste vocacional e o que “vão ser quando crescer”, no segundo duas amigas saem em busca de diversão, no entanto acabam discutindo o amor visto pelas mulheres que se diferencia se pensado pela ótica masculina. E, por último, garotos conversam sobre os seus relacionamentos amorosos com as domésticas.

A terceira cena, *Voluntários da Pátria*, é ambientada em parte na escola onde os jovens têm prova, porém não se preocupam muito com isso, e se preocupam mesmo com o que vão fazer a noite. Resolvido o programa, dois amigos Conde e Maraca chamam duas meninas para a casa dos pais de Maraca que estão viajando. Tudo corre bem até quando

¹⁵ MESQUITA, Evandro apud PRADA, Cecília. A adolescência discute seus problemas. In: *Revista Isto É*. São Paulo, 8 nov., 1978, n. 98, p. 56-57.

uma das meninas resolve ir embora, deixando clima tenso, elas se vão. Voltando ao cenário da escola, um grupo de amigos discute sobre o projeto de mudar o mundo e reclamam que a resposta que procuram para a vida não se encontra no quadro-negro. Em *Ânimos Exaltados*, a quarta cena do espetáculo, após uma semana cheia, colegas de trabalho combinam uma saída no fim de tarde da sexta-feira, enquanto isso, um casal de namorados discute, pois João Carlos quer que Tereza peça o carro do pai emprestado para eles namorarem. Num outro momento da cena, Chubby Doo recebe, em sua casa, Sarita e Alcione para um programa, mas logo aparece João Carlos com a namorada, e as meninas são dispensadas pelo dono da casa. João pede para usar seu quarto para namorar Tereza, entretanto esse estraga o momento romântico e quem fica com sua namorada é Chubby Doo.

Grilos no Mato é o nome dado à quinta cena. Cansados da agitação da cidade grande um grupo de amigos e “conhecidos” resolvem acampar para ficarem mais perto da natureza. E nesse paraíso falam de seus problemas e angústias, Pedro e Charles querem abandonar a escola, mas pretendem estudar por conta própria, Balu entra nessa aventura para tentar fazer amizades e afirma ser uma pessoa legal. O namoro de Charles e Andréia anda ruim, mesmo nessa situação, ambos permanecem no sofrimento. Numa noite todos saem da barraca para fazer contato com um disco voador. A menor e sexta cena da peça *Trate-me Leão* chama-se *Quem Parte, Quem Fica*, uma continuação da anterior, na qual os jovens resolvem voltar pra cidade grande e ao passarem por Piraí, Manola, que sempre quis sair de casa, resolve deixar a sua cidade natal e seguir para o Rio de Janeiro.

A sétima cena, intitulada *Mocidade Independente*, mostra o dia-a-dia dentro de uma casa onde todos dividem as tarefas domésticas. Julinha resolve visitar o amigo Caio que está morando com uns amigos, todavia quando chega encontra apenas Djamil que a importuna muito, esse fato torna-se o estopim para que ele seja expulso da casa. Na oitava e última cena, *Trate-me Leão*, o grupo de comediantes faz uma reflexão sobre a arte teatral, estabelecendo um compromisso com a platéia: sempre estarão no palco quando tiverem algo a dizer, e a platéia estiver disposta a assisti-los.

Como o grupo construiu os personagens com base nas experiências dos atores, é possível estabelecer relações entre atores e personagens. Perfeito, apresenta, na sua composição, características da vida pessoal do ator Perfeito Fortuna, como se o personagem fosse, em alguns pontos, inspirados nele. Para estabelecer tais relações,

mostra-se necessário uma breve análise de sua trajetória pessoal e profissional. Morador de Bonsucesso, subúrbio carioca, fazia teatro na igreja, onde montava peças como *Morte e vida severina* e *Eles não usam Black-tie* para os frequentadores da paróquia.

