

Recepção do teatro político em terras amazônicas

Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques
Curso de Mestrado em Artes/Ufu
Colaboradora do Curso de Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade /Ufac
Professora Adjunta – Doutora em Estudos Literários – Unesp/Araraquara

Introdução:

O crítico não tem que reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema, tal como o lingüista não tem que decifrar o sentido de uma frase, mas de estabelecer a estrutura formal que permite a este sentido ser transmitido.

(Roland Barthes. *O que é a crítica?*)

O objetivo desse artigo é apresentar alguns momentos da recepção teatral na cidade de Rio Branco quando das décadas de 80 a 90, do século XX. E para entrar nesse foco, são necessários alguns esclarecimentos sobre uma das prioridades da pesquisa que venho realizando.

Desde o início da pesquisa (2003)¹, embora tenha havido constantes modificações, objetivo a documentação e análise do fazer teatral na Amazônia, quer dizer, a compilação e leitura de um teatro praticado em terras distantes que, nesse sentido, é marginal, pois se coloca na periferia do teatro realizado nas grandes cidades. E para nós (ou eles da Amazônia), essa expressão “à margem” remete a um duplo sentido: à margem do rio, como espaço simbólico daqueles que nascem à beira dos rios, como os ribeirinhos amazônicos; e como lugar à margem da história, posto que nesse quinhão, nos anos de 1980 a 1990, naturalmente, se fazia um teatro isolado da vitrine que por muito alimentou o registro da história do teatro brasileiro: a crítica teatral ou recepção do fenômeno teatral.

Mas no tocante à tradição de um teatro social, muito mais voltado para o estilo *agit-prop*, realizado por grupos amadores não somente do eixo de produção teatral brasileiro, esse teatro, cuja recepção será abordada parcialmente, não se encontra em espaço segregado, mas, contrariamente, soma-se à produção que privilegiou um debate sobre a ocupação dos estados brasileiros, especialmente, os grandes quintais como a Amazônia que, como uma das maiores atrocidades, apagava possíveis resquícios identitários da paisagem local.

¹ -Pesquisa iniciada na Universidade Federal do Acre (2003-2008): História social do teatro na Amazônia: Discurso e memória.

Posto isso, volto a esse material para, desta feita, ler a leitura que se fez de um universo de produção que privilegiou, através do fazer teatral, a investigação histórica e analisar alguns motivos ou possibilidades que levaram o público local a apreciar um teatro mais de natureza política e interventiva.

Desenvolvimento:

Ao falar de recepção do teatro praticado no período citado em terras acreanas, o espectador defronta-se com duas possibilidades de vivência do espetáculo teatral. Uma extremamente direta com o espetáculo, quando esse é assistido e cuja experiência é tão efêmera quanto uma bola de sabão. Efemeridade, geralmente, comentada em rodas daqueles que fazem parte do *metier*; outra, registrada em pequenas matérias de jornais e que se caracteriza mais como lembrança e registro de apresentação, como o anúncio de estréia e delongas sobre as dificuldades de se montar um espetáculo. Além disso, quase sempre os textos apresentam-se sem autoria e quando assinados, são escritos por integrantes do espetáculo.

Principalmente dois jornais da cidade, na ativa durante os anos de 1980 a 1990, foram consultados para a elaboração desse artigo: O Rio Branco e A Gazeta do Acre. Após estudo do perfil discursivo desses periódicos da época, constatei que o primeiro voltava-se para um discurso “de direita” que atendia aos propósitos políticos governamentais; o segundo, como porta-voz da “esquerda”, materializava a voz do antigo MDB, hoje, PMDB. Embora os dois veículos marcassem bem seus lugares ideológicos, não associei a leitura das peças ao perfil de cada um, até porque encontramos no jornal O Rio Branco, muito mais publicações referentes à prática teatral do que n’ A Gazeta.

As críticas publicadas, com ou sem assinaturas, registravam apenas informações sobre estréia e dificuldades de montagem e percebo que esse registro, hoje memória, se dava de três formas: 1ª. em anúncios de espetáculos feitos pelo responsável da coluna social, e geralmente sem assinaturas; 2ª por integrantes das peças que também escreviam para jornais; e, 3ª. em registros de manifestações políticas de atores, músicos, artistas plásticos etc., que exigiam uma política de governo para espaços teatrais, como também reivindicavam outras ações como a pavimentação da única estrada do Acre que une o Estado ao restante do território brasileiro, a BR 364.

