

**A Historicidade da Cena Teatral: a montagem de *Corpo a Corpo* pelo Grupo Tapa de São Paulo**

Sandra Rodart Araújo

O ofício do Historiador que se propõe a trabalhar com objetos artísticos, sejam eles, filmes, poesias, textos teatrais, etc, carrega um dado de especificidade. Tal especificidade deve-se ao fato da importância tomada pelo tema nas últimas décadas. É sabido que o diálogo arte/sociedade não data de agora e que há algum tempo os historiadores utilizam-se de objetos artísticos para remeter-se a uma realidade passada ou a sua própria. Para tanto, a diversidade de propostas que se encampam na reflexão sobre cultura aumentou consideravelmente. Desta forma, uma abordagem que pretende lançar um olhar específico sobre o binômio História e Teatro traz um campo de possibilidades interessante para o historiador.

Assim, a arte é aqui entendida não como um reflexo do social, ou um campo separado do econômico e político e que tem a função de validá-los. Ao contrário, a produção desta linguagem é parte constituinte da sociedade e cria também novas formas de práticas sociais. Esta discussão foi sistematizada por Roger Chartier de forma interessante, ao localizar estas questões percebendo duas formas de pensar o trabalho do historiador da cultura. Segundo ele, a discussão insere-se em duas vertentes: a primeira um trabalho que busca na cultura a justificação ou validação de práticas sociais (que fazem parte de um real determinado). A segunda, parte do próprio fazer cultural – sejam as práticas de leituras, como no caso do Historiador citado, sejam os objetos artísticos – ou seja, percebe como o objeto cria também novas formas de *práticas sociais*. Assim, o autor busca nos processos de produção e recepção destas práticas entender como são instituídas, internacionalizadas, reapropriadas.

Ancorado nestes questionamentos, a encenação de uma peça teatral, além de trazer reflexões sobre a sociedade na qual se insere (ou seja, uma visão do autor que escreve o texto teatral), cria novas formas de entendimento a partir de uma linguagem cênica. Deste

modo, como mencionado a priori, a obra de arte, além de ser uma representação de uma dada realidade, cria novas práticas ao ser encenada.<sup>i</sup>

Assim, a intenção é evidenciar a importância da encenação da peça *Corpo a Corpo*<sup>ii</sup>, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1995, pelo Grupo Tapa de São Paulo. Refletindo sobre a necessidade de recuperação de espetáculos que muitas vezes não são discutidos mais profundamente por um olhar histórico. Tal experiência torna-se válida visto que, uma encenação que se encontra em um momento histórico específico nos revela aspectos de uma época e suas apresentações contribuíram para o debate. Contudo, cabe ressaltar que a presente pesquisa pretende lançar luzes sobre uma dada encenação, mas, sem deixar de lado o texto teatral.

É possível percebermos três momentos específicos, onde o diálogo arte/sociedade mostra-se presente. Em um primeiro momento, 1970, *Corpo a Corpo* é uma produção individual de um agente que responde questões de um coletivo que aflige, que lança questões. Uma obra de arte historicamente construída, pois remete a realidade social vivida. No segundo momento esta obra é resignificada por linguagens cênicas para que se torne inteligível a um público que as recebe, vinte e cinco anos depois de sua escrita. Ora, se em 1970 as reflexões suscitadas pelo texto são compartilhadas por aquela sociedade no ano de 1995, as mesmas questões, mesmo que presentes de outra forma, são também passíveis de entendimento porque foram criadas linguagens novas – que se materializam: na construção do personagem, no cenário, na relação estabelecida entre estes elementos e a platéia, etc. O terceiro momento, onde novas práticas são criadas, é a forma com que o público reapropria, contesta, reflete ou internacionaliza tais signos – presentes tanto no texto como na linguagem cênica criada.

Pensemos nestes três momentos, em primeiro lugar o texto e suas questões suscitadas em uma dada realidade. A peça, um monólogo, se estrutura em um ato, que se passa durante uma angustiante noite de insônia. Nas rubricas, o autor aponta para as quebras de seqüência que se dão principalmente pela música e pela luz. O telefone é artifício central para a montagem da peça. Vivacqua, em poucos momentos monologa, ou

seja, os elementos criados por Vianna no texto, faz com que Vivacqua sempre fale ao telefone, ao público, etc., fazendo com que a peça tenha um ritmo alucinante. Fala ao telefone, lê cartas, conversa ao rádio amador e grita aos vizinhos. Quando está sozinho, sem os artifícios citados, Vivacqua parece impelir a platéia, interrogando e inquirindo a si próprio e a quem o ouve. Vivacqua, um publicitário, durante uma noite passada em claro, luta contra seus fantasmas: um noivado de conveniências, a sujeição ao patrão, um emprego que cerceia sua criatividade, a omissão perante a mãe que não vê a um ano e que está à beira da morte. O personagem sucumbe ao sistema, mas nesta noite sofre, ao saber que o amigo vai ser despedido porque não serve mais à empresa que ajudou a construir. Durante toda a peça o personagem é caracterizado por essas idas e vindas. Faz planos, concorda que está vivendo em uma vida de mentiras, mas volta atrás, procura um modo de voltar a fazer seus anúncios. Vianna cria um personagem angustiado pela dúvida e o seu maior sofrimento (e o que o carrega para esta dúvida) é a sua consciência. Consciência da condição de um povo alienado, facilmente manipulado e, principalmente, consciente do jogo sujo do qual faz parte. Diante disso qual é a saída?

Eu não sei o que faria se estivesse no lugar de Vivacqua, a personagem de *Corpo a Corpo*. A sua falta de saída é objetiva, seja ele bom, mau, médio caráter. As armas que sabe usar bem, as armas que lhe dão objetividade no mundo, que lhe dão referências, as armas que ele utiliza e através das quais ele é ser humano, é ser social, são as armas de um jogo que ele detesta<sup>iii</sup>.

E nessa noite que não tem mais fim, bêbado e drogado, Vivacqua vacila, decide mudar e volta atrás quando recebe um telefonema do chefe oferecendo uma promoção, que é ocupar o lugar do amigo que será despedido. Nesse momento, ele esquece as angústias e prepara as malas para uma viagem que fará dele “um grande homem”.

*Corpo a Corpo* coloca em discussão questões sérias àquele momento. Evidencia a importância de se pensar seriamente o problema colocado pela publicidade como sua padronização de hábitos e a crescente criação de necessidades que serão supridas por poucos. “*Parece que é preciso manter 70 milhões de brasileiros fora do mercado consumidor, para que os 20 milhões capazes de consumir possam poupar alguma coisa que garantirá o desenvolvimento*”<sup>iv</sup>. *Corpo a Corpo* mostra que todo este processo só é possível

porque as pessoas estão dispostas a aceitá-lo, estão completamente alienadas ou, no caso de Vivacqua, preferem estar.

Assim, pensando nos dois últimos momentos propostos acima, qual a importância destas questões na década de 1990? O momento da escrita da peça em 1971 e a sua encenação em 1995 compartilham de um mesmo tempo histórico, os questionamentos levantados por Vianna não só se efetivaram, como criaram formas mais eficazes de persuasão. A publicidade se efetiva contribuindo para uma sociedade onde o consumo é a lei. As questões do presente da encenação são colocadas em outro nível, mas o que permanece? O que se transforma? Assim, são estas singularidades que possibilitam pensar uma síntese entre os dois momentos, e neste sentido, a encenação da peça em 1995, pelo Grupo Tapa, possibilita entender como o grupo percebe estas permanências e transformações no âmbito da cena teatral.

Pensemos no personagem Vivacqua. Em 1970 ele é o intelectual que cede, que se deixa corromper pelo sistema. Ele tem uma formação específica: cursou sociologia e compartilhou de aspirações revolucionárias da época. Voltemos a 1995, a formação desta geração é outra, o publicitário tem uma formação exclusivamente para o mercado. Diante destes questionamentos, qual o impacto desta encenação, como o público percebe estas questões? O Grupo Tapa, com sua montagem da peça, nos transporta para um mundo de sonhos destruídos, traz à tona um anti-herói que parece viver nos nossos dias, assim o diretor do espetáculo Eduardo Tolentino se refere à peça:

Todos nós somos cobrados por não sermos iguais a ele e há sempre alguém incitando um ator, um diretor, um cenógrafo para deixar o grupo e fazer um trabalho fora ganhando mais, aparecendo mais; neste país somos empurrados para o sucesso, para correr atrás da mídia, para passar por cima dos outros e, no nosso caso, preferimos seguir arduamente outro caminho: *Corpo a Corpo* fala disso, mostra um Fausto tropical meio bobo, acreditando que no final tudo vai dar certo porque Deus é brasileiro<sup>V</sup>.

Tolentino busca, na sua montagem, enfatizar a escolha moral do personagem, explorar todas as suas fraquezas físicas e éticas.

É este ângulo da queda moral e da conseqüente perda espiritual que a direção de Eduardo Tolentino de Araújo enfatiza. Nesta encenação os mecanismos de dominação são menos importantes do que a conseqüência sobre a psique do

personagem. Tolentino imprimiu a essa mesquinha barganha uma dimensão grandiosa, ultrapassando o limite do realismo. Tenso desde o início, o Vivacqua desta encenação é incapaz de ironizar ou rir de si mesmo. Não há uma folga para o ator ou para o espectador e o desconforto e a excitação progredem até que se perceba o alto custo da opção feita pelo personagem. Quem entra nessa corrida não conhecerá o repouso<sup>vi</sup>.

Ao ressaltar principalmente as escolhas de Vivacqua em detrimento do mecanismo que o levou a elas, Tolentino consegue atualizar o texto de forma surpreendente, passados os 25 anos desde a sua escrita, ainda nos interpela de forma profunda. Vivacqua faz com que nos sintamos culpados, faz com que nos reconheçamos nessa armadilha sórdida que é a escolha pelo sucesso, a escolha de sermos os primeiros e deixar para trás o que for preciso.

Mas, como a linguagem cênica reatualiza o debate mostra-se como uma importante questão. A encenação tem uma especificidade interessante, o espaço utilizado para a montagem foi a metade do palco Italiano, sendo que a outra metade era ocupada pela platéia (com cinquenta lugares apenas). Assim, Vivacqua está o tempo todo muito perto do público, não sendo possível fugir do mal estar provocado pelo personagem, suas falhas são percebidas de perto, suas fraquezas são duramente expostas, sem ser possível ficar alheio.

O dado da recepção no presente trabalho, até aqui pouco explorado, é percebido pelas críticas jornalísticas veiculadas no momento da encenação da peça, no caso o ano de 1995. É interessante notar que cada tempo recebe de formas diferentes a montagem da peça, pois *“a recepção de uma obra artística está em sintonia tanto com a tradição cultural e estética, quanto com as circunstâncias do momento em que o trabalho é veiculado.”*<sup>vii</sup> A encenação de 1975 nos leva a pensar esta questão. Este é o momento em que a luta pela Resistência Democrática é ponto de pauta para diferentes segmentos da sociedade. A peça – além de tratar de um tema caro ao momento: a escolha de entrar para o sistema e abandonar sonhos – foi escrita por um militante que se empenhou nas lutas políticas de seu tempo por meio de sua arte e que, além disso sua morte prematura em 1974 causou comoção no meio artístico.

Ora, sem sombra de dúvidas, a peça teve neste momento uma calorosa recepção, pois *“a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem*

*mobilizados envolvem, preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais que interagem com a sua proposta.*<sup>viii</sup> Naquele momento, as bandeiras de luta contra um estado de arbítrio, ressoavam unívocas.

Assim, quais idéias compartilhavam palco e platéia em 1995? O público que assiste à peça faz parte de determinados segmentos, e assim como em 1975 o teatro não atinge a sociedade como um todo. Porém, a peça neste momento faz várias apresentações, viaja em turnês pelo Brasil e é premiada. Como pensar este dado de recepção? Pelo viés de que o público de teatro é bastante restrito, a midiaticização do teatro cria novos atrativos diminuindo ainda mais as possibilidades de trabalho de grupos que não contam com atores conhecidos pela telinha, etc. Ou é preciso entender esta recepção dentro do circuito teatral e compreender porque a peça é tão bem aceita por estes segmentos em um momento em que a formação para o trabalho (mercado) é tão presente. Porque Vivacqua ainda diz algo a estas pessoas?<sup>ix</sup> Contudo, os questionamentos sobre a recepção de *Corpo a Corpo* em 1995 são ainda perguntas que precisam ser mais bem apuradas.

Assim, pensando ainda nas várias resignificações criadas pelo Grupo Tapa para que os mecanismos utilizados na construção do texto mostrem-se mais pungentes, é interessante verificar o trecho a seguir onde Vianna por meio da técnica do distanciamento<sup>x</sup>: quebra a idéia palco/platéia:

Vou abandonar vocês e não podem me xingar, é publicidade, é a única coisa que eu sei fazer... é o que vocês todos queriam que acontecesse com vocês. (...) essa é a regra do jogo que vocês botam, que vocês deixam que seja ensinada nas escolas, nos anúncios, agora ficam com nojo quando descobrem que alguém ganhou esse jogo, hem?<sup>xi</sup>

Assim, quando Vivacqua interpela a platéia, isto fica mais mordaz com a proximidade criada pelo Grupo Tapa. A encenação explora o distanciamento criado pelo dramaturgo, também nesta proximidade física entre personagem e platéia. Por meio das indicações do texto a encenação cria uma forma de dar vazão ao significado, por exemplo, deste mecanismo presente no texto.

A transposição de indicações textuais para uma linguagem cênica que faça compreender o primeiro pode também ser percebida no que tange aos ideais de Vivacqua

deixados para trás. Vivacqua tem formação em Sociologia e durante algum tempo sonhou em mudar o mundo, sua fala em muitos momentos nos remete a sua tortura individual por ter abandonado seus ideais. Estes ideais, tão presentes no seu monólogo, podem também ser percebidos pelo imenso painel colocado na montagem do grupo. Este painel que foi dependurado ao longo da escada que liga o quarto com a sala mostra uma foto de Che Guevara, símbolo comum de luta revolucionária ainda naqueles dias (década de 1990).

A sujeição de Vivacqua ao patrão, Tolentino, é também transposta como linguagem cênica no ajoelhar-se do personagem frente aos sapatos e lustrá-los no momento em que fala da sua relação com Tolentino:

O Tolentino viaja pro estrangeiro e me telefona prá saber como vão as mulheres da praça! Como é, tem alguma novidade na praça?" Mas onde é que estamos? O que é isso? Mas então o quê? Mas eu sou cafetina? Vou andar de turbante agora? Com brinco e boca pintada? Sou Madame Popadour?<sup>xii</sup>

Pensando ainda na reatualização cênica de um texto é interessante notar como o encenador Aderbal Freire ao recordar a montagem de *Corpo a Corpo*, em 1975, nos mostra uma outra leitura do mesmo texto:

Eu me lembro que o cenário eu fiz em parceria com Michel. Os móveis eram todos brancos e o palco era cercado por todas as paredes pretas, pintadas de preto com desenhos de faixas de pedestres de rua, e quando olhadas de pé se projetava a mesma visão que se tem do asfalto quando se olha para baixo. O palco era cercado por um chão de asfalto, em certo momento o personagem fica na janela querendo se jogar, diante de toda esta visão que o público tinha, não existia janela, era isso e os móveis todos brancos: a televisão, a cama, o armário. E, ao final da peça ele se vestia todo de branco: camisa, gravata, enfim, tudo e se coisificava, se anulava ali no meio daquelas coisas<sup>xiii</sup>.

As possibilidades criadas por Aderbal não se encontram no texto, a brancura como forma de alienar-se é a solução cênica criada para reafirmar o se vender do personagem, sua opção de fazer parte de um sistema cruel que ele conhece e odeia.

Vivacqua no início do seu corpo a corpo, quando se indigna com o destino do amigo, quando sente falta da mãe e rompe seu vantajoso noivado, enfim, quando decide mudar, voltar atrás, mostra-se como o momento em que "*Vivacqua tenta dar vida a esta brancura, dar vida a esta ausência e ameaça saltar para aquele negro.*"<sup>xiv</sup>

As concepções cênicas das diferentes montagens da peça remetem novamente a idéia de criação de novas práticas sociais. Seus agentes criaram formas para que os espetáculos fossem entendidos.

Desta forma, o que leva uma mesma peça ter recepções tão diferenciadas? Além das 'lutas' postas em cada momento histórico, as resignificações para a transposição do texto para o palco contribuíram para leituras diferenciadas da peça.

---

<sup>i</sup> Estas idéias estão ancoradas nas reflexões de Roger Chartier ao longo de seus estudos, na tentativa de compreender as manifestações culturais enquanto representações sociais. “*As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza*”. In: CHARTIER, R. **A história Cultural: entre Práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel, 1990, p. 17.

<sup>ii</sup> A peça teatral *Corpo a Corpo* foi escrita em 1971 por Oduvaldo Vianna Filho. Ao todo foram três encenações, sendo a primeira em 1971 com direção de Antunes Filho e interpretação de Juca de Oliveira apresentada no teatro Itália. A segunda encenação foi em 1975, sendo a primeira peça de Vianna montada depois de sua morte, contou com direção de Aderbal Jr. e atuação de Gracindo Jr. A terceira montagem, já referida acima, é do Grupo Tapa de São Paulo, com direção de Eduardo Tolentino e atuação de Zé Carlos Machado, no Teatro Aliança Francesa.

<sup>iii</sup> “O teatro visto por um autor: Oduvaldo Vianna Filho”. In: *Gazeta de São Paulo*, 21/11/1971.

<sup>iv</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Efeitos e causas (ou causas e efeitos) da crise (um depoimento). In: Peixoto. F. (org). Op. Cit. P. 151.

<sup>v</sup> LIMA, Mariângela Alves de. “**Corpo a Corpo**” confirma talento do Tapa. In: O Estado de São Paulo, 1995. p. D20.

<sup>vi</sup> Idem p. D20.

<sup>vii</sup> PATRIOTA, Rosângela. História, Estética e Recepção: o Brasil Contemporâneo pelas encenações de Eles não usam Black-Tie (G. Guarnieri) e o Rei da Vela (O. de Andrade). In.: PATRIOTA, Rosângela & Ramos, Alcides Freire (orgs). **História e Cultura: espaços plurais**.Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 125.

<sup>viii</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>ix</sup> Estas questões foram suscitadas a partir da leitura do artigo de Rosângela Patriota supra citado. Neste artigo a autora analisa as diferentes recepções de duas peças Eles não usam Black-Tie (G. Guarnieri) e o Rei da Vela (O. de Andrade). Ambas foram primeiramente encenadas em momentos de grande efervescência cultural do Brasil Black-Tie em 1958 e O Rei da Vela em 1967. Pelas questões colocadas pelo momento histórico as duas peças tornam-se marco para a história do teatro brasileiro, inauguram experiências formais e estéticas novas. Mas segundo Patriota isto só foi possível porque o público compartilhava de aspirações que eram passíveis de serem vistas no palco. Contudo, as encenações das mesmas peças no ano de 2000 são recebidas de forma apática e não saem do eixo Rio –São Paulo. Ou seja, as encenações não encontram no ano de 2000 referenciais que façam a comunhão entre público e platéia.

<sup>x</sup> A idéia de distanciamento é aqui entendida como: “Prólogos e epílogos; cenas completas em si mesmas, colagens, canções, narração, *griots*, narradores disfarçados ou assumidos, Tirésias transmutado em porta-voz de diversos tempos, ideologias e autores; temas que extrapolam os limites impostos pela dramaturgia dita aristotélica, mediações palco/platéia, *flash-back*, recuos, desvios, memória, quebras de linearidade da ação dramática; o teatro pondo a nu a sua teatralidade.” In: HILDEBRANDO, Antônio. **Aspectos da Recepção da teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht**. In: Revista ArtCultura, vol. 3, 2001. p. 120-127.

<sup>xi</sup> VIANNA FILHO, O. Op. Cit. p. 198

<sup>xii</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>xiii</sup> Entrevista concedida a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosângela Patriota. s/d.

<sup>xiv</sup> Idem.