

No Limite Do Teatro - A Criação Coletiva No Living Theater E No Asdrúbal Trouxe O Trombone¹

Edélcio Mostaço²

Thaís Antônio Carli³

Resumo: Este artigo visa evidenciar alguns paralelismos entre as criações de dois grupos teatrais da década de 1960/1970, o norte-americano Living Theater e o carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, marcados por fortes fatores experimentais e as aproximações que efetuaram quanto ao binômio arte/vida, quer do ponto de vista das temáticas abordadas em seus respectivos trabalhos quer nos modelos criativos perseguidos: a criação coletiva e o desenvolvimento de temas muito próximos à vida de seus integrantes.

Palavras-chave: Living Theater - Asdrúbal Trouxe o Trombone - Criação Coletiva

1. A contracultura

A crítica comportamental, o questionamento dos valores que cimentavam as sociedades ocidentais, o sistema econômico, as práticas políticas muito próximas do autoritarismo e da discriminação foram algumas das situações sócio-culturais advindas no Pós-Guerra. Uma nova geração, adepta desses novos paradigmas comportamentais, pouco a pouco foi se desenvolvendo e abarcando, cada vez mais, os jovens norte-americanos desde o final dos anos de 1950. A chamada beat generation parece ter galvanizado esse novo ideário em curso, alcançando alguns de seus expoentes à condição de líderes e porta-vozes consagrados, cujos principais expoentes são Jack Kerouac com *On The Road - Pé na Estrada* (1957), William Burroughs com seu *Almoço Nu* (1959) e Allen Ginsberg com o intrigante e visceral *Uivo* (1956), entre tantos outros nomes, notoriamente marcados pelo forte caráter existencial e anárquico que veiculavam voltados para a ampliação e a transformação da consciência.

O movimento beatnik do final dos anos 1950 foi o estopim para toda uma mudança

comportamental que se manifestou nas futuras gerações, adentrando os anos de 1960, reivindicando um estilo de vida diferente daquele preconizado pela cultura oficial. O sexo ganhou primazia nesse contexto, elevado à condição de centro irradiador do conjunto de mudanças que estava se configurando; sendo o nome de Wilhelm Reich, pesquisador da energia orgone, uma das referências de então; assim como Timothy Leary, apóstolo do uso das drogas e Herbert Marcuse, o sociólogo que preconizava o potencial dionisíaco a ser explorado em todas suas dimensões. Completavam esse quadro o apelo ao misticismo (zen, inicialmente, e ayurvédico, na seqüência), fazendo os olhares se voltarem para as milenares crenças vindas do Oriente.

Tais novas formas de pensamento e relacionamento, tolerância e apoio mútuo inclusos nessa nova gama de valores, levaram a imprensa norte-americana a denominá-la de contracultura, seja pelas componentes libertárias que reciclava, seja pela recusa aos determinismos impostos pela cultura oficial, regida pela racionalidade científica. Esse novo estilo de vida, onde as manifestações artísticas ocupavam plano de relevo, logo passou a osten-

¹ Projeto de Pesquisa "PROCEDIMENTOS ESTÉTICOS - TROPICÁLIA E ANTROPOFAGIA NO DISCURSO INTERCULTURAL" - UDESC - Centro de Artes.

² Orientador, Professor Doutor do Departamento de Artes Cênicas - Centro de Artes - UDESC.

³ Bolsista de iniciação científica do PROBIC/CNPq, acadêmica do Curso de Artes Cênicas - Centro de Artes - UDESC.

tar seus sinais exteriores: cabelos compridos, barbas crescidas, roupas escandalosamente coloridas, poesia, drogas, rock n' roll, grandes festivais ao ar livre que atraíam pessoas de todo o país, vindos de carona ou percorrendo longos trechos a pé, fazendo sincopar com um novo ritmo aqueles anos compreendidos entre 1956 e 1968. Pela intensidade da síntese que representou, o ano de 1968 foi considerado emblemático nessa década, uma oportunidade de "tornar realidade o sonho de um mundo novo". Para Marco De Marinis, em termos de cultura e arte, 1968 foi:

[...] proposta e experimentação dos novos modos de produção e organização cultural, uma instância de completa autonomia com respeito às instituições artísticas do sistema, a negação da arte como produto profissional baseado em uma divisão rígida das funções de produção e uso, e o ideal de uma prática estética concebida como prática social generalizada, acessível a todos aqueles que haviam sido excluídos até então (1988, p. 281).