Mais tarde ingressou no curso de teatro na escola da Fefieg (Federação das Escolas Federais Integradas do Estado da Guanabara), na Praia Vermelha, hoje Uni-Rio. Ali conheceu Nina de Pádua, e depois fizeram juntos testes para o elenco de *Calabar*, peça de Chico Buarque de Holanda. No entanto, o espetáculo foi censurado e não estreiou. Nina então convidou Perfeito para assistir *Inspetor Geral* do Asdrúbal, que se encantou, e juntos ingressaram ao grupo Asdrúbal.¹⁶ A trajetória de Perfeito se diferencia dos outros integrantes, o que para ele dificultava no processo de criação, pois não se via em sintonia com os outros, sentia dificuldades em se identificar com as temáticas proposta pelo grupo. Em suas palavras:

Eu era um pouco solitário nessa criação do Asdrúbal porque a realidade daquela galera era de classe média alta, Zona Sul, e a minha realidade era suburbana, da luta do dia-a-dia. Não conseguia improvisar igual a eles. Eu, com 10 anos, era office boy, com 7 anos vendia lima. Minha família ia vender coisas na feira ou como camelô. E isso não cabia na realidade da Zona Sul.¹⁷

Esse sentido de não identificação também era compartilhado por Nina de Pádua, companheira de vários momentos da trajetória de Perfeito. Nascida em Botafogo, zona norte do Rio de Janeiro, mesmo vinda de uma família protetora, começa a fazer teatro bem cedo no TAB (Teatro Amador Bennett) para depois encenar peças infantis no Teatro Opinião. Com a ajuda de uma amiga da mãe, consegue ingressar no curso de teatro de Sérgio Britto, onde conhece Hamilton e Regina.

Ao entrar no Fefieg se aproxima de Perfeito e os dois acabam namorando, e juntos também participam da montagem de *Calabar* e *Torre em concurso* de Joaquim Manoel de Macedo. No entanto, com o veto da peça de Chico Buarque e o fracasso de *Torre em concurso*, Nina vai pra trabalhar como camareira da Regina Casé em *Ubu*, segundo espetáculo encenado pelo Asdrúbal, e leva Perfeito para os bastidores. Assim, com a remontagem de *Inspetor Geral*, eles ingressaram ao elenco do grupo. Mesmo

¹⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque. de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

¹⁷ FORTUNA, Perfeito. Apud. Idem. p. 114.

participando ativamente das atividades, Nina assim como Perfeito se sentia deslocada, em seu depoimento fica claro esse desencontro de vivências:

Eu me achava um pouco diferente em alguns sentidos. Primeiro porque eu não era de Ipanema. Sou carioquíssima, nasci na Casa de Saúde São José, mas fui criada em Botafogo. É uma vida diferente de quem foi criado em Ipanema. Eu fui criada numa redoma. Era completamente protegida. Eu não tinha essa doideira de Ipanema...¹⁸

Essa doideira de Ipanema que a atriz Nina de Pádua diz não fazer parte, consiste num dos temas de “Sessão Doméstica”, a segunda cena do espetáculo. Quando duas jovens se drogam e começam a refletir sobre a relação entre realidade e ficção ao assistirem pedaços de uma novela, exibidos nos televisores numa vitrine de loja. Esse diálogo foi inspirado na peça teatral russa *Pequenos Burgueses* de Máximo Gorki¹⁹. A identificação profunda que os jovens asdrúbals sentiram com o ambiente da burguesia criado por Gorki foi destacado por Fernandes:

Para criar o diálogo entre as duas amigas, o Asdrúbal baseou-se na primeira cena de *Pequenos Burgueses*, de Gorki. É compreensível que tenha escolhido justamente a cena que focaliza duas personagens mergulhadas no tédio de uma vida sem interesse. Trabalhando por analogia as sensações da pequena burguesia russa, os atores descobriram no texto a identidade entre seus sentimentos e os das personagens russas, o que lhes permitiu transformar Pólia e Tatiana nas “malucas” cariocas na década de 70. Na adaptação do Asdrúbal, a novela de televisão surge como substituto do livro que as personagens de Gorki comentaram no texto original.²⁰

As personagens Gilda e Julita chamadas de “malucas” por Fernandes, interpretadas por Patrícia Travassos e Regina Casé, demonstravam um total desinteresse pela vida, o que faziam delas transmissoras de um tédio profundo. Em depoimento no livro

¹⁸ PÁDUA, Nina de. Apud. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 117.

¹⁹ Após sair da prisão em 1901, Máximo Gorki começa a escrever para teatro, escreve **Pequenos Burgueses**, peça teatral, a qual, segundo críticos atuais, se Gorki escrevesse hoje, não mudaria uma única palavra. O texto foi concebido em 1900, quando ainda se encontrava preso, e Gorki trabalhou algum tempo na peça, até que ela atingisse uma forma satisfatória. No início tinha o título de: *Cenas em Casa dos Bessemov*, Esboço Dramático em Quatro Atos. Na verdade, a peça não segue uma linha de ação única, mas é antes um mosaico de situações e personagens representativas da vida russa da época. As personagens de *Pequenos Burgueses* vivem num meio mesquinho, revelando-se quase sempre impotentes para vencer as barreiras desse meio. A impotência, em vários níveis, é o único elemento comum a todas elas. Cada um por seus motivos não consegue romper o asfixiante círculo familiar. A peça mostra o conflito entre os membros de uma família de comerciantes, dominada pela figura do pai autoritário que reprime os impulsos do filho intelectual e da filha deprimida. O único insurgente é o filho adotivo, o ferroviário Nill, que Gorki elege como uma espécie de operário do ano, isto é, um herói que vai conduzir a Rússia à revolução. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1ximo_Gorki. 01/07/2008

²⁰ FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 56.

de Heloisa Buarque de Holanda, Casé fala do processo de adaptação da obra russa, segundo a atriz:

No Trate-me, leão tinha uma coisa que era dos Pequenos Burgueses, que na época o pessoal adorava, dava o maior valor. Era um texto inteiro, só que era adaptado. Em vez de dizer que só na literatura existe romance assim, que a vida não é assim, a gente fazia isso dizendo que só na novela é assim, porque na vida era diferente. Só mudamos isso, mas o texto era idêntico.²¹

O foco principal da cena “Voluntários da Pátria” consiste em debater conflitos no espaço da escola, e a figura do professor é mostrada de forma imaginária, “sugerida pela reação de susto, medo e impaciência que molda expressão corporal e facial dos alunos”.²² Para a estudiosa Mariângela Alves de Lima a maneira como a escola é representada pelo grupo, na terceira cena, condiz exatamente como essa instituição era vista nos anos de 1970, quando o Brasil estava em plena Ditadura Militar, um local de intensa repressão e censura. Segundo Alves de Lima: “*A possibilidade de intercâmbio e movimento que a sociedade coloca à disposição dos jovens corresponde em gênero, número e grau ao espaço físico e está perfeitamente representada pela escola*”.²³

A escola como espaço onde os jovens vivenciavam suas experiências são rememoradas por Nina de Pádua, que interpretava Louise, uma das alunas da escola que por ser meio ingênua acaba sendo agarrada por outro aluno num momento da peça, segundo Nina:

Eu me lembro de uma cena linda e violentíssima do **Trate-me**. Era mais ou menos assim: eu era a boboca do colégio, me chamava Louise, vivia atrás dos meninos. Enquanto as outras meninas usavam minissaia, eu usava uma roupa compridona, horrenda. Mas eu ficava tanto atrás dos meninos que acabava sendo currada no banheiro por um dos alunos, que era o Fábio Junqueira e depois passou a ser o José Paulo Pessoa. A cena impactava porque era tão bonita quanto violenta e ninguém estava esperando uma porrada dessas logo no terceiro quadro, e o espetáculo começava muito leve. Mas essa era uma cena muito forte, ele me jogava na parede umas duas ou três vezes, me empurrava, até que no fim vinha em cima e aí eu subia nas pernas dele e saía por cima, berrando.²⁴

²¹ CASÉ, Regina. Apud. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 109.

²² FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p.56.

²³ ARRABAL, J. **Anos 70 - Teatro**: Europa. 1979-1980. p.65.

²⁴ PÁDUA, Nina de. Apud. HOLLANDA, Op cit. p.119.

Luiz Fernando Guimarães relata um acontecimento que ocorreu nos bastidores, pois para montar os personagens da cena eram necessários robes para serem usados por ele e por Evandro Mesquita no momento quem que os dois jovens com a ausência dos pais contratam prostitutas. No entanto, os pais de Luiz Fernando vão assistir ao espetáculo e a mãe reconhece um dos robes como sendo do marido. Na avaliação de Luiz Fernando Guimarães,

O **Trate-me** foi a independência porque tiramos a máscara, era a gente mesmo em cena, com nossa cara, nossas roupas. Minha mãe e meu pai um dia foram ao teatro e eu tinha uma cena com o Evandro que era excelente. Os pais dele iam para fora e a gente pegava duas garotas para ir para o quarto dele e ele dizia: "No meu quarto, não! Meu pai e minha mãe dormem aqui há 25 anos." Levei os robes do meu pai e da minha mãe para a peça. Aí eles foram lá no teatro e minha mãe disse: "Meu filho, aquele robe não é do seu pai?" Eu falei: "É, mãe, era surpresa..."²⁵

A cena que encerra a primeira parte do espetáculo é denominada "Ânimos exaltados", cuja temática se divide em duas: iniciação sexual na adolescência e a inserção do jovem no mundo do trabalho. Sendo que para a discussão do primeiro tema é apresentado ao público um casal Tereza (Regina Casé) e João Carlos (Evandro Mesquita) que vivem um dilema da primeira transa, e para ela acontecer, João Carlos pede a seu amigo Dudu (Perfeito Fortuna) que empreste ao casal um dos quartos de seu apartamento, no entanto, esse personagem em um trecho de uma de suas falas no remete a uma canção famosa, "O Tempo não Pára" (1988)²⁶, do músico e compositor Cazuza²⁷, um dos ídolos

²⁵ GUIMARÃES, Luiz Fernando. Apud. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 131.

²⁶ *O Tempo Não Pára* é o quarto álbum solo do cantor e compositor brasileiro Cazuza, sendo o último registro ao vivo do cantor. Foi gravado durante a turnê do disco *Ideologia*, nos dias 14, 15, e 16 de outubro de 1988 no Canecão, Rio de Janeiro. É considerado por muitos seu melhor trabalho e conta com sucessos de toda a carreira solo e da carreira com a banda de rock Barão Vermelho também. O show foi dirigido por Ney Matogrosso, cantor e amigo de Cazuza. A canção "O Tempo Não Pára", tirada do disco, teve enorme sucesso em todo o Brasil e logo se tornou um clássico de Cazuza.

²⁷ Agenor de Miranda Araújo Neto, mais conhecido como Cazuza, (Rio de Janeiro, 4 de abril de 1958 — Rio de Janeiro, 7 de julho de 1990) foi um famoso cantor, compositor e poeta brasileiro que ganhou fama como o vocalista e principal letrista da banda Barão Vermelho. Cazuza é considerado um dos mais importantes compositores da música brasileira. Sua parceria com Roberto Frejat é criticamente aclamada como uma das melhores do rock brasileiro. Dentro suas composições famosas junto ao Barão Vermelho estão "Todo Amor Que Houver Nessa Vida", "Pro Dia Nascer Feliz", "Maior Abandonado", "Bete Balanço" e "Eu Queria Ter Uma Bomba". Cazuza tornou-se um dos maiores ícones da música brasileira durante o século XX. Entre seus sucessos musicais destacam-se "Exagerado", Codinome Beija-Flor", "O Nosso Amor A Gente Inventa", "Ideologia", "Brasil", "Faz Parte Do Meu Show" e "O Tempo Não Pára". Cazuza também ficou conhecido por ser rebelde, boêmio e polêmico, tendo declarado em entrevistas que era bissexual. Ele foi o primeiro artista brasileiro a declarar publicamente ser soropositivo e sucumbiu a doença em 1990, no Rio de Janeiro.

do rock da década de 1980 no Brasil. O personagem, em sua fala, afirma ser sempre discriminado e rotulado pela sociedade:

DUDU: O pessoal me chamava de ladrão, bicha, toxicômano, alternativo. Uns mais sofisticados me chamam de terrorista. Um terror!²⁸

E a música “O Tempo Não Pára” (1988):

Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou o cara
Cansado de correr
Na direção contrária
Sem pódio de chegada ou beijo de namorada
Eu sou mais um cara

Mas se você achar
Que eu tô derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não pára

Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta

A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas idéias não correspondem aos fatos
O tempo não pára

Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não pára
Não pára, não, não pára

Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulha no palheiro

Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro

A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas idéias não correspondem aos fatos
O tempo não pára

²⁸ PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 110.

Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não pára
Não pára, não, não pára²⁹

Podemos perceber que no texto da peça se usa a palavra toxicômano, enquanto na música de Cazuza se fala explicitamente maconheiro. Em 1988, com o país em franco processo de redemocratização, a palavra referente à droga já era permitida. Mesmo parecendo apenas uma coincidência, essa relação se mostra perfeitamente possível, pois, o compositor Cazuza era um fã assíduo do grupo, e participou do curso de teatro dado pelos integrantes no Parque Lage, em 1981, sendo aluno de Perfeito Fortuna. Juntos criaram o grupo amador “Pára Quedas do Coração”, que contavam também com Alice de Andrade, Kátia Bronstein e Bebel Gilberto³⁰. E mais tarde, com a ajuda dos alunos, Perfeito cria o Circo Voador, um dos palcos para as apresentações do Barão Vermelho, banda do início da carreira de Cazuza.³¹

A cena que trata da inserção do jovem no mundo do trabalho se passa nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Dois jovens trabalhadores de um escritório, Nestor e Linhares, resolvem sair depois do expediente e começam a andar pela cidade, nesse trajeto encontram vários outros personagens com seus conflitos.

Para Sílvia Fernandes essa quarta cena demonstra o olhar dos asdrúbals para a cidade onde eles vivem, ao fazerem da apresentação do espaço urbano um verdadeiro painel de sons, imagens e falas dos jovens cariocas. Segundo ela,

Aos poucos, devagar o grupo se reunia na boca de cena e, baixinho, começava a cantar o *Exército do Surf*, agora quase declamado. A música que abria a primeira cena fechava um ciclo do espetáculo, retornando para marcar o momento de ruptura. Era a despedida da cidade, da adolescência.³²

²⁹ Letra disponível em: www.vagalume.com.br

³⁰ Isabel Gilberto de Oliveira (Nova Iorque, 12 de maio de 1966), cantora e compositora brasileira. É filha de João Gilberto e da cantora Miúcha. Começou a cantar cedo, participando de coros infantis em discos e musicais como *Saltimbancos* e *Pirlimpimpim*. Estreou ao lado do pai, cantando *Chega de Saudade*, no especial *João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira*, em 1980. Trabalhou no filme *A cor do seu destino*, de Jorge Durán. Era grande amiga de Cazuza e fez um dueto com o cantor na música “Preciso Dizer Que Te Amo”.

³¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.p.166.

³² FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 58.

A quinta cena, que dá início ao segundo ato, “Grilos no mato” se passa fora do Rio de Janeiro, quando um grupo de jovens foge da cidade grande para ir acamparem uma cidade no litoral. Nesse momento do espetáculo, aparece em cena uma personagem chamada Virgínia (Nina de Pádua), e em uma das conversas com a amiga Balu (Regina Casé) diz que é atriz e que trabalha num grupo chamado Asdrúbal Trouxe o Trombone. Essa foi a maneira encontrada pelo grupo para refletir sobre o papel do ator de teatro, bem como sobre quais eram as intenções dos atores com o espetáculo, um verdadeiro momento meta-teatro, por meio do qual um trecho do texto se propõe a discutir o próprio exercício do ator. Segundo o diálogo:

Virgínia: Eu faço teatro.

Balu: Teatro, é? Que Legal! Logo vi. Você tem um rosto expressivo mesmo.

Virgínia: O grupo que eu trabalhava era bastante conhecido. Quer dizer, pelo menos lá no Rio.

Balu: Tinha nome o grupo de vocês?

Virgínia: Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Balu: É o quê?

Virgínia: É isso mesmo.

Balu: Asdrúbal toca o trombone?

Virgínia: É. Quase isso.

Balu: Muita gente. Tudo junto. Dá certo esse negócio assim?

Virgínia: Não. É uma confusão danada! Por isso até que a gente teve que dar um tempo aí... Droga... Quer dizer... Era um grupo incrível de pessoas. Pra qualquer lance que pintava, bastava a gente se olhar.

Virgínia: Eu estou pensando... Um dia ainda vou voltar prum palco, sabia?

Balu: Teatro, né?

Virgínia: É. Só que pra voltar tem que ser abrindo o jogo. Não sei, não dá mais pra ficar com vergonha de provocar a fera. Eu queria mesmo fazer alguma coisa que mudasse a história do mundo... Sei lá... ou qualquer coisa parecida com isso.³³

Essa reflexão a respeito do trabalho do ator, feita na quinta cena, é retomada ao final do espetáculo, na oitava e última cena, cujo título dá nome ao espetáculo, se passa no próprio palco, composto por um tapume de metrô pichado. Os personagens levam os nomes dos atores seguidos pelo nome leão para os homens e leoa para as mulheres. E inicia-se uma sucessão de epílogos onde cada personagem-ator reflete sobre as várias questões debatidas no decorrer do espetáculo. Para Fernandes:

O desfilar dos monólogos expressa determinados comportamentos, temas e buscas de uma parcela da década de 70, do meio cultural de classe

³³ FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 59.

média, das ruas das metrópoles brasileiras e, finalmente, de um grupo de teatro.³⁴

Mariângela Alves de Lima em seu texto sobre teatro na década de 1970, aponta que as frases que iniciam os últimos monólogos: “No momento em que estou mais frágil...” condiz com o sentido vivido por todos aqueles que vivenciaram a repressão da ditadura militar. Para a autora, a peça dava uma esperança de desamarras aos jovens da platéia, como se mesmo limitados eles pudessem expandir de alguma maneira seus horizontes.

“No momento em que estou mais frágil...” é a frase final do espetáculo e que passa para o espectador como uma deixa de um diálogo que continua fora da casa de espetáculo. Quem conhece e experimentou esse desgarramento, essa limitação espacial talvez possa, a partir dessa experiência, ensaiar mais um passo para alargar os horizontes de alguma forma que os atores não podem indicar.³⁵

“TÔ MAIS PRA IR À LUTA QUE PRA FICAR DISCUTINDO COM VOCÊ”³⁶: UM OLHAR SOBRE A FIGURA DO JOVEM

Durante a sexta cena do espetáculo, os personagens dizem em um longo coro, algumas questões elementares às suas vidas. Por meio desse coro podemos analisar e compreender, entre outras coisas, a postura dos jovens frente a assuntos como a moderna sociedade do consumo, uma das plataformas do Milagre Econômico.³⁷

No programa da peça esta cena é intitulada “Pirai”, pois era o nome da cidade do interior por onde o grupo de jovens passa no retorno ao Rio de Janeiro, depois de um período no acampamento. Todavia, no texto editado em 2004, com autoria de Hamilton Vaz Pereira, a cena leva o nome de “Quem Parte, Quem Fica”, nomes dados a dois personagens. Essa mudança foi uma opção do diretor, mesmo assim, os dois títulos fazem menção à temática da cena.

³⁴ Idem, p.60.

³⁵ ARRABAL, J. *Anos 70 - Teatro*: Europa. 1979-1980.p.66.

³⁶ PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 145.

³⁷ O “milagre econômico” é a denominação dada à época de excepcional crescimento econômico ocorrido durante a ditadura militar, ou anos de chumbo, especialmente entre 1969 e 1973, no governo Médici.

A primeira parte consiste na discussão entre os personagens, Quem Parte (Patrícia Travassos) e Quem fica (Evandro Mesquita) sobre o fim da relação do casal, em seguida Quem parte se junta aos outros e pegam carona num caminhão e vão, em coro, dizendo:

Tô mais pra ir que pra ficar
Tô mais pra umbigada que pra sutiã
Tô mais pra laço que gravata
Tô mais pra cecê que pra avanço
Tô mais pra berro que pra telefonema
Tô mais pra toca-disco que prum som incrível
Tô mais pra bagunça que pra festinha
Tô mais pra ir à luta que pra ficar discutindo com você.

Tô mais pra lá que pra cá
Tô mais pra arrancar o cabelo que pra pôr bobs
Tô mais pra descascar que pra Coppertone
Tô mais pra peito que pra decote
Tô mais pra careca que pra peruca
Tô mais pra luneta que pra óculos
Tô mais pra caganeira que pra prisão de ventre
Tô mais pra ir à luta que pra ficar discutindo com você.

Tô mais pra sol que pra abajur
Tô mais pra melancia que pra morango
Tô mais pra balde que pra canudinho
Tô mais pra fundo que pra beirinha
Tô mais pra merda que pra cocô
Tô mais pra arrombar que pra cadeado
Tô mais pra chupão que pra batom
Tô mais pra ir à luta que pra ficar discutindo com você.

Tô mais pra par que pra ímpar
Tô mais pra “tamos aí” que pra “num tô a fim”
Tô mais pra mochila que pra pastinha
Tô mais pra cheirar que pra torcer o nariz
Tô mais pra ser gente que pra ser filho
Tô mais pra fazer filme que pra ir no Roxy
Tô mais pra amar que pra ficar com raiva de mim
Tô mais pra ir à luta que pra ficar discutindo com você.³⁸
Tô mais pra cozinhar que pra ir ao Bob's
Tô mais pra poça que pra bidê
Tô mais pra buraco que pra privada
Tô mais pra galinheiro que pra sala de aula
Tô mais pra morder que pra soprar
Tô mais pra abano que pra ventilador
Tô mais pra idéia que pra lâmpada
Tô mais pra ir à luta que pra ficar discutindo com você.
Tô mais pra abraço que pra “Cumé que é?”
Tô mais pra enfiar o dedo na tomada que pra fita isolante
Tô mais pra mutirão que pra classificados

³⁸ PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 145.

Tô mais pra assalto que pra esmola
Tô mais pra dar bola que pra ter vidraça
Tô mais pra parir que pra tomar pílula
Tô mais pra bandeira que pra óculos escuros
Tô mais pra ir à luta que ficar discutindo com você.

Tô mais pra olhar que pra piscar
Tô mais pra amar que pra namorar no sábado
Tô mais pra qualquer um que pra papai e mamãe
Tô mais pra bocão que pra beicinho
Tô mais pra fogueira que pra críquete
Tô mais pra sair correndo que pra tomar táxi
Tô mais pra chuva que pra chuveiro
Tô mais pra ir à luta que ficar discutindo com você.³⁹

Esse coro, um texto de Regina Casé, nos apresenta elementos do dia-a-dia dos jovens, e como esses lidam com certas questões de maneira diversa. As frases formam uma verdadeira discordância entre seus elementos, ou entre atitudes e opostas. Dentre as várias idéias que nos sugerem, aparece uma aversão à suposta modernidade dos anos de 1970 e a opção deliberada por atitudes alternativas. Na frase: “Tô mais pra cecê que pra avanço”, fica claro preferência pelo mau cheiro, ou pelo odor natural das axilas ao uso do desodorante cujo nome era Avanço⁴⁰. Por meio de uma posição radical se critica a excessiva publicidade em torno desse produto.

Com escolhas precisas, os jovens pretendem também afirmar sua individualidade, marcando seu espaço e separando-se de seus pais. Para os jovens, o inovador era fazer um filme e não apenas ir assistir a um filme no Cine Roxy⁴¹. Assim, cozinhar é preferível a ser consumidor do Bob's⁴², e compactuar com a indústria dos *fast-food*.

Em todos os finais dos trechos uma frase torna-se comum, como um fechamento de raciocínio e afirmação da postura dos jovens: “Tô mais pra ir à luta que ficar discutindo com você”. Eles estão dispostos a batalhar pela sua felicidade, seus desejos e realizações, o

³⁹ PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p.146-147.

⁴⁰ Desodorante masculino de grande aceitação popular nos anos 70 e 80, Avanço possuía um perfume refrescante característico e marcante, com preço que cabia no orçamento da maioria. Desenvolvido para o homem jovem e dinâmico, Avanço tinha forte apelo de sedução.

⁴¹ Cine Roxy é um cinema localizado no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, fundado em 3 de setembro de 1938. Hoje, é o único cinema em funcionamento no bairro e reconhecido pela prefeitura como “marco referencial na cultura cinematográfica da cidade”.

⁴² O Bob's é uma cadeia de restaurantes brasileira, fundada em 1952, pelo jogador de tênis americano Robert Falkenburg, campeão do torneio de Wimbledon em 1948. A primeira loja foi criada na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Copacabana (Zona Sul da cidade), mais precisamente na Rua Domingos Ferreira. Bob, como era conhecido Falkenburg, foi quem introduziu o conceito de lanchonete *fast-food* no país. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bob%27s>. Acesso em: 01/07/2008

que eles chamam de “ir à luta”. E uma possível interpretação para “ficar discutindo com você”, pode ser um questionamento a uma postura pacífica, na qual apenas se discute os problemas sem resolvê-los. Para os integrantes do Asdrúbal Trouxe o Trombone, o importante é o agir, pois defendem que apenas assim será possível a modificação das coisas que os angustiam. Agir para modificar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa realizou-se uma discussão acerca da peça teatral *Trate-me Leão*, um texto dramático construído pelos integrantes do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o trombone no ano de 1976, encenada em 1977. Assim, o um dos focos propostos nessa pesquisa foi levantar a trajetória do grupo e quais eram as suas intenções ao desenvolver a opção estética da criação coletiva, uma maneira de construção cênica onde todos faziam parte da construção do texto e encenação do espetáculo.

Outro foco consistiu em se debruçar sobre os temas discutidos na peça, ou seja, as experiências daqueles jovens autores-atores no momento histórico dos anos de 1970. E como foram construídos os personagens com base na vida pessoal dos atores, ou seja, o personagem mais próprio da figura do ator, o grupo inventou também um estilo de interpretação. E um dos motivos do sucesso do grupo em *Trate-me Leão* encontra-se, justamente, na construção dos personagens baseada nos próprios atores. Para Fernandes, “os atores em cena parecem-se consigo mesmos, e como no teatro o trabalho do ator é chamado de interpretação, a expressão “interpretação de si mesmo” parece corresponder a um estilo desenvolvido pelo grupo”.¹

E essa característica da “interpretação de si mesmo” torna-se um traço comum aos grupos que desenvolvem o processo de criação coletiva. Os atores não seguem os padrões técnicos tradicionais de interpretação; e isso não significa que eles não possuam técnica, mas que desenvolvem técnicas alternativas. Para Fernandes, a técnica visa o alcance de um fim determinado, e segundo ela, “O fim que o trabalho do Asdrúbal persegue, no tocante ao ator, é a formação de um corpo claro, despojado, natural, a partir do qual a pessoa possa interpretar qualquer criação”.²

Esse destaque a *Trate-me Leão*, em detrimento dos outros espetáculos do Asdrúbal, se deu justamente pela sua temática, discutida na segunda parte dessa pesquisa, pois o espetáculo colocava em questão as angústias e expectativas de jovens que estavam

¹ MEICHES, Mauro; SILVIA, Fernandes. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988. p. 107. p. 127.

² Idem. p. 128.

passando pela fase de transição entre a adolescência e a fase adulta. Sobre esses temas o crítico teatral Yan Michalski descreve:

E foi o caso de Trate-me Leão, talvez a mais fascinante realização de toda a trajetória do Asdrúbal Trouxe o Trombone. O grupo afasta-se aqui da linha da irreverente demolição/construção em cima de textos clássicos, enveredando por um não menos irreverente caminho da criação coletiva, para falar de si mesmo, ou de gente muito parecida com os asdrubalinos: a “grilada” e alegre juventude zona sul, cuja linguagem, rituais, problemas e preocupações o brilhante espetáculo de Hamilton Vaz Pereira colocava em cena com uma desavergonhada verdade.³

Assim, a pesquisa realizada nesse trabalho monográfico mostra-se relevante no sentido de se juntar aos estudos a respeito da relação História e Teatro, e também por ser uma maneira de compreender um determinado momento histórico a partir de suas manifestações estéticas.

³ MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 72.

BIBLIOGRAFIA

Asdrúbal trouxe o trombone a São Paulo em definitivo. In: **Folha de São Paulo**, 12 ago., 1982, p. 40.

Asdrúbal, muito bom humor e desdém total pelo poder. In: **Folha de São Paulo**, 30 abr., 1982, p. 35.

Experiência de teatro com o Asdrúbal. In: **O Estado de São Paulo**, 12 ago., 1982, p. 25.

Grupo Asdrúbal traz seu trombone até a “Folha”. In: **Folha de São Paulo**, 29 abr., 1982, p. 42.

O teatro em aulas, com o grupo do Asdrúbal, In: **Jornal da Tarde**. São Paulo, 11 ago., 1982. p. 23.

Os filhos de Asdrúbal. In: **Revista Veja**, São Paulo, 3 fev., 1982, n. 700, p. 94-96.

ARRABAL, J. **Anos 70 - Teatro**: Europa. 1979-1980.

CAMBARÁ, Isa. Oito anos de uma vivência inteiramente democrática. In: **Folha de São Paulo**, 27 abr., 1982.

CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos Sem Sepultura de Jean-Paul Sartre**: Representações de Tortura e Liberdade. Uberlândia, 2003. (Monografia (bacharel em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História)

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; Séc São Paulo, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. **Impressões de viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LANDO, Vivien. Alegre Asdrúbal, cada vez mais unido e debochado. In: **Jornal da Tarde**. São Paulo, 1 out., 1982.

LOPES, A.H; VELLOSO, M.P; PESAVENTO, S.J. PRIMEIRO NOME DOS AUTORES (orgs). **História e Linguagens**: texto, imagens, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

MARIA, Cleusa. As duas faces de um casamento. In: **Jornal da Tarde**. São Paulo, 5 mai., 1981.

MARSON, Adalberto. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In:____. **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984.

MEICHES, Mauro; SILVIA, Fernandes. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NEVES, João. das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

NOVAIS, F; SCHWARCZ, L. M.(orgs.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. (v. 4).

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo. Editora Ática S.A, 1989.

PATRIOTA, Rosangela. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PRADA, Cecília. A adolescência discute seus problemas. In: **Revista Isto É**. São Paulo, 8 nov., 1978, n. 98, p. 56-57.

STYCER, Maurício. A hora de ganhar dinheiro. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30 mar., 1986, Caderno B, p.12.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 7ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.