

HOJE É DIA DE ROCK: UM ENSAIO SELVAGEM
SOBRE O ASSALTO ÀS CHAVES DAS MINAS LATINOAMERICANAS

Autor: Mestrando Alexandre Lambert

Orientadora: Ana Teresa Reynaud

Resumo: A partir da análise de quatro peças de José Vicente montadas pelo Teatro Ipanema analisar como os diretores Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa trataram esses textos, dentro dos contextos artístico e sócio-político, e, ainda, que relação buscaram com o seu público e qual foi o legado, ou contribuição em termos formais, estéticos e éticos para o teatro carioca contemporâneo.

Palavras chave: História do Teatro, Teatro Ipanema, José Vicente.

Apresentação

Alguns dos principais conceitos que pautarão a minha análise:

- “Poética teatral”: Conceito elaborado inicialmente por Aristóteles, em 330 a.C. e que através da história teve diversas interpretações, reinterpretações, reformulações e novas formulações conforme a época e o pensamento de seus autores, atingindo algumas dezenas de obras teóricas segundo lista apresentada por Patrice Pavis (1999: 296-297). Achamos a proposta formulada por Anne Ubersfeld, mais adequada aos nossos propósitos:

[...] Que a poética possa, enfim ultrapassar as questões banais, mas obcecadas pelo natural, pela emoção e pelo distanciamento do ator. Finalmente será então permitido ao autor da poética esclarecer a troca entre ator e espectador não só em termos psicológicos, mas também sociais e históricos (in PAVIS, 1999: 296).

- “Teatrologia”: Achamos este conceito mais adequado ao nosso caso em estudo, do que os seus próximos, cenologia (Meyerhold) e etnocenologia (Pradier) (in PAVIS 1999: 47 e 152):

Quando num quadro espaço-temporal determinado ocorre uma interação simbólica recíproca entre atores e público que se baseia na produção e na recepção de ações simuladas e que evolui num conjunto significativo ligado a uma certa prática cultural, o teatro se constitui como uma manifestação social e estética específica (PAUL, in KLIER, 1981: 239) (PAVIS, 1999: 396).

- “Pós-dramático”: Recorremos a quem inseriu este conceito nos debates e estudos do teatro contemporâneo:

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como

estrutura – mesmo enfraquecida, falida – [...] Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança “em irrupção”. Também o prefixo “pós” no termo “pós-moderno”, no qual é mais do que uma mera senha, indica que uma cultura ou prática artística saiu do horizonte do moderno, antes obviamente válido, mas ainda tem algum tipo de relação com ele: de negação, contestação, libertação ou talvez apenas divergência, com o reconhecimento lúdico de que algo é possível para além desse horizonte (LEHMANN, 2007: 33-34).

Trabalharemos ainda, com outros conceitos e idéias, mas dentre eles uma idéia merece destaque: a da encenação como um “ritual mágico”, uma idéia fundamental dentro do campo conceitual de “teatro da crueldade” de Artaud:

Teatro da crueldade – expressão forjada por Antonin Artaud (1938) para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original.

O teatro da crueldade nada tem a ver, entretanto, pelo menos em Artaud, com uma violência diretamente física imposta ao ator ou ao espectador. O texto é proferido numa espécie de *encantamento ritual* (em vez de ser dito em cima da interpretação psicológica). O palco todo é usado como num ritual e enquanto produtor de imagens (hieróglifos) que se dirigem ao inconsciente do espectador. Ele recorre aos mais diversos meios de expressão artísticos (PAVIS, 1999: 377, grifos meus: A.L.).

Objetos

1. O Grupo Ipanema e seus círculos:

O círculo central era constituído por Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque e sua mulher, Leyla Ribeiro, pela sua história artística sempre se aproximou do teatro ritualístico, conforme nos informa o crítico de teatro, Yan Michalski, em texto, provavelmente, de 1971:

A encenação de Hoje É Dia de Rock marca a trajetória do Teatro Ipanema não apenas pela retomada do teatro ritualístico, iniciado com *Diário de um Louco*, 1964, e desenvolvido em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, 1970, mas principalmente porque sintetiza e simboliza esteticamente todo o ideário da contracultura. Nas palavras de Yan Michalski, é "um inigualável monumento teatral à mentalidade de 'paz e amor' (MICHALSKI, Yan. Apud WWW.itaucultural.org.br).

2. As peças:

As peças que pretendo analisar desde o seu texto até ao contexto sócio cultural e político do momento de suas carreiras no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, são: “O assalto”; “Hoje é dia de Rock”, “Ensaio Selvagem” e “A chave das minas”. São quatro tipos de peças, sendo que as duas centrais muito se aproximam em seu estilo, creio mesmo que “Ensaio selvagem” é um exercício maior de linguagem. Zé Vicente faz uma auto-avaliação no seu ser de escritor de teatro, onde faz uma feroz crítica a política cultural do *show business* e, indo

muito além disso, uma análise cáustica do mundo contemporâneo. Trata-se de uma peça que não ficou datada, um texto contemporâneo, já que suas questões foram se agudizando: nada que não se resolva na dramaturgia cênica.

“Hoje é dia rock” é um exercício de lírica, uma maneira de ver um Brasil que vai deixando de existir, e um novo Brasil que vai surgindo segundo um paradigma de desenvolvimento pautado pela política gerida em Washington. Tudo é poesia no texto.

Podemos vê-la como uma peça histórica, que conta através da saga de uma família um momento fundamental de transformação na sociedade brasileira. Também podemos vê-la como uma peça datada, quando o que, realmente, ficou datado foi a montagem do Grupo Ipanema. E isso se deu porque a encenação saiu em energia pelas ruas do Rio de Janeiro. Uma montagem teatral que se tornou um fenômeno social carioca, com repercussão nacional. A arte, a arte teatral, naquele momento histórico, cumpria a sua missão no sentido mais amplo possível.

Podemos perguntar que energia foi essa? Um grupo de atores se reúne em torno de um projeto e concretiza, através de uma concepção de relação entre ator e espectador, uma encenação que extrapola o simples prazer de se assistir um bom espetáculo, um credo comum, se não a todos, pelo menos à maioria do grupo. Essa relação ator-espectador transforma-se em um gerador de subjetividades. Uma boa parte da juventude carioca viu a encenação inúmeras vezes, criando-se uma corrente de afetos que começava no “palco-estrada”. Tratou-se de “um inigualável monumento teatral à mentalidade de ‘paz e amor’ (MICHALSKI, Yan. Apud WWW.itaucultural.org.br) mas bem mais que isso! Voltemos à peça: Não a vejo, em verdade, como uma peça datada, e sim como uma peça histórica que conta um momento do Brasil através de personagens quase arquetípicos de uma brasilidade em transformação. “Hoje é dia de rock” é como chamou Zé Vicente: “uma partitura de romance” e segundo o “manifesto” “A peça é a gente” (“Revista Programa” da Peça): “A gente celebra uma partitura romance de poesia iluminada, alucinada, um cântico de Aleluia em ritmo de Rock”.

Diferentemente do Grupo Oficina que mantinha uma relação ritualística agressiva com sua platéia, nós mantínhamos com a nossa, uma relação ritualística de carinho, de afeto, de atenção e de humor. Uma atitude de: “Vamos viajar juntos... me dá tua mão!”.

Na encenação de “O Assalto”, Fauzi Arap não trabalhou uma encenação ritualística, preferindo seguir a estrutura dramática desta peça, num naturalismo, quicá, simbólico. Talvez o simbólico apareça, porque José Vicente trabalha com personagens arquetípicos da sociedade brasileira - embora o pretexto seja uma história pessoal, sobre o tempo em que ele foi

funcionário do Banco do Brasil S/A. O número do funcionário-personagem é o número de matrícula de José Vicente no Almanaque dos Funcionários do Banco do Brasil.

Já em “A chave das minas” José Vicente vai à raiz da pobreza, da espoliação, da exploração e da opressão que sofre o latino-americano desde a invasão européia. A peça é um romance histórico. Zé a divide em capítulos como um romance sobre “o fim do Império Inca, sua conquista e assassinato pelos espanhóis do século XVI – comandados por Francisco Pizarro”. Embora na segunda parte da peça, que começa quando entra o narrador “vindo pelo “disco-voador”, mude a organização dramática distanciando a história no tempo e levando-a para um tempo além do tempo, a encenação pode ser assumida com uma ritualização da própria encenação.

Esse teatro ritualístico, esse tipo de encenação, ainda foi utilizado em: “A China é azul” de José Wilker (1972/73) e em “Ensaio Selvagem” (1974). “Artaud”, encenada por Ivan de Albuquerque a partir de uma seleção de textos de Antonin Artaud, e com mais uma desempenho inesquecível de Rubens Corrêa, em 1986, parece ter sido a peça de encerramento desse ciclo do teatro ritualístico do Grupo Ipanema.

É interessante notar que nesta linha de teatro ritualístico encontramos três peças de José Vicente das quatro encenadas pelo Grupo Ipanema, e cada uma teve um cenógrafo diferente, portanto quatro diferentes visões cenográficas. “O Assalto” teve como cenógrafo Marcos Flaksman; “Hoje é dia de Rock”, Luiz Carlos Ripper; “Ensaio selvagem” teve Hélio Eichbauer e “A chave das minas”, Anísio Medeiros. Enfim, quatro grandes cenógrafos.

Destas peças, três já foram objeto de estudo de Reinaldo Cotia Braga e de Dóris Rollemberg Cruz, em seus mestrados neste Programa. Sobre a montagem de “A chave das minas” ainda não encontrei nenhum estudo, nem crítica.

3. *Os espaços cênicos:*

Sobre o espaço cênico de “O Assalto” recortamos o seguinte texto de Braga:

Faz lembrar, até certo ponto Appia e Craig, encontrando expressão e síntese diante da realidade dramatizada no texto do autor e no texto da encenação – intertextualidade espacial e cenográfica. Coloca-se na frontalidade do espaço da performance, do palco para a platéia. Incita o público à imaginação ao mesmo tempo em que oferece um balizamento para o real e o imaginário. Constrói-se uma poética espacial em que atores e público vão dialogar e se abrir para a reflexão (BRAGA, 1996: 76).

E ainda do mesmo autor sobre “Ensaio Selvagem”:

[...] Vê-se que do cenário irradia verdadeira poesia, fazendo do cenógrafo um poeta de imagens cênicas estruturadas e concretizadas para servir à encenação que, ainda segundo Michalski, é de uma “grandeza poética da violentamente

estilizada e onírica proposta da linguagem cênica de Rubens Corrêa” Não é somente cenário de pintor, nem de arquiteto, nem de escultor, um pouco disto tudo numa combinação primorosa (BRAGA, 1996: 121).

4. *As encenações*

Busco verificar o processo de ensaios, as propostas apresentadas pelos encenadores, as relações entre texto e encenação; o encaixe na encenação entre os cenários, os figurinos e a sonoplastia, as relações interpessoais no ambiente de trabalho e, principalmente, a relação ator-espectador.

Como tive a oportunidade de assistir “A chave das minas” e “Ensaio Selvagem” várias vezes, e de participar da montagem de “Hoje é dia de Rock”, há neste trabalho que estou realizando, um forte cunho testemunhal, principalmente, na análise desta última, que atingiu, a meu ver, o ponto máximo da teatrologia do Grupo Ipanema. A montagem teatral “Hoje é dia de Rock” – de 12/10/71 a 12/10/72 – de José Vicente, no Teatro Ipanema, tornou-se um fenômeno, não só artístico-teatral, como também um fenômeno sócio-cultural. Essa montagem influenciou o pensar e o comportamento de uma boa parte da juventude carioca, e não só da Zona Sul da cidade. A poesia, os princípios éticos e estéticos expostos em cena se difundiram por diversas malhas do tecido social. Nisto coincide o crítico Michalsky:

Quando os intérpretes de Rock nos acolhem com pão, flores e fraternos sorrisos, dificilmente deixaremos de nos sentir atingidos, tão profundamente esta comunhão se acha enraizada numa situação dramática com a qual nos podemos identificar, e no olhar com o qual o autor, o diretor e os atores contemplam essa situação. "A comunicação que o espetáculo estabelece com seu público leva-o a permanecer em cartaz mais de dois anos, como um fenômeno poucas vezes visto no teatro brasileiro. Segundo o crítico, "havia espectadores que iam revê-lo dezenas de vezes, como se estivessem visitando uma família pela qual se sentiam adotados, e a coleção de cartas que o grupo recebeu, autênticas declarações de amor, algumas das quais afirmando que o contato com o espetáculo havia mudado a sua vida, constitui uma documentação rara na história do nosso teatro" (MICHALSKI, Yan. In WWW.itaucultural.org.br).

Durante os ensaios, Rubens e Klauss nos falavam das teorias de Artaud e de Grotowski e do clima que sonhavam para o espetáculo, clima que José Vicente quando em reunião com o elenco ou em conversas particulares, endossava e corroborava. O que eles tentavam nos passar é que queriam algo mais que uma simples representação ou interpretação: eles sonhavam com uma apresentação ritualística, onde a relação ator-espectador se desse como uma espécie de comunhão.

Objetivos

1 – **Comprovar** se os conceitos de *gehalt* (BENJAMIN apud KOTHE, 1976: 50) e de *teatrologia* foram alcançados em todas as quatro montagens. Minha hipótese aqui é que o

Grupo Ipanema (talvez, não intencionalmente) atingiu plenamente os conceitos acima em todas essas montagens, que tiveram espaços cênicos e objetivos estéticos diferentes de encenação e de relação com o público. Comprovar se o Grupo Ipanema, que se aplicou num estudo profundo da dramaturgia, da encenação, do jogo do ator, da cenografia e de todos os demais elementos que compõe a produção de um espetáculo, atingiu essa unidade perfeita entre forma e conteúdo (*gehalt*).

2 - **Analisar** como cada um dos cenógrafos trabalhou o espaço para oferecer aos encenadores o espaço adequado aos propósitos de suas encenações, e por que as peças de José Vicente foram as mais adequadas a essa dramaturgia cênica. A hipótese que levanto aqui é que “Hoje dia de rock” e “Ensaio Selvagem” chegaram ao limiar da pós-dramaticidade, principalmente, “Hoje é dia de Rock”, e que por uma série de fatores de época também alcançou uma encenação pós-dramática, se não chegou ao limiar dela.

Escrita por José Vicente, a peça conta a história de uma família do interior de Minas Gerais vivendo o conflito entre a tradição e a modernidade, a permanência e a diluição. Pedro, o pai, procura uma chave que ainda não foi descoberta. Rubens Corrêa, ator e diretor do espetáculo, identifica o teatro ritualístico como "uma ligação do inconsciente do indivíduo com o todo, com o cósmico", que faz brotar em cena a magia de cada ação do cotidiano. O crítico Yan Michalski define a linguagem do espetáculo como realismo mágico, comparando suas personagens aos de *Cem Anos de Solidão* (WWW:itaucultural.org.br).

Michalski acerta na comparação. Realmente, um dos nossos grandes laboratórios realizados, já sob a direção de Rubens Corrêa, foi a leitura de capítulos do romance “Cem anos de solidão” de Gabriel García Márquez, e que produziu fatos quase anedóticos pelos rumos que os atores tomaram, durante os laboratórios. De algum modo, fomos nos aproximando dessa linguagem onírica que Yan classificou como “realismo mágico”.

De fato, os discursos cênicos se aproximam em vários aspectos de uma estrutura onírica e parecem contar algo acerca do mundo onírico de seus criadores. É essencial para o sonho a não-hierarquia entre imagens, movimentos e palavras. “Pensamentos oníricos” constroem uma textura que se assemelha à colagem, à montagem e ao fragmento, não ao curso de acontecimentos estruturados de modo lógico. O sonho é o modelo por excelência da estética não-hierárquica, uma herança do surrealismo. Artaud que a vislumbra, fala de *hieróglifos* para evocar o status dos signos teatrais entre letra e imagem, entre os modos de significação a cada vez diversificados e a contaminação. Para caracterizar o tipo de signos pertinentes à interpretação dos sonhos, Freud, igualmente recorreu à comparação com os hieróglifos. Assim como o sonho demanda uma diversa compreensão dos signos, o novo teatro precisa de uma semiótica “desbloqueada” e de uma interpretação “turbulenta” (LEHMANN, 2007: 140).

3 – **Verificar** como se deu a relação ator–espectador em cada um dos espetáculos apontados, desde “O Assalto”, a “A chave das minas”. Aqui, mais uma vez, temos uma

hipótese que nos faz pensar que em “Hoje é dia de Rock”, essa relação atingiu o seu ponto máximo.

Luiz Carlos Ripper ao criar um espaço fora da configuração palco e platéia, típico da caixa cênica italiana, facilitava a aproximação entre os atores e os espectadores. Chegamos ao ponto de conseguir, nós atores trocar de lugar com alguns espectadores -- deixando-os sós, cantando em uma roda na cena--, enquanto assistíamos, ocupando os lugares daqueles na platéia. Esse era um momento de desconcentração e divertimento para todos, principalmente, para a parte da platéia que não estava na roda, que primeiro percebia o que estava acontecendo, com as discretas saídas dos atores da roda.

Ripper projetou um espaço cênico alusivo a uma estrada, a um rio – idéia de seguir o sol, de por o pé na estrada, de buscar um novo mundo dentro e fora de si. O teatro foi dividido longitudinalmente em um corredor central com a platéia dividida, frente a frente em arquibancadas com cadeiras nas laterais, como cadeiras nas calçadas, ou casas às margens de um rio:

[...] A aproximação cena-espectador não foi só física, de quebra das fronteiras palco e platéia, fundamental para facilitar essa comunicação, mas, sobretudo, transpôs diretamente o conceito para a forma. O lugar do espectador está dentro dessa forma. Assim, o espectador passa a fazer parte da cena e da forma. [...] A geometria, o desenho do espaço, propõe, em si, a ocupação. Induz as marcações seguindo esse “caminho”, longitudinalmente. Trabalhando também a totalidade do espaço, libertou-o da ilustração, da ambientação como um retrato. [...] A forma de atuação dos atores propunha a parceria do elenco com o público. O olhar era direto e sorrisos francos e abertos eram dirigidos à platéia, que era convidada a assumir o lugar na área de representação que lhe foi atribuído desde a concepção inicial. Assim surgia uma área única, quebrando (onde já não existia) a intransponível barreira palco e platéia. O espaço é explodido (CRUZ, 2002: 85).

Os espaços cênicos criados pelos outros cenógrafos, apesar da sua beleza, elegância, pertinência e adequação às propostas dos encenadores, não ensejaram essa relação ator e espectador. E aqui há mais uma pista para uma hipótese de que o Grupo Ipanema recuou diante da possibilidade de uma grande ruptura na história do teatro brasileiro, questão a ser discutida a seguir.

4 – **Buscar** a confirmação ou não da hipótese de recuo do Grupo Ipanema diante do vislumbre de uma grande ruptura.

Os ensaios, dos quais participei desde o primeiro dia em 08 de maio de 1971 num salão de um clube do alto Leblon, começaram ainda com o elenco incompleto e sob a direção de Ivan de Albuquerque. Para os papéis de Quincas e Neuzinha foram chamados os atores Paulo Villaça e Maria Gladys. Cecília Conde e Klauss Vianna com quem começamos a fazer os primeiros exercícios corporais e vocais, já estavam lá.

O clima de trabalho ainda claudicava, mas estávamos (nem todos) empenhados e entusiasmados por um princípio, por uma idéia, que ainda não chegava a ser uma ideologia. Essa idéia partira dos produtores Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa que sonhavam em organizar um grupo permanente, que montaria vários espetáculos: Quando um estivesse em cartaz, estaríamos ensaiando outro. Quanto à parte econômica, todos nós correríamos os mesmos riscos, ou seja, o que sobrasse das despesas de sustentação do teatro e do pagamento dos empregados e técnicos seria rateado em partes iguais. Quando José Vicente chegou de Londres, cheio de idéias e experiências para contar, levantou até a hipótese de uma parte do elenco, quem quisesse, é claro, de vivermos em comunidade, o que não saiu do campo da teoria. Porém, esse foi o momento da primeira grande crise dentro do grupo, os motivos nunca ficaram claros. Ivan resolveu largar a direção e foi para Machú Pichú com sua mulher, Leyla Ribeiro, fazer uma pesquisa sobre a sua personagem que tinha uma fixação andina. Paulo Villaça e Maria Gladys desistiram do trabalho, provavelmente tinham outros planos profissionais. Rubens Corrêa assumiu a direção, acalmou os ânimos e chamou Renato Coutinho e Thaia Perez para os papéis que haviam ficados vagos. Com Renato veio o seu irmão Paulo César somar-se ao coro:

- Tentamos muito e de várias maneiras nesses 13 anos de vida profissional, mas as dificuldades são realmente enormes. Agora estamos tentando um modo diferente. Todos ganhamos igual e dividimos as tarefas dentro do grupo. Sei que é um trabalho que vai render só daqui a três anos. Apesar de toda a luta, tenho a impressão de que está começando bem. Já escolhemos inclusive a nossa segunda peça: “O evangelho segundo São João”. (CORRÊA, Rubens. *Jornal de Ipanema* de outubro de 1971).

Os ensaios com os novos atores, e ainda sem a presença de Ivan e de Leila, mudaram um pouco de tom e de encaminhamento. Rubens e Klauss falavam de Artaud e de Grotovski e do clima que sonhavam para o espetáculo, clima que José Vicente quando em reunião com o elenco ou em conversas particulares endossava e corroborava. O que eles tentavam nos passar é que eles queriam algo mais que uma simples representação ou interpretação: Eles sonhavam com uma apresentação ritualística onde a relação ator-espectador se desse como uma espécie de comunhão:

Para o espetáculo seguinte, o grupo escolheu “A China é azul”, sob a direção de Ivan de Albuquerque. Aliás, o começo dessa produção foi a origem da segunda crise no grupo, que culminou com as saídas de Paulo César Coutinho e Dudu Continentino e um pouco depois com a saída de Isabel Ribeiro. Essa crise deveu-se a uma quebra de expectativas: Quando Ivan resolveu montar “A China é azul” e abriu testes para novos atores, um novo grupo de coristas, ou seja, a idéia inicial de continuidade de trabalho e de pesquisa foi rompida. Juntou-se a isso que a combinação quanto à parte financeira não foi respeitada: passamos a

ganhar todos por igual, como assalariados --um bom salário para época principalmente para os atores mais novos. Os dois coristas demissionários que saíram lançando um manifesto, foram substituídos por Evandro Mesquita e Davi Pinheiro que haviam passado nos testes para “A China é azul”.

Na história da arte temos alguns exemplos em que alguns artistas se depararam com o limiar de sua arte, quando a forma e o conteúdo chegaram a um equilíbrio tal, dentro de uma linha, de um estilo, de uma escola estética que um passo adiante definiria uma ruptura, e já seria outra história. É o momento em que a *gehalt* na obra de um artista chega a seu ponto máximo. Um ponto de decisão: avançar ou recuar? Ir ao desequilíbrio da descoberta do novo, romper com o passado e apontar o futuro, ou ficar dando voltas nas mesmas velhas águas já remadas? O caso paradigmático é de Wagner que nos meados do século XIX, 1864-65, chega com obra “Tristão e Isolda” aos limites do sistema tonal ocidental. Um passo a frente era romper com ele, era entrar na atonalidade. Wagner recuou até fazer obras cheias de tríades simples, sem perder sua genialidade por isso, mas a ruptura, a atonalidade só veio a surgir quase cinquenta anos depois, em 1912 com a estréia de “*Pierrot lunaire*” de Schönberg. Fez certo Wagner? Não fez? É melhor o Wagner das tríades do qualquer obra de Schönberg? Creio que a questão não é se é melhor, ou pior, afinal de contas, por esses ângulos, fica tudo numa questão de gosto. A questão que se trata aqui é da história, das oportunidades históricas. Espaços que poderiam ser ocupados a partir de determinados momentos e não os foram. O famoso: “perdeu-se o bonde da história”.

A hipótese aqui é que em “Hoje é dia de Rock” o Grupo Ipanema chegou ao limiar da ruptura com o teatro de vanguarda. Um passo adiante – a manutenção do grupo, as pesquisas formais – e já teríamos, talvez, o teatro pós-dramático no Brasil. Mas por algum motivo, recuamos e, o recuo se deu no momento em que os princípios ideológicos que uniam o elenco até aquele momento que o tinham levado a uma das mais bem sucedidas produções do teatro brasileiro, foram esquecidos. O que nos leva a pensar que não é só uma questão de afinação entre forma e conteúdo que faz uma boa obra artística. É também uma questão de afinação entre ideologia e processo, entre teoria e prática, entre subjetivo e objetivo.

Justificativa

A história oficial do teatro brasileiro não tem dado a devida importância que o Grupo Ipanema merece, não só pelo próprio trabalho realizado, como pelas possíveis influências legadas ao teatro contemporâneo, aliás, um objeto merecedor de um estudo específico. Por exemplo: Décio de Almeida Prado em seu livro “O teatro brasileiro moderno”, cita do Grupo Ipanema, a não ser a peça “O arquiteto e o imperador da assíria” em sua temporada paulista.

De “Hoje é dia de Rock”- um marco no teatro brasileiro - nem uma linha. Porém, escreve um parágrafo que nos obriga a meditar profundamente sobre os questionamentos por ele levantados:

Se não nos enganamos, as últimas décadas ainda não se desvencilharam da sombra projetada pelos três decênios que vão de 1940 a 1970, tão vivos, tão dinâmicos, de tantas e tão rápidas conquistas. O presente permanece preso ao passado, voltando-se nostalgicamente, sobretudo para 1968, essa data mágica, essa espécie de orgasmo juvenil coletivo, esse clímax histórico em que tudo se fez e se desfez. Uma pergunta continua a nos atormentar. O que sucedeu, quando e onde se rompeu o fio da meada, por que o nosso caminhar de um momento para outro se desorientou, não possibilitando que os anos mais próximos marcassem um avanço teatral tão decisivo quanto os anos anteriores? Na verdade, ainda não nos reencontramos, ainda não saímos da encruzilhada, nem sequer liquidamos a herança deixada pelo TBC, pelo Arena e pelo Oficina, se tomarmos essas companhias, como vimos fazendo, menos como entidades do que como símbolos de três épocas e três atitudes perante o teatro (PRADO, 2003: 125).

Na verdade, Décio escreveu esse livro em 1981, mas, se ele tivesse escrito agora em 2008, não sei se ele escreveria muito diferente. Primeiro, porque a sua visão ainda é modernista, ainda pensa em vanguardas, quando já não há como haver vanguardas num mundo estruturado em redes, que se sobrepõem, se interligam. Segundo, é que a sua questão principal ainda não foi respondida. Ou será que foi, mas não foi divulgada como deveria ser? Terceiro, é que é necessário acrescentar mais um símbolo a essas três épocas com uma quarta atitude perante o teatro, que é a atitude do Grupo Ipanema, uma atitude carioca, e que emblematicamente se fez chamar por Ipanema, e que antes ainda, se chamou Teatro do Rio.

A pesquisa que venho fazendo é relevante por vários aspectos:

1 – Verifica a importância deste grupo carioca para o teatro brasileiro, suas técnicas, suas propostas, suas influências, seus legados;

2 – A poética desenvolvida por esse grupo, embora já estudada por alguns teóricos, ainda permanece pouco explorada e estudada, apresentando muitas nuances artísticas e dados históricos que com certeza só irão enriquecer o nosso conhecimento sobre o teatro brasileiro e uma valorização do teatro carioca;

3 – Como tivemos a graça e a oportunidade de trabalhar com o pessoal do Teatro Ipanema em duas ocasiões, e, de alguma forma, sempre estivemos próximo de suas produções, levanto a hipótese de que o círculo central do Grupo Ipanema tinha uma pesquisa teórica e técnica para o desenvolvimento de uma “poética”, que se poderia chamar de “carioca”, já que a mesma, em muito difere das três linhas simbólicas citadas por Décio de Almeida Prado. Se pesquisarmos devidamente a produção do Teatro Ipanema, muito teremos a descobrir, e a enriquecer a história do teatro brasileiro, e no mínimo, do carioca.

Metodologia

Será realizada através de um aprofundamento teórico através da bibliografia para justificar os marcos teóricos, de uma pesquisa iconográfica e textual através da análise de matérias de jornais e revistas da época dos espetáculos em foco.

Pretendemos ainda, localizar o filme amador que foi realizado sobre a montagem de “Hoje é dia de Rock”. Buscar saber se os outros espetáculos também tiveram um registro deste tipo e tentar localizá-los.

Serão realizadas também, entrevistas em DVD com os participantes do ciclo: Leyla Ribeiro, Nildo parente, Cecília Conde, Hélio Eichbauer, Marcos Flacksman, Fauzi Arap, Maria Esmeralda, Telma Reston, Sílvia Heller, José Wilker, Evandro Mesquita, Davi Pinheiro, Arthur Silveira, Dudu Continentino e Humberto Silva. Entrevistas também com outros profissionais que estiveram bem próximos a essa produções: Colmar Diniz, Amir Hadad, José Dias, José Carlos Ripper e Gedivan.

- Análise e crítica do e sobre o material recolhido.
- Apresentação do material:
 - Dissertação (Parte escrita);
 - Edição em DVD das entrevistas, com “*inserts*” iconográficos dos espetáculos.

Formato de documentário em blocos, típico de documentário televisivo. Produto para a TV Universitária – UNIRIO.

Considerações provisórias e contextuais

Dia 13 de dezembro de 1968. Ato Institucional nº5. AI-5.

O golpe dentro do Golpe. A extrema direita das forças presentes nos governos militares, preocupadas com as reações, manifestações e já com alguma resistência armada que começava a existir, aprofunda o “estado de exceção”, eufemismo usado para privar a população brasileira dos seus direitos básicos e mínimos. A revolta cresce. Mais jovens pegam em armas; uma nova onda de protesto se dá, não com aquela ideologia guerrilheira de ideais socialistas de cunho marxista, mas uma ideologia anárquica, um movimento contracultural, que nasce nos Estados Unidos numa luta de artistas, intelectuais, de jovens americanos contra a Guerra do Vietnã; a guitarra vira símbolo antimetralhadora, o rock e a canção de protesto explodem de gargantas desesperadas diante do terror que silhueta o horizonte. Jovens voltam a ganhar as estradas, fugindo de um modo de vida paradoxal, autoritarismo e violência em nome da liberdade. Se “*These boots are made for walking*”, ou

seja, botas pisando em sangue, contra elas sandálias artesanais e mocassins moicanos caminham sobre estradas e campos pregando o “*make love, not war*” e afirmando a liberdade de ir e vir. Cruzam-se cordilheiras e cidades, experiência e conhecimentos são trocados, idéias são divulgadas. Fraternidade entre corações e mentes jovens do continente americano. Contra o corte chamado de “reco”, de recruta, os cabelos masculinos descem à cintura. A um casal de costas fica difícil de saber quem é quem. Liberdade em se vestir. Igualdade de direitos, equiparação dos papéis femininos e masculinos, liberdade das mulheres com o advento da pílula anticoncepcional. Liberdade sexual. Experiências existenciais radicais. *Peyote*, mescalina, *marijuana*, ácido lisérgico. Busca-se transcendência ou imanência, busca-se algo que nos transforme, que nos faça seres humanos melhores. Paz e Amor viram lema de uma grande parte de uma geração de leste a oeste, de sul a norte, da geração pós-grande guerra. Os nomes que despontam na crista dessa onda são daqueles que tiveram a sua infância nos piores anos da guerra. E tanto faz se no sul ou se no norte. Os novos menestréis espalham a ideologia da Paz e do Amor. Guitarras tocam hinos fúnebres pelos seus irmãos mortos nas mais infames guerras espalhadas pelo mundo. Vozes se calam no desespero da overdose. John Lennon, uma das cabeças e voz dos ex-Beatles declara que “*Dream is over*”. Já algum tempo, Denis Hooper e Peter Fonda no filme “Sem destino” haviam declarado que os jovens já tinham perdido, o sistema os cooptaria e/ou os mataria. Mas antes de dizer que “*Dream is over*” John afirma em sua canção *GOD* que ele só acredita no amor dele e de sua mulher a artista visual Yoko Ono e que: “*God is concept for doubt and pain*”. Os “irmãos” mais velhos mostram que o sonho acabou, mas os mais novos ainda sonham, ainda precisam do sonho, para não morrerem de realidade. Para não morrerem de depressão trabalhando atrás de um guichê de caixa de banco, compactuando de alguma forma com o sistema. “O assalto”.

Nesse clima mundial, nessa onda internacional de insatisfação com os rumos que os donos do poder dão ao porvir, preparando um futuro que não nos perguntaram se era esse o que queríamos. José Vicente encontra-se com Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque e Leila Ribeiro em Paris, Ivan desfrutava a viagem ganha pelo Prêmio Molière que recebera pelo trabalho de direção em “Arquiteto e o Imperador da Assíria”. José Vicente acabara de perder o pai, e escrevera uma peça em homenagem a ele. Rubens e Ivan viajam no texto, viajam numa idéia, viajam de volta ao Brasil, ao Rio, à Ipanema. A juventude carioca corre em ziguezague entre a praia e a faculdade. Sexo, drogas e *rock'n'roll*. Não há esperança de mudanças. Olhar o horizonte é ver as mesmas nuvens escuras em formato de gandolas com estrelas gamadas. O rock nacional não corresponde às expectativas. Caetano, Gil, Mutantes, Clube da Esquina cantam o que todos cantam. Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte, Ouro Preto, Salvador, Rio de Janeiro e Recife são invadidas por uma juventude de longos cabelos,

gestos não convencionais em roupas coloridas, mas o horizonte continua ameaçador, um espectro de um gigantesco cogumelo radioativo é uma nuvem negra que tampa o sol, e as chaminés das cidades e das fábricas ajudam a tornar o céu ainda mais escuro e ameaçador. Os jovens sabem que assim vai faltar ar. Começa a popularização da consciência ecológica. Naturalismo. O sistema está envenenando o planeta. Pobre Mãe-Natureza! Orientalismo. Liberdade, Fraternidade, Igualdade, Paz e Amor... Palavras, palavras, palavras, nada mais que palavras, a cada dia cresce a certeza que as promessas da revolução burguesa nunca serão cumpridas

Rubens, Ivan e Leila buscam atores e atrizes para formar o Grupo Ipanema, projeto de uma companhia fixa, de criar um repertório e pesquisar a linguagem teatral a fundo e dramaturgicamente mostrar que há muitos caminhos para se percorrer, pois por mais escuro que esteja o horizonte, lá por trás das nuvens há sempre um sol nascendo. Essa idéia de grupo é um resultado do trabalho desenvolvido por eles com Klauss Vianna e Cecília Conde em “O Arquiteto e o imperador da Assíria” de José Arrabal. Para conceber o espaço de apresentação de novo grupo, o círculo central chama Luís Carlos Ripper, jovem cenógrafo com concepções espaciais revolucionárias.

A arte tem o seu campo de batalha, é nele que ela, a arte, deve lutar, mas o artista é ser social e político, e como membro de uma sociedade deve lutar por ela como um todo. A guerra ideológica que está sendo travada atinge a todos habitantes do planeta, o homem pode desaparecer, a natureza em milhares de anos se recupera, mas não há desculpa nenhuma, que seja válida, para que alguém possa se eximir de tomar um partido nessa guerra pela vida, que não é só a humana: é a Vida; principalmente, o artista.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho Netto. Rev. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRAGA, Reinaldo Cotia. *Cerejas, assaltos, assassinos e selvagens – Quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema*. Dissertação de Mestrado em História e Historiografia do teatro Brasileiro. Orientadora: Professora Doutora Maria Helena Werneck Co-orientador: Professor José Dias. Rio de Janeiro: UNIRIO, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós Graduação em Teatro, 1996.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

_____ *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.* Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CRUZ, Dóris Rollemberg. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico.* Dissertação de mestrado. Área de concentração: Teorias e técnicas teatrais – Processos e métodos de construção cênica. Orientador: Professor Doutor José Dias – Rio de Janeiro: UNIRIO, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós Graduação em Teatro, 2002.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação.* São Paulo: Aderaldo & Rothschild Ed. FAPESP, 2006.

GALENO, Alex. *Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível.* Porto Alegre: Sulina, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwick e BARBA, Eugenio. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969 / textos de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; trad. Berenice Raulino.* São Paulo: Perspectiva: SESC; Pondetera, IT: Fondazione Pondetera Teatro, 2007.

_____ *Em busca de um teatro pobre.* Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

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

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de; Arrabal, José e Pacheco, Tânia. *Anos 70: 3 – Teatro.* Rio de Janeiro: Europa, 79/80.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX.* Yan Michalski; org. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos.* Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ *Dicionário de teatro.* Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VICENTE, José. *O Assalto*. Revista de teatro - mai/jun. Rio de Janeiro – SBAT, 1970.

_____ *Hoje é dia de Rock*. Rio de Janeiro: Lia Editor, 1972. Obs.: *Havendo em meu poder, originais datilografados pelo autor de cenas que foram cortadas para a redução do tempo de duração do espetáculo - já depois da estréia - e que não foram publicadas nesta edição.*

_____ *Ensaio Selvagem*

_____ *A chave das minas*

Teatro e Artes Plásticas. O PERCEVEJO Revista de Teatro, crítica e estética. Ano 7 – N. 7 – 1999 Departamento de Teoria do Teatro – Programa de Pós-Graduação em Teatro - UNIRIO.