O Living Theater, desde o início, trouxe consigo seus ideais anarquistas evidenciados em sua postura anti-Broadway, que se impunha como o tipo de teatro banalizado oposto ao que queriam, e também ao que grande parte dos integrantes do teatro novo e das vanguardas experimentais artísticas da década de 1950 almejava fazer. Arte na Broadway soava como algo impossível. Era necessário renunciar ao comodismo e ao rumo mercadológico, romper a lógica de "arte industrial" ali proposta e copiada em diversas partes do planeta.

O Living ficou conhecido como o grupo mais importante da contracultura, ao efetivar um estilo de vida que mesclava, com intensidade, uma inter-relação entre arte e vida, organizando-se não como uma companhia teatral, mas como um agrupamento espontâneo de pessoas que optaram pelas afinidades existenciais e a substituição da vida familiar pela comunitária, o que resultou na denominação de hippies e beatniks aos seus integrantes, por fazer coincidir o ideal teatral com sua maneira de viver. Um modo de ser que, ao estreitar-se com o teatro, alcançou patamares de forte integração entre os planos da criação artística e aqueles desenvolvidos no dia a dia, chegando mesmo a confundir-se, de maneira explosiva e anárquica, a partir da seguinte premissa:

(...) Tudo pode chegar a ser arte, com a condição de que o artista sabe, com seu "gesto", com seu modo de "ser" mais que de "fazer", elevar a realidade ao nível de "signos" artísticos, buscando em plena liberdade e em qualquer parte todas as linguagens, sem nenhuma preocupação pré-concebida de especificidade ou de pureza (1988, p.29).

Ao propor a não divisão entre a vida profissional e a pessoal, o Living passa a negar a arte e o teatro compreendido apenas como ficção. Elevam Artaud como seu grande paradigma conceitual e artístico, tomando como "instrumento e meio de ação [na qual] permite agir sobre o mundo e sobre o homem" (1978, p.15), com a natural inquietação sobre os limites do espectador e o fomento de um teatro entendido como ação comunitária, como processo criativo de grupo que atua fora do mercado de espetáculos, com textos de autores contemporâneos voltados primordialmente para a experimentação de posturas e valores diferentes e inversos aos então conhecidos.

2. Living: algumas referências

O Living existe desde o final da década de 1940. Julian Beck e Judith Malina conheceram-se em 1943 em Nova York e compartilhavam o gosto em comum pela poesia, literatura, pintura e teatro, e dois anos depois assistiram juntos ao curso da New School's Dramatic Workshop, as aulas do encenador e teórico alemão Erwin Piscator (1893-1966), de quem herdaram o ímpeto político e revolucionário e os princípios da criação coletiva. Em 1947 nasce o Living Theater com espírito contestador e libertário, colocando-se contra todas as formas de hipocrisia e trivialidade nas relações pessoais e profissionais. A estréia do grupo ocorreu em 1951, no apartamento do casal Julian Beck e Judith Malina em Nova York, tendo realizado um total de vinte e duas peças entre os anos de 1952 e 1963 quando, envolvidos em problemas com o fisco, buscam exílio na Europa.