Percebo, nessas três situações, um movimento que vai reverberar na seleção de um teatro com temática social. Vejamos: os artistas reivindicavam da estrutura governamental apoio às produções locais e a ligação do Estado ao restante do país, uma vez que era comum, grupos viajarem para participar de Festivais de Teatro Amador e que, sem o incentivo para aquisição de passagens aéreas caríssimas, procuravam o transporte

rodoviário; este por sua vez, não era muito mais barato e demandava muito mais tempo de locomoção, pois a estrada não oferecia condições de viagem e, com muita frequência, os ônibus ficavam retidos durante dias no lamaçal da estrada.

Somado à questão bem particular dos grupos, a política dos governos em eleger uma economia agropecuária em detrimento da falida extrativista vai encontrar resistência na nascente classe artística e “intelectuais” da época.

Represados, no cenário artístico nacional e no político-econômico local, o movimento que lhes resta é ou aplaudir as novas mudanças – muitas famílias gostaram de sair dos seringais, mesmo para viver em periferias, sem condições de saneamento e educação – ou resistir, como alguns grupos de seringueiros que criaram seus sindicatos de trabalhadores rurais e artistas, simpatizantes do fazer teatral, que começavam a escrever e encenar peças voltadas à representação dessa nova vivência.

Assim, os jornais – especialmente os citados anteriormente – anunciavam as peças de alguns diretores que circulavam pela cidade e que geralmente, tematizavam essa situação de isolamento e da nova realidade nesse quinhão da Amazônia; no entanto, eram muito pouco analisadas pelos periódicos. E é, através desses anúncios, que procurei desenhar uma recepção e responder ao questionamento enunciado na introdução: ler a leitura realizada por pessoas que publicavam nesses jornais.

Questão que já foi, parcialmente, respondida: pouco se “lia”, pelo menos como vislumbra um dos pressupostos da crítica teatral abordado por Barthes (1977, p.351); o que havia predominantemente, era uma relação entre o teor das peças e o meio sócio-cultural em que viviam, pelos menos, os artistas daquele lugar, como expressa o título do recorte abaixo: *do outro lado do progresso*.

Uma das peças que mereceram algumas análises foi *Verde que te quero vivo* – de Nelson Braga- encenada pelo Grupo Sacy. A primeira crítica não está registrada nos jornais comerciais da cidade, mas em um suplemento literário e é assinada por uma professora - Olinda Batista Assmar- da instituição promotora da peça, o serviço sócio-cultural da Universidade Federal do Acre. Leiamos o que diz o texto:

Do outro lado do progresso

Em cartaz a peça *Verde que te quero vivo*, de Nelson Braga, premiada em 1980, no Concurso de Textos Teatrais, promovido pelo Serviço Sócio-cultural da Ufac. A peça tem como diretor Jorge Carlos e é encenada por um elenco de 10 (dez) atores, caracterizados com nomes curiosos, como: Mr. Serrote, Maria Manga-Rosa, Severino Caju, Zé Coqueiro, Silva Cupuaçu, professora Curió, um Rei, um guarda milico e um paisano. A denominação dos personagens é proposital na medida em que destaca alguns frutos de nossa flora- caju, manga, por exemplo – e Curió, pássaro cantador da nossa fauna. Além disso, é chamada uma peça infantil que de infantil só tem a imagem exterior dos personagens. Pelo contrário, o conteúdo é altamente engajado em uma realidade sócio-político atual; em

que entram o poder e as multinacionais, colocando o homem à margem de si mesmo, de seus valores morais e étnicos. Contudo, vale a pena ser vista por crianças e adultos. Devemos aplaudi-la, já que ela consegue, simultaneamente, atingir esses dois públicos, não só pelo desempenho de seus atores, como também pelo assunto que se resume no poema:

Verde
te quero vivo
te quero verde
para te cantar.
quero te ver em tudo
num mundo verde
para se amar.

[O Jornal- Ano III, n. 206
Olinda Batista Nogueira]

Retomemos parte do enunciado: “[...] o conteúdo é altamente engajado em uma realidade sócio-político atual; em que entram o poder e as multinacionais, colocando o homem à margem de si mesmo, de seus valores morais e étnicos. Contudo, vale a pena ser vista por crianças e adultos.” Apesar de o texto fazer parte do repertório infantil, trata-se de uma peça de natureza política e que anuncia, num tom lúdico, brincante, um discurso sintonizado com o mesmo dos sindicatos dos seringueiros: o da preservação da mata amazônica. Ainda sobre essa peça, há outro texto publicado no Jornal O Rio Branco:

Sacy mostra o verde (sem autor)

Verde que te quero Vivo, de Nelson Braga, é um texto que aborda a questão atualíssima do desmatamento e suas conseqüências quando é feito sem planejamento.

Jornal O Rio Branco 02/08/1981

Observem que ambos textos privilegiam a temática e relação que a peça mantém com o discurso preservacionista da época e não analisam aspectos da dramaturgia voltada para o público infantil, e elementos da linguagem cênica, como a performance de atores, luz, som, cenário, enfim , a mecânica do espetáculo. Há uma forte relação com o foco político da época e a temática do represamento social e político vem sempre em primeiro plano, mesmo na matéria de Olinda Nogueira – Hoje Assmar- professora de literatura.

Evidentemente, há mais textos publicados sobre peças teatrais durante o ano de 1981; mas, para esse momento, resumo um outro, de 1982, que versa sobre a montagem de *Cabaré Valentin*, encenada pelo Grupo Quarto Fuso. A crítica do articulista Nonato do Piauí - “ Casa Cheia na estréia de Cabaré”, publicado no periódico Gazeta do Acre (13/01/1982) - também apresenta muito mais um depoimento sobre a carência de

espaços na cidade do que uma análise ou, pelo menos uma descrição da mecânica desse “teatro-bar”, encenado no auditório da Universidade Federal do Acre. No entanto, a forma alternativa de representação de música e cenas teatrais em um gênero híbrido, como o que proposto por um Cabaré, anuncia nova movimentação dos artistas em relação ao exercício cênico e a tentativa de conquistar novos espaços.²

No ano seguinte, a capital assistiu a mais uma apresentação, desta feita com composição coletiva e local: a peça *Toda Noite tem Pichação*, de um quarteto de autores – Toinho Alves, Cleber Barros, Altino Machado e Jorge Guimarães (Jorge Nazaré?). Sobre o espetáculo, tivemos acesso a dois textos: um mais descritivo, escrito por um anônimo no Diário do Acre e outro de 1983, no Jornal O Rio Branco, escrito por um dos autores da peça que, articulista do jornal, sem a menor soberba anuncia assim a estréia da peça:

A gente conhece logo quando o trabalho é bom. E a peça teatral “ Toda noite tem pichação” é um bom trabalho. [...] é difícil falar dessa peça. São flashes, momentos da vida de Rio Branco, aldeia perdida em um oco do mundo que virou Sodoma tropical. É um grito de uma faixa importante do povo daqui: os jovens, mais ou menos intelectualizados, de bar em bar, procurando alguma chave que abra alguma caixa que guarde o sentido de existir. E a política no meio de tudo isso, é inevitável. [...] E isso é o Acre desse tempo, uma mistura de partidos políticos, rock, forró, Santo Daime, imprensa, maconha, homossexualismo, fliperama, movimento estudantil, [...] posseiros, desmatamento, índios, cerveja, ruas esburacadas, disputas de cargos e etcétera, muitos etceteras. Daí um teatro anárquico, como deve ser toda manifestação de liberdade: sem fronteiras.

(Antônio Alves. O Rio Branco, sexta-feira, 29 de abril de 1983.)

Vejam que nesse recorte citado, há uma constante que se relaciona diretamente com a leitura da primeira citação: o articulista não apresenta a mecânica do espetáculo, apenas descreve seu conteúdo e o relaciona com a sociedade a que o texto faz referência: uma sociedade que, represada, procura um lugar para viver e nesse espaço, tanto homossexuais, como posseiros e índios estão perdidos naquele “ oco” de mundo.

Durante os anos de 1985 e 1986, os jornais da cidade apresentavam vinhetas, pequenas descrições da farsa *A história é uma história e o homem o único animal que ri*, de Millôr Fernandes, direção de Betho Rocha, então do 4º. Fuso. A peça, segundo a matéria publicada no Jornal O Rio Branco (27.02.1986) “[...] *não se preocupa em mostrar visões distorcidas, pragmáticas ou dialética da história, mas sim em contar tudo com muito bom*

² - O que consegui encontrar de crítica em relação a esse espetáculo é o seguinte: “ [...] gostaria de falar da alegria que sentimos (falo por todos por causa das risadas) em ver esse virtuoso de mesa de bar que é Cláudio Lobo que provou que é bom também no palco e em qualquer lugar. Seu violão ébrio, suas anedotas, seus arranjos espetaculares, sua presença marcante no palco. Cláudio Lobo foi uma das maiores descobertas artísticas que tivemos o prazer de constatar; gostