

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

PEÇA TEATRAL “TRATE-ME LEÃO” E A JUVENTUDE URBANA DA DÉCADA DE 1970

Ana Paula Dessupoio Chaves

Doutoranda em Comunicação

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

anadessupoio@gmail.com

Resumo:

O texto objetiva compreender a influência da peça teatral “Trate-me Leão” (1977-1978), exercida na juventude urbana carioca desse período. A criação coletiva foi encenada pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone e trazia para cena o registro do cotidiano, juntando o teatro com a própria vida. Assim, levavam para o palco uma narrativa construída com preceitos de uma juventude praiana carioca, da Zona Sul. Através dos depoimentos dos atores, discutem-se os aspectos dos processos simbólicos desse espetáculo que corroboraram para a criação uma identidade de jovens, pois refletia modos de ser e viver.

Palavras-chave: Juventude urbana; Processo Simbólico; Teatro.

O teatro e a repressão

O fio condutor desta pesquisa é o contexto da Ditadura Militar, mais precisamente a década de 1970. De 1974 a 1978, o país vivia a era Geisel, que, à sua maneira, anunciava uma cobiçada distensão política, mas mantinha o Ato Institucional nº 5¹ e suas consequências, como a repressão policial, aliada a uma rigorosa censura à imprensa e às manifestações artísticas. Nesse sentido, o teatro constituiu-se como uma frente de resistência e desempenhou um papel determinante na sociedade. Observa-se – no recorte temporal estabelecido – o aparecimento do teatro alternativo, que se caracterizava pela consolidação da criação coletiva como processo, do ator como centro da autoria e criação e do teatro de grupo como alternativa de produção. Era

¹ Em 13 de dezembro de 1968, os militares emitiram o Ato Institucional nº 5, uma norma legal que marcou o endurecimento da Ditadura Militar. Por meio deste dispositivo, os militares tiveram carta branca para perseguir todos os opositores do regime, ampliando a repressão e a tortura de indivíduos.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

uma criação horizontal, na qual todos os atores participavam de todas as etapas do processo de produção do espetáculo.

Albuquerque (2018) destaca que os procedimentos do teatro alternativo sinalizam um retorno à narrativa, mesmo fragmentada; a valorização de novos temas, voltados ao cotidiano; um tratamento visual original, porém, precário, por ocorrer dentro de uma estrutura com pouca verba destinada a produção. Seus princípios estão voltados ao descompromisso político e à valorização do presente.

Nesse período, é quando surge com maior nitidez a contraposição de dois modos de produção teatral. De um lado, há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado; e de outro lado, a criação coletiva, em que todo o processo era dividido entre os membros do grupo, inclusive os gastos e os lucros do espetáculo. A opção pela organização coletiva, antes de qualquer coisa, atende a uma necessidade de sobrevivência. Normalmente, os grupos que optavam pelo teatro alternativo se inseriam na segunda prerrogativa.

Em geral, os atores passavam por todas as funções do espetáculo, evitando a hierarquização das responsabilidades. A figura do produtor era dispensada e o grupo arcava coletivamente com os riscos da produção. Quando o espetáculo gerava lucros, era dividido igualmente para todos. A produção independente rejeitava todo o aparato empresarial, já bastante presente no teatro profissional. Normalmente, esses grupos eram formados por jovens e, no palco, conseguiam ter voz diante da sociedade. A estrutura coletiva representava muito o estilo de vida dessa juventude, que usava da coragem e da audácia para a sobrevivência.

O teatro pode ser considerado uma forma de expressão e diálogo com a realidade, traz ao palco determinadas opções estéticas e 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. Assim, a historiadora Rosângela Patriota (2006) discorre a respeito do diálogo estabelecido entre teatro e sociedade no regime militar:

[...] 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

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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 (PATRIOTA, 2006, p. 333).

Dentro dessa perspectiva, apresenta-se o objeto de estudo deste artigo, a peça teatral “Trate-me Leão”. O espetáculo encontra-se na segunda proposta de ação descrita pela autora, em que representam o cotidiano, trazem para o palco experiências dos próprios integrantes do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Desse modo, a proposta desta pesquisa é responder à seguinte questão: quais eram os artifícios usados pelos atores para que o público se reconhecesse no espetáculo? Para o desenvolvimento desta investigação, o trabalho foi dividido na trajetória do grupo, do espetáculo, passando pela juventude e, ao fim, aplicaremos o olhar de Pierre Bourdieu (1974; 1989) para compreender o processo do poder simbólico da peça teatral. Assim, a análise de “Trate-me Leão”, possibilita levantar as questões sociais e culturais vividas pelos jovens naquela época, bem como averiguar as inquietações desses sujeitos.

Asdrúbal Trouxe o Trombone

Este tópico não tem a pretensão de aprofundar ou esgotar a história da trajetória do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone. Espera-se que este texto seja uma espécie de ponte para refletirmos as escolhas feitas pelos integrantes ao criarem de forma coletiva o espetáculo “Trate-me Leão”. O grupo foi criado no Rio de Janeiro, em 1º de maio de 1974, e trabalhou de forma pioneira em termos de produção cooperativada. Apoiavam-se na imaginação e criatividade, que supriam a falta de recursos técnicos, cenográficos e de figurino.

No Asdrúbal, o processo criativo é baseado em improvisações e ancorado na experiência particular dos atores. O ator é o elemento central do processo, cabendo à direção efetuar notações a partir das ideias e estímulos que visam, especialmente, à ocupação eficiente do espalho e à ampliação de gesto e voz. De acordo com Silvia Fernandes:

A naturalidade é procurada por meio de exercícios de soltura e relaxamento que permitem ao ator sentir-se à vontade no palco e mostrar-se como é na vida cotidiana. O despojamento da interpretação reaparece na limpeza do espaço cênico e nos

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

cenários e figurinos simples e transformáveis na medida de sua relação com o desempenho. Quanto ao texto, é configurado por pequenas cenas justapostas, resultado evidente da colaboração dos vários criadores. (FERNANDES, 2000, p. 14).

Em 1974, foi a estreia de Asdrúbal Trouxe o Trombone. O grupo, formado por jovens da classe média carioca, iniciou a carreira com a peça “O inspetor geral”, de Gogol, que já trazia a irreverência e a inovação em cena. De acordo com Yan Michalski (1985, p. 62), “quem assistiu ao lançamento sentiu que a demolidora irreverência do grupo continha a semente de um novo teatro, criado pelo prisma da visão do mundo da geração que então estava ingressando na vida adulta”. Participavam do Asdrúbal os atores Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luis Fernando Guimarães, Daniel Dantas, Jorge Alberto Soares, Luis Arthur Peixoto, João Carlos Motta, Janine Goldfeld e Julita Sampaio.

No ano seguinte, encenaram uma adaptação de “Ubu Rei”, de Alfred Jarry. A opção pelo texto foi analisada por Silvia Fernandes (2000). Segundo a pesquisadora:

[...] 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 (FERNANDES, 2000, p. 40).

No entanto, o erro do grupo foi interromper precipitadamente o espetáculo “Inspetor Geral” e estreiar “Ubu Rei”. O “Inspetor” estava em fase de ascensão, em pleno desenvolvimento, fazendo sucesso, e o grupo já era reconhecido como uma trupe inovadora (FERNANDES, 2000). Após a montagem de “Ubu”, o Asdrúbal perde vários componentes, como: Luís Arthur Peixoto, Janine Goldfeld, Julita Sampaio e Daniel Dantas. Em virtude dessas saídas, Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé e 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.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Com essa incorporação, o Asdrúbal passa a constituir os atores que participariam do espetáculo seguinte: “Trate-me Leão”. O processo de criação durou nove meses. A peça não era adaptação de um clássico, mas uma autorreflexão dos próprios atores, de suas vidas. O grupo imprimia sua marca na apropriação do cotidiano, como elemento para suas peças, e na forma de representar, em que o personagem se misturava com o ator e vice-versa. O teatro tinha uma aproximação direta com a vida dos atores, era uma maneira de valorizar o espontâneo em cena. Era o momento de trazer o olhar de uma jovem geração sobre o mundo e sobre si mesmo.

“Trate-me Leão”: o palco como extensão do cotidiano

O palco já tinha sido lugar dos textos clássicos, porém, no terceiro espetáculo do grupo passa a ser a extensão do cotidiano daqueles jovens, tanto dos atores, como do público. Sendo assim, assumem o gosto pelo fragmento, ao colecionar contos, letras de música, cenas de filmes e poemas, principalmente, a produção do grupo de poesia marginal Nuvem Cigana, com quem se identificavam. A conexão entre os elementos esparsos era a relação que tinham com a vida e os problemas dos integrantes do grupo. A necessidade de falar sobre si transformava os textos escolhidos em instrumentos de auto expressão (FERNANDES, 2000).

Dessa maneira, foram confeccionadas as cenas, montados personagens e seus diálogos, tudo relacionado diretamente com a vida dos jovens atores, pois “o grupo não entendia o teatro como um lugar separado da vida, mas como continuação dela” (FERNANDES, 2000, p. 152). 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, Meiches e Fernandes contam 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, saíam 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 (MEICHES; FERNANDES, 1988, p. 105).

A seleção de fragmentos não obedecia a uma organização temática em que a definição de alguns assuntos norteasse a escolha. Os excertos de peças, personagens ou poemas, as

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

notícias de jornal e os trechos de diário, as letras de música 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 mistura 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” (FERNANDES, 2000, p. 51).

De posse do material selecionado, o Asdrúbal constatou que alguns temas se repetiam, ligados à vida das pessoas de sua geração. Focos de interesse, como amor, sexo, dinheiro, família, escola, amigos e teatro, compunham o que seria a temática de “Trate-me Leão”. A peça começaria com uma festa dentro de um apartamento, sairia dali para o quarto de um garoto, o banheiro, a rua e a esquina. Na sequência, viria um bloco de cenas na escola, sucedidas por outras ambientadas na cidade do Rio de Janeiro e em um acampamento no interior.

O roteiro anunciava a representação do processo de amadurecimento do grupo, da fase adolescente para a adulta. Festas na ausência dos pais, namoros, transas, família, serviço militar, vestibular, dúvidas sobre qual curso superior escolher, viagens para praia e busca da felicidade são os temas transformados em diálogos e monólogos. Evidentemente, ao notar as temáticas que giram em torno da escolha do curso superior, de viagens de veraneio, por exemplo, não expressam nenhuma preocupação em estabelecer contato com o público das classes populares.

A “vida cotidiana” é trazida à cena a partir de um ponto de vista, uma visão unilateral que expressa conformidade e satisfação com o atual estado das relações de poder. Outro aspecto observado pelos críticos sobre a trajetória do grupo é que, à medida que aprofundavam a pesquisa estética, transformando um modo de vida em código teatral, perdiam a capacidade crítica de dialogar com os problemas brasileiros e responder esteticamente à dinâmica do processo social em curso. 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.

Já estavam perto da estreia e o espetáculo ainda não tinha nome. Foi para a censura com o nome de “Juventude”, mas todos sabiam que o título não seria aquele. Evandro Mesquita,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

responsável pelo desenho dos cartazes e do programa, sugeriu “Trate-me, Leão” e foi aclamado. O nome parecia sob medida para o espetáculo, porque sugeria a imagem forte de um leão. Naquela altura, por conta da audácia e do risco do espetáculo, todos sentiam, de alguma forma, que tinham que ser de fato uns leões para apresentar uma proposta teatral arriscada como aquela (HOLLANDA, 2004). Então, o espetáculo estreia em 15 de abril de 1977, no Teatro Dulcina, e, no palco, eram jovens atores falando de si mesmo, de suas dificuldades e contradições. Traziam a possibilidade do público se ver refletido naqueles atores-personagens ou mesmo refletirem sobre a própria identidade.

Entre a ficção e a realidade

Ser jovem é buscar pertencas em coletivos juvenis e descobrir novas formas de “estar juntos”; alguns jovens, em especial aqueles que vivem em grandes cidades, articulam-se preferencialmente em redes de “socialidades” (MAFFESOLI, 1987). Por meio das redes de socialidade, alguns coletivos juvenis se tornam atores sociais, participam e intervêm em processos dentro de seus próprios grupos de afinidade, assim como nos espaços públicos das cidades em que residem. Alteram, transformam e influenciam, nesse caso, pela ação do teatro.

Para Foracchi (1965, p. 303) essa fase pode ser caracterizada “menos do que uma etapa cronológica da vida, menos do que uma potencialidade rebelde e inconformada, a juventude sintetiza uma forma possível de pronunciar-se diante do processo histórico e de constituir-lo”. Como já mencionado, a juventude era o foco de “Trate-me Leão”. Segundo o ator Evandro Mesquita, na matéria de Cecília Prada, para a Revista “Isto É”:

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 (PRADA, 1978, p. 56-57).

Portanto, iremos considerar a juventude como um papel social. No livro “A representação do eu na vida cotidiana”, Goffman (2002) utiliza metáforas teatrais para tentar

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

perceber as dimensões da representação cotidiana que qualquer indivíduo possui. Segundo o autor, quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente, verifica-se que uma determinada fachada já foi estabelecida para esse papel. Nesse caso, os atores assumem o papel social de jovens no palco. Porém, tal papel também é desempenhado fora do ambiente teatral.

Os atores têm a tendência de mostrar uma versão idealizada daquele determinado papel social que está sendo representado pelo personagem. No caso do espetáculo “Trate-me Leão”, são atores jovens representando o eu, o ser semelhante, ou seja, aumenta-se ainda mais o potencial de realidade na cena. Faz com que a encenação seja mais bem sucedida e harmônica. Nesse sentido, cria-se mais confiança da plateia sobre o que acontece no palco. A relação estreita entre ator e personagem mostra-se em cenas como “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. Para a atriz Patrícia Travassos, citada por Heloisa Buarque de Hollanda (2004):

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 (HOLLANDA, 2004, p. 105).

O fato de falarem sobre sua própria geração e para um público, normalmente, jovem ajuda a criar uma certa sintonia. Trazem para a cena valores de uma juventude. Diante dessa reflexão, iremos pensar a aliança ator, personagem e público com o que Goffman (2002) denomina como coerência expressiva, que tem relação com o grau de cuidado expressivo que os detalhes exigem. “Espera-se que haja uma certa burocratização do espírito, a fim de que possamos inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea a todo tempo” (GOFFMAN, 2002, p. 58). Na verdade, há um certo controle do ator com relação as sensações e os instintos corporais.

Tendo em vista o objeto de estudo desta pesquisa, no espetáculo, há uma certa facilidade do ator em manter a coerência expressiva, pois ele não precisa tomar tanto cuidado em prevenir-se contra os mínimos desacordos do que o público poderia imaginar. Por ser, de certa forma,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

uma autorrepresentação, a naturalidade em cena e a liberação das amarras criam uma impressão mais verdadeira do personagem e, com isso, cria-se o vínculo da confiança e beneficia o manifesto da interação.

Observa-se, ainda, que a impressão de realidade criada pela representação no palco é delicada, frágil e pode ser quebrada por pequenos contratempos. Para a criação dessa realidade, foram buscados elementos culturais, valores que são construídos socialmente pelos jovens e pessoas que os cercam. É construído um discurso em linguagem híbrida, não necessariamente apenas a linguagem verbal, que manifesta uma demanda pública da narrativa sobre o indivíduo ou sobre quem ele é ou, sobretudo, quem ele quer ser. Essa representação social do papel do jovem é construída pelo processo simbólico, o que não perde sua legitimidade.

A verdade ou a tentativa de verdade é expressa corporalmente no palco, percebida de forma inconsciente pelo público. Os atores acreditam no agir de modo natural com seus personagens, quando, na verdade, é uma natureza aprendida na interação com os outros. A ideia de juventude urbana² partilhada no palco é uma construção narrativa, que não é natural, sofreu interferências externas – seja de pessoas com quem convivem, seja pela própria percepção de mundo. Envolve um jogo narrativo com a intenção de produção da verdade.

Não se deve esquecer também que o espetáculo se referia a uma parcela da juventude urbana. Na verdade, são jovens cariocas que moram e frequentam a Zona Sul. A temática de “Trate-me Leão” gira em torno de uma “bolha social”. O ator Evandro Mesquita ressalta na matéria de Prada (1978, p. 56), para a “Isto É”: “é claro que os problemas que retratamos são da classe média. Mas só podemos falar daquilo que conhecemos”. Portanto, podemos considerar essa juventude urbana descrita como participante de um campo, de um microcosmo.

Do ponto de vista de Bourdieu (1989), essa juventude urbana, a partir do momento em que está inserida em um campo simbólico, desenvolve um estilo de vida que faz parte dos gostos adquiridos por essa classe dominante. De acordo com a peça teatral, eram jovens que tinham a praia como ponto de encontro, gostavam de *surf*, consideravam as drogas como uma possibilidade de aguçar a criatividade e estavam começando a sair da casa dos pais. Para

² Usamos a expressão juventude urbana neste artigo, que é definida e trabalhada pela Antropologia. O urbano ajuda a caracterizar a localidade a qual essa juventude está inserida, que moram na cidade e não na zona rural, por exemplo.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Evandro Mesquita, na obra de Hollanda sobre o Asdrúbal (2004, p. 130), “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”.

Os valores defendidos demonstram o estilo de vida desses jovens. A praia era o principal local de sociabilização, onde encontravam pessoas com gostos e afinidades parecidas. Muitas vezes, os atores saíam da praia e iam direto apresentar o espetáculo. “Patrícia Travassos entrava com o cabelo pingando, ainda encharcados, sem maquiagem alguma. Luiz Fernando chegava de mochila nas costas. Todos vindos da praia, literalmente” (HOLLANDA, 2004, p. 129). Para o Asdrúbal, toda e qualquer experiência cotidiana se transformava em texto.

Como síntese, podemos destacar que os jovens atores do Asdrúbal criaram uma narrativa que, automaticamente, passa de maneira inconsciente pelos processos de estruturação social, dos mecanismos de socialização e dos artefatos de linguagem usados na socialização. Eles são apreendidos através dos processos pelos quais cada indivíduo imagina seu papel social. Trata-se, portanto, de processos simbólicos, trata-se de representação social.

Efeito-asdrúbal

“Conta-se mesmo que os mais aficionados pela proposta dos asdrúbals largavam a família, trabalho, carreiras promissoras, amores e ou pulavam no palco e lá se instalavam como se isso fosse um gesto corriqueiro, ou seguiam a trupe com fervor religioso. É a isso que poderíamos chamar de efeito-asdrúbal”

(HOLLANDA, 2004, p. 09)

O título do presente tópico é uma expressão desenvolvida pela autora Heloisa Buarque de Hollanda (2004), responsável pela biografia do grupo. O “efeito asdrúbal” representa a repercussão do espetáculo, que suplantou em muito toda e qualquer expectativa. Nos dois anos de temporada, no Rio de Janeiro e em São Paulo, ou nas turnês que percorreram praticamente todo o país, os asdrúbals tornaram-se referência da juventude urbana dos anos 1970.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Hollanda (2004) discorre que eles deram uma grande contribuição ao teatro naquela época. Mas, de qualquer forma, isso não seria motivo suficiente para tornarem-se modelos e ícones de multidão de fãs que os aplaudia e, muitas vezes, seguia. A partir do argumento, levanta-se a questão: então, por que os atores mobilizavam tantos jovens a assistirem o espetáculo? Na tentativa de responder à pergunta, parte-se das contribuições teóricas dos autores Bourdieu (1974; 1989) e Goffman (2002). O *corpus* da pesquisa é constituído pelos depoimentos dos membros do grupo, que estão publicados no livro “Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70” (2014), escrito por Heloisa Buarque de Hollanda, e inseridos no livro “Trate-me Leão” (2004), de Hamilton Vaz Pereira.

A partir deste quadro teórico de referência, podemos notar que o teatro faz parte do campo da indústria cultural. Para Bourdieu (1974), o sistema da indústria cultural, geralmente, está submetido a uma demanda externa, obedece aos imperativos da concorrência pela conquista de mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção. Diferentemente desse preceito, o grupo Asdrúbal não dependia financeiramente de nenhuma instituição. O sistema cooperativo permitia sair das amarras do mercado e, com isso, ter mais liberdade de criação.

O primeiro ponto que pode ajudar a responder o questionamento que levantamos, no início deste tópico, é a presença da pessoa do ator, que termina se confundindo com seus personagens. Para além do texto da peça, que, em si, já é o resultado de um trabalho sobre “o que quer a geração pós AI-5”, percebe-se a levada contínua e resistente de um segundo texto, que é o da exposição dramática do eu dos atores em cena. No grupo, a ideia era que o personagem se moldasse às características do ator. Isso auxiliava na verossimilhança da atuação, de acordo com Patrícia Travassos:

Para mim, como para os outros cinco ou seis integrantes, o Asdrúbal é muito mais do que um grupo de teatro do qual você faz parte. Acho que nós todos somos marcados de uma forma bacana, de uma forma forte e eterna. Criamos uma cumplicidade, que nos moldou. Todos nós temos características autorais. Todos nós interferimos nos trabalhos que fizemos. Isso é uma marca registrada de todas as pessoas que foram do Asdrúbal. Só ficava no Asdrúbal quem já tinha isso. Isso não era o Asdrúbal que ensinava. A gente criou uma coisa de não se emprestar para o personagem. O personagem que se adapte à gente (HOLLANDA, 2004, p. 59).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

A partir dessa percepção, os atores acabam criando uma sensação de realidade verdadeira no palco. Goffman (2002) revela-nos que o ator pode estar sinceramente convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade. O público está também convencido deste modo a respeito do espetáculo que o ator encena e esta parece ser a regra geral. Ou seja, para o autor, somente uma pessoa socialmente descontente terá dúvidas sobre a “realidade” do que é apresentado. Cenário com poucos elementos, figurinos com poucos signos, atores com maquiagem natural ou, muitas vezes, sem nada, eram traços de “Trate-me Leão”. Tais características contribuía para a apresentação do ator de forma natural, desmascarado, despido de detalhes artificiais e, assim, da criação de uma realidade, o que facilita o reconhecimento do público com o que está em cena. É um reflexo do palco em que estava o ator com todas as suas particularidades físicas expostas ao olhar do outro. Para Casé, na obra de Hamilton Vaz Pereira:

Quando a gente improvisava no Trate-me Leão, sem nenhuma característica de psicodrama, a gente estava era falando da gente, dos nossos amigos, da cidade. Eu falava que meu dente era torto, que meu queixo era grande, que minha cabeça era chata, que minha orelha era de abano, que o peito era assim, que a bunda era assado, ou seja, eu estava falando de mim nas últimas consequências. Não havia distanciamento crítico e sim uma aproximação crítica (PEREIRA, 2004, p. 17).

O segundo ponto, não muito distante do primeiro, é a textura híbrida do espetáculo. Em cena, estão o circo, a batucada, o vídeo, o *rock*, o *pop*. Ou seja, os atores exploravam, no palco, seus gostos, criavam para o público um quadro de referências de aparências. O público tinha tanta curiosidade ou afinidade com a narrativa que saía de sua zona de conforto para experimentar o espetáculo. De acordo com Evandro Mesquita, na obra de Hollanda (2004), o público se deslocava da Zona Sul até o centro do Rio de Janeiro, considerada uma região mais marginalizada, com o objetivo de assistir à peça.

Desde o começo foi bacana. O nosso público era mais Zona Sul, mas estreamos. Trate-me no Dulcina, na Cinelândia. A entrada era cheia de putas, travestis, e aí começou a ter uma energia nova. Deslocar as pessoas para irem pra lá e lotar o Dulcina, e depois saírem ali na cidade, à noite, era instigante tudo isso (HOLLANDA, 2004, p. 118).

Como pode-se depreender do depoimento anterior, estamos diante do poder simbólico. Bourdieu (1989) define o poder simbólico como o poder de constituir o dado pela enunciação,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo, portanto, o mundo. É poder quase mágico, invisível, que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força, nesse caso, a força do discurso, da narrativa que representa uma juventude urbana e se reconhece em tal construção simbólica.

Os indivíduos não sabem que estão sujeitos a tal fenômeno ou mesmo aqueles que exercem. O poder simbólico é capaz de criar uma realidade no palco. Os tipos de signos utilizados para construir a narrativa, as leis que regem sua combinação para a formação de “Trate-me Leão”, são instrumentos de integração social, tornando possível a decodificação desses signos por parte do espectador. Portanto, independente dos atores serem jovens de classe média carioca, da Zona Sul, eles conseguem se comunicar através desses signos comuns com a juventude de outras localidades. Para Patrícia Travassos, na obra de Hollanda sobre o grupo:

Quando o Trate-me Leão estreou, não foi esquentando aos poucos. Já estreou lá em cima. Mas toda a esquerda, o Pasquim e a coisa mais clássica do teatro foi em cima da gente. Pela alienação da temática, pela forma, por tudo. E principalmente porque estávamos falando sobre nós mesmos e para nós mesmos, aquele povinho ali de Ipanema. A gente ficou muito inseguro com isso. Quando começamos a viajar, vimos que estávamos falando para o Brasil todo. E as pessoas assistiam milhares de vezes. Foi um trabalho, uma peça, que transformou a vida das pessoas (HOLLANDA, 2004, p. 124).

Assim, estamos diante de uma classe dominante – o grupo teatral – que mesmo sem a intenção ao criarem o espetáculo, conseguiram exercer influência direta em parte do público. Bourdieu (1989) explica que os sistemas simbólicos servem como meios de dominação. A ideologia passada para a sociedade através dos meios simbólicos de dominação é passada como desinteressada, ou seja, como se não fosse uma ideologia ou instrumento de dominação, quando, na verdade, é de interesse da classe produtora dessa ideologia, a classe dominante. Essa cultura dominante é tida por naturalizada pelos dominados através do que Bourdieu (1989) denomina de *habitus*. Podemos perceber tal relação através do depoimento de Regina Casé, em Hollanda (2004):

Em Porto Alegre tinha um garoto chamado Horácio, de óculos, travadinho, o pele da turma. Esse garoto ia assistir à peça e ficava num canto, sem dizer nada. Aí, quando estávamos em Santa Maria, esse menino, que durante a temporada toda ia e era o travadinho, abriu a porta do quarto onde a gente estava com os polícias e disse:

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

“Larguei tudo, saí de casa, e vou ficar com vocês, estou livre!” Foi preso instantaneamente (HOLLANDA, 2004, p. 126).

Nesse depoimento, fica clara a incorporação do *habitus* que se transforma em atitude. Esse *habitus* é adquirido de acordo com a posição social do indivíduo, conforme o campo em que está inserido e que permite ao indivíduo formar posições sobre os diferentes aspectos da sociedade. Segundo Bourdieu (1989), o *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em conjunto unívoco de escolhas, de bens, de práticas.

Seja pelo reconhecimento, seja pelo interesse no tema do espetáculo, seja pela curiosidade, aqueles atores conseguiram levar diversas pessoas ao teatro. Esse comportamento revela a eficácia simbólica que podemos observar também através do depoimento de Perfeito Fortuna, em Hollanda (2004):

A temporada no Dulcina explodiu. O meu amigo desse tempo era o Orlando Miranda, que era um cara caretão, da direita. Um dia a diretora do teatro ligou desesperada para o Orlando dizendo que tinham quebrado um vidro, que estava cheio de maluco querendo entrar, e o Orlando segurou nossa onda. Disse: “Deixa, eu quero que quebre o teatro. Imagine se em todas as peças tiver público invadindo para ver teatro! Isso é sensacional...” (HOLLANDA, 2004, p. 119).

O que não faltou durante a temporada de “Trate-me Leão” foi a presença do público. Ao entrarem no teatro, ficam expostos a uma outra realidade. Na visão de Berger e Luckmann (2004), o teatro permite a transição entre as realidades. A vida cotidiana foi representada através de uma narrativa, de uma linguagem construída. A compreensão dessa linguagem, a fruição do espetáculo, foi primordial para alguns espectadores compreenderem também a realidade da vida cotidiana. A narrativa transcendeu, levou parte do público a querer assistir mais de uma vez a montagem e em muitos casos, a agir como aqueles atores.

Considerações Finais

É em meio a Ditadura Militar que o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone trouxe “Trate-me Leão” para a cena. A criação coletiva foi um meio de produção em que os jovens atores encontraram para poder concretizar suas encenações. Juntavam o próprio dinheiro em uma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

espécie de caixa e, assim, conseguiam viabilizar os espetáculos. Era uma maneira eficaz de não depender dos empresários e, com isso, montar uma produção mais livre, mesmo diante da censura.

“Trate-me leão” levava à cena o modo de vida de uma juventude urbana, da Zona Sul do Rio de Janeiro. Reunia uma série de tipos, flagrantes de situações e depoimentos apresentados através do repositório linguístico e gestual colhido no cotidiano carioca, filtragem que transformava esse estilo emprestado ao cotidiano em código teatral (GUINSBURG e FERNANDES, 1992). A juventude era o principal assunto da peça, público que até então não tinha tanta voz na sociedade, mas talvez o teatro fosse uma das artes que permitia tal ação, por conta das diversas possibilidades que ele oferecia.

Questionou-se no início deste artigo quais eram os artifícios usados pelos atores para que o público se reconhecesse no espetáculo. A análise dos depoimentos dos atores aponta que a intenção da peça era trazer à cena aspectos que faziam sentido para eles, quando jovens. Traziam a espontaneidade para palco e isso fica claro no depoimento de Regina Casé – “Asdrúbal entrou para a história por olhar para o próprio umbigo” (PEREIRA, 2004, p. 18) –, no qual a atriz fala do caráter de improviso, de como o texto nascia de relatos e observações pessoais.

Nota-se que o grupo legitimou um certo ideal de juventude urbana, de classe média. Representaram um estilo de vida que foi absorvido de maneira intensa por alguns espectadores. Pelos depoimentos, foi possível perceber que algumas atitudes colocadas em cena foram realmente incorporadas por determinado indivíduo que fez parte do público. Dessa forma, o público estava diante de uma construção simbólica de um papel social que seria essa juventude. Portanto, as contribuições de Bourdieu (1974; 1989) e Goffman (2002) tornam-se pertinentes e atuais para compreendermos o fenômeno.

Por fim, o teatro apresenta situações que são simulações. No entanto, em “Trate-me Leão”, a encenação da vida cotidiana apresentou uma realidade interpretada por jovens que formavam o “Asdrúbal”. Então, é uma realidade subjetiva dotada de sentido para esse grupo. Com isso, geraram para parte do público também uma representação de um mundo coerente. Ou seja, por mais que um espetáculo permita diversos tipos de recepções, o próprio público legitimou a juventude que estava sendo representada em cena.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Johana. O teatro alternativo e a revolução do Asdrúbal. **Revista sala preta**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 107-118, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/151251/149809/327468>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. *In*: MICELI, Sérgio (org.). **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais - Anos 70**. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- FORACCHI, M. M. **O estudante e a transformação da sociedade brasileira**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.
- GOFFMAN., Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GUINSBURG, Jacob e FERNANDES, Silvia. O Trombone do Asdrúbal e as "Atrações" do Onitorrinco. *In*: GUINSBURG, Jacob. **Diálogos sobre teatro**. Armando Sérgio da Silva, org. – São Paulo: EDUSP, 1992.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Asdrúbal Trouxe o Trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PRADA, Cecília. A adolescência discute seus problemas. **Revista Isto É**, São Paulo, n. 98, p. 56-57, 08 nov. 1978.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão, uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

PATRIOTA, Rosangela. Representações de Liberdade na Cena Teatral Brasileira sob a Ditadura Militar. *In*: PESAVENTO, Sandra Jataby; VELLOSO, Mônica Pimenta; LOPES, Antônio Herculano (orgs.). **História e Linguagens**: texto, imagens, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

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