A experiência épica alemã de Piscator havia antecipado, de certa maneira, a criação coletiva dos anos 1960 e 1970, sendo o Living um de seus principais representantes. A reivindicação do método artístico utilizado na criação coletiva por seus formuladores, na compreensão de Patrice Pavis, convoca "à redescoberta do aspecto ritual e coletivo da atividade teatral", e na "fusão entre teatro e vida [onde] viver não consiste em mais em **fazer** teatro, significa, isso sim, **encarnar** o teatro no cotidiano", ou em sua terminação mais técnica uma

obra “não assinada por uma só pessoa, mas elaborada por um grupo envolvido” que tende “para uma encenação ‘coletiva’” (2001, p.79). No processo artístico do Living Theater Julian Beck anota:

Um grupo de pessoas se reúne. Não há nenhum autor em quem se apoiar, o qual arranca o impulso criativo de você [...] Durante o processo, uma forma se apresentará por si mesma. A pessoa que fala menos pode ser quem vai inspirar aquela que fala mais. Ao final, ninguém sabe quem foi realmente responsável por aquilo, o ego individual é carregado para a escuridão, todo mundo está satisfeito, todos têm uma satisfação pessoal maior do que a satisfação do “eu” solitário. (Beck apud SILVA, A. C. A., 2007, p. 27-28).

A criação coletiva acaba com a hierarquização proposta pelas companhias teatrais tradicionais, apostando no desenvolvimento de seus indivíduos. Todavia torna-se imprescindível uma identidade de propósito “em um núcleo de artistas”, como ressalta Sábato Magaldi (2008, p.108) para a sobrevivência de “conjuntos que não dispõem de semelhantes pontos de vista estéticos e ideológicos”. A representação reconfigura-se como ação teatral, e para tanto as circunstâncias da época ajudam - tais como a contracultura, o ativismo político, o movimento hippie, os propósitos anarquistas - e também as modificações pertinentes no que diz respeito às necessidades teatrais.

Havia a necessidade de conquistar um público para dialogar, com participação crítica e disponibilidade para dialogar com os espetáculos, não mais um mero consumidor da arte dramática. A montagem de **Mysteries and Smaller Pieces** (1964), primeiro espetáculo europeu de criação coletiva, organizado a partir de exercícios habituais realizados pelos integrantes, uma espécie de pré - Paradise vem munido de otimismo e grande expressividade corporal e vocal, da qual destoa somente o final trágico de volta ao inferno sob a orientação da peste artaudiana. **Frankenstein** (1965) traz o espírito de Herbert Marcuse, Reich e Artaud, e novamente o término pessimista do espetáculo, sob a impossibilidade de realização do desejo humano, materializado na figura do monstro construído como esperança, mas dotado de profunda insignificância. O espetáculo seguinte é **Antígona** (1967), buscando firmemente a responsabilidade do espectador, não importando o fato da peça tratar de um mito, e sim de homens e mulheres, e sua irrefutável

condição de que “o destino do homem é o próprio homem”. Carregados com o que sempre motivou a inquietação dos idealizadores do Living Theater: criar uma situação real para envolver o público. Para tanto utilizaram como recurso o próprio teatro, e dadas às circunstâncias, **Paradise Now** (1967) impõem-se como um verdadeiro levante.

Paradise Now é um “longo espetáculo de criação coletiva sem texto e nem linha argumentativa” que, segundo Margaret Croyden, retorna novamente sob a “influência de Artaud e dos **happenings** [tendo como meta] a revolução que envolve os efeitos das drogas [com o propósito] de intensificar a consciência” (1977, p.147). A peça está disposta em oito degraus de ascensão vertical, compostos cada um por um Rito, onde os atores dançam, cantam, entoam mantras, seguidos de uma Visão, construída por vias metafóricas e que compõem as miragens admitidas a bruxos e místicos iniciados, e por último a Ação, configurada no encontro e participação do público, novo apelo à responsabilidade do espectador, levando-o desde o bem e o mal até o encontro/fusão de Deus com o homem, pelas vias abertas mediante a agressão e a comunhão. Após sucessivos espetáculos que terminam por serem dolorosos, febris e agonizantes, **Paradise Now** é a perspectiva de que novas realidades são possíveis.

Paradise Now não era um espetáculo sobre a revolução, senão a própria revolução que desde o início Beck e Malina acreditavam ser realizável, através de um teatro que fosse ponte para uma nova vida. O Living apostou tudo em sua relação com o público:

Eles convocaram, sobretudo, a juventude rebelde e alienada, que sonhava com uma vida em comunidade, com o Nirvana em lugar da sociedade decadente. Para eles o Living foi a proteção contra o desespero e a solidão, uma opção contra a condição competitiva e detestável da vida cotidiana, um antídoto contra a corrupção política e uma maneira de exigir uma nova cultura nas entranhas da velha (1977, p. 159).

O Living chegou ao Brasil em 1970, atendendo um convite do grupo Oficina para a realização de um trabalho em conjunto. A experiência não deu certo e o grupo, separadamente, transferiu-se para a cidade de Ouro Preto onde, em meio à criação do espetáculo **O Legado de Caim**, foi detido por porte de drogas e deportado para os EUA.

Mas sua inspiração entre nós ficou. Além das influências sobre o Oficina (notáveis na criação de **Gracias, Señor**, em 1973), um grupo de jovens brasileiros resolve lançar-se nos caminhos do teatro experimental, tomando do Living como inspiração para empreender o caminho da criação coletiva.

3. Asdrúbal: na encruzilhada de caminhos

A escolha pela vida simples, independente, livre para ir onde quiser, sem a cobrança dos pais ou responsáveis era a vontade - e talvez ainda seja atualmente - apaixonante da maioria daqueles jovens. Eles decidiram, através da atividade teatral, levar esse projeto adiante. Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé tentaram diversas vezes formar um grupo teatral, e durante dois anos e meio juntaram-se com várias pessoas nesse sentido. Foram seis grupos distintos, e nenhum deles vingou. No final de 1973, Daniel Dantas e Luís Artur Peixoto chamaram Hamilton para dirigi-los, tendo este aceitado a empreitada com a condição de mudança de texto - **O arquiteto e o Imperador da Assíria**, de Fernando Arrabal, por **O Inspetor Geral**, do russo Nikolai Gogol.

Criado num período de quatro meses, **O Inspetor Geral** lançou o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, trazendo em sua proposta muitas das marcas que repercutirão em todos os trabalhos posteriores do grupo, como a notável disposição em fazer teatro fora dos padrões convencionais e o despojamento essencial da cena. A estréia ocorreu em 12 de setembro de 1974, no Centro Israelita Brasileiro - CIB, com críticas de Yan Michalski e Aldomar Conrado que ficaram maravilhados com o talento, a criatividade e o teor revolucionário contido na realização do Asdrúbal. Conhecidos como uma trupe inovadora, sua grande diferença foi o fato de falar de si, tomar-se como centro do discurso, logo surgindo laços de amizade, autonomia e liberdade no processo criativo e de relacionamento do grupo.

Um ano depois, após sete meses de ensaios, apresentam **Ubu**, em referência à obra de Alfred Jarry - obra considerada precursora do teatro de vanguarda - na qual Hamilton Vaz Pereira trabalhou sobre diversos escritos em torno da figura de **Ubu**, apelando para a adaptação livre e o uso das coincidências: o autor escreveu os textos em sua adolescência com críticas às figuras de poder e opressão, fato que dialogava com a realidade dos integrantes do grupo e em grande sintonia com suas histórias em comum. A intensa convivência da equipe estreitou-se ainda mais após

O Inspetor e Ubu, o que os levou a centrarem atenção às suas próprias vidas e às condições que se apresentavam para a juventude do país naquele momento. O resultado foi a encenação de **Trate-me Leão**, amplo painel sobre tais temas e um caminho radical e transgressor frente aos dilemas culturais da época.

Além de Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, José Paulo Pessoa, Nina de Pádua e Perfeito Fortuna, o grupo incorporou as presenças de Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, Fábio Junqueira, o que reforçou um crescimento interno e expandiu os horizontes de pesquisa, adensando ainda mais o convívio entre eles. Se a realidade externa era acachapante - os piores anos da ditadura militar - o Asdrúbal voltou-se para si mesmo, através de um método artístico coletivo incomum em tais circunstâncias e praticamente desconhecido naquele momento: a criação coletiva.

Foi esse o ponto de partida para a produção de **Trate-me Leão**, espetáculo que galvanizou para o Asdrúbal o método da criação coletiva enquanto modelo de trabalho, o que resultará no delineamento de sua identidade artística. Sobre esse procedimento Hamilton declarou:

[...] Essa descentralização do autor e do diretor tem a ver com um caminho próprio do grupo em acreditar que se as pessoas estão dentro de um esquema de produção para se sustentar, para comer às custas do seu próprio trabalho, elas deveriam ter uma capacidade maior de imaginar, de querer, de produzir arte, ou produzir teatro (2000, p.72).

Hamilton tentou de todas as maneiras fazer com que a criação do espetáculo fosse estimulante e prazerosa para seus integrantes, tentando, inicialmente, fazer uso de textos já conhecidos, acabados, porém nada resultou mais instigante que o mistério de conhecer a si mesmo, através de depoimentos e recordações guardadas no fundo do baú.

4. Trate-me Leão

O encenador solicitou, primeiramente, que os atores trouxessem letras de músicas brasileiras que gostassem e se identificassem. Hamilton metodicamente as separou por temas como amor, drogas, política e as classificou, separando-as em recantos na sua casa. O passo seguinte foram os poemas, estes mais trabalhosos, pois os atores não tinham o hábito da leitura. Hamilton novamente separou e ar-

quivou. Em seguida vieram crônicas, notícias de jornais, fragmentos de romances e filmes.

Enquanto Hamilton arquivava toda essa gama de materiais, nos ensaios eram realizados exercícios e jogos de improvisação em que eram anotados os temas mais corriqueiros, os gestos, as falas relevantes registradas com exatidão para a posterior organização das cenas. Todos contribuíram de alguma maneira: para a trilha sonora usaram gravações feitas na casa de Patrícia Travassos, que tinha um equipamento de som quase profissional, a cenografia consistia na utilização do corpo dos atores, recurso já utilizado pelo Asdrúbal e muito recorrente no trabalho do Living Theater, carregando uns aos outros, pautados nitidamente pela exploração do espaço. Um tapume foi colocado no fundo do palco, tornando-se ele o referencial simbólico que a cidade do Rio de Janeiro significava naquele momento: buracos imensos devido à construção do metrô, as ruas da cidade abarrotadas de obras. O Brasil passava pelo pior momento de fechamento institucional para permitir emergir qualquer tipo de manifestação pessoal e expressão artística, diante da violência e da repressão desencadeada pela ditadura militar, cujo AI-5 - Ato Institucional número cinco - publicado em 13 de dezembro de 1968, conferia poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia diversas garantias constitucionais com medidas radicais tomadas para a manutenção da ordem no país, como a proibição de manifestações e atividades políticas, liberdade vigiada, domicílio determinado, suspensão de habeas corpus nos casos de crimes políticos, além da truculência e brutalidade que resultaram num sem-número de mortes.

Diante desse quadro, o Asdrúbal lançou mão da irreverência, “a semente de um novo teatro, [visto pelo prisma] da geração que estava ingressando na idade adulta [revelando] mais tarde o denominador comum de uma proposta teatral” como acentua Yan Michalski (2000, p.39). O espetáculo foi dividido em blocos, enfocando no primeiro a relação com a família e a casa, no segundo com o bairro, no terceiro com a escola, no quarto a questão do trabalho e dinheiro - inclusive a falta de dinheiro -, e, ao final da primeira parte, o foco voltava-se para um buraco de metrô, momento em que os personagens eram presos ou morriam ao cair no buraco, referência à paisagem urbana da cidade carioca naquele momento.

No penúltimo bloco de *Trate-me Leão* o grupo se reunia numa casa em Santa Tereza, quando os integrantes declaravam-se atores de uma trupe teatral, construindo um final meta-teatral para um espetáculo de duas horas e

meia, momento em que os atores se confrontavam entre si e exigia também da platéia uma atitude inovadora:

Tematizavam o suposto vazio de sua geração, desafiavam a dramaturgia da época com vocabulário nunca exposto em cena aberta, e discutiam com lucidez e contundência os modelos de relacionamento e os valores do mundo dos adultos (2004, p.113).

Naquele momento o grupo passava pelas mesmas crises abordadas no espetáculo. O niilismo marcante da geração de 1970, enfatizado no quinto bloco com os atores injuriados, tristes, cansados, sem dinheiro, sem perspectivas, dedicando-se com afinco a uma coisa que ninguém sabia onde iria dar. Como o próprio nome sugeria - *Trate-me Leão* -, era preciso ser forte o suficiente “para apresentar uma proposta teatral arriscada como aquela” (idem, p.118). Um espetáculo munido de uma lucidez ferina ao questionar o vazio de uma geração e de seus padrões comportamentais instaurados por uma sociedade um tanto tacanha protagonizada pelos adultos.

O grupo fez um estrondoso sucesso com *Trate-me Leão*, viajaram todo o Brasil em uma Kombi, num estilo nômade como o fizeram o Living Theater; foram igualmente presos por porte de drogas ilícitas, encontrada na bolsa de Patrícia Travassos em turnê pelo sul do país. Partiram para a comprometedor vida adulta com reflexos no exercício teatral, ao falarem do ofício do ator, da fama, das necessidades da sobrevivência, pela avaliação da crítica e da imprensa. A criação seguinte, em 1979, foi *Aquela Coisa Toda*, estreada em 1980, “basicamente um espetáculo de teatro falando de teatro, seus estilos e épocas” (ibidem, p.142). Retornam, desse modo, para aquela situação enfocada ao final de *Trate-me Leão*, no momento em que o grupo passou a viver coletivamente meditando sobre o trabalho pessoal e o sentido do teatro.

O último espetáculo criado nesse modelo coletivo foi *A Farra da Terra*, em 1982, nascido em meio aos cursos ministrados no SESC Pompéia no estado de São Paulo, onde foram empregadas novas tecnologias e diferentes colaboradores, aglutinando uma proposta inovadora e até então nunca utilizada em palcos brasileiros, abrindo espaço para o vídeo, a música ao vivo, a gravação de um disco num espetáculo tecnológico e musical.

Além das várias diferenças de contexto, o que há em comum entre o Living e o Asdrúbal é a semelhante orientação artística perseguida, motivada pela intensa vontade de viver e mudar o meio cultural onde estavam inseridos. Tanto o Asdrúbal Trouxe o Trombone quanto o Living Theater transformaram seus modos de vida em códigos teatrais, empenharam-se na auto-observação crítica, e deram suas vidas em espetáculo, uma motivação para o público segui-los e se confrontar com novas possibilidades comportamentais.

Referências Bibliográficas

CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2003.

CROYDEN, Margaret; *Lunáticos, amantes y poetas*. El teatro experimental contemporâneo. Buenos Aires: Las Paralelas, 1977.

CRUCIANI, Fabrizio. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucietc, 1999.

DE MARINIS, Marco. *El Nuevo Teatro: 1947 - 1970*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1988.

FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais - Anos 70*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A, 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O Que é Contra-cultura?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

SILVA, A. C. A.. *A Encenação no Coletivo: des-territorialização da função do diretor no processo colaborativo*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, USP, 2008.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

WILLER, Cláudio. *Geração Beat*. Porto Alegre, RS: L & PM, 2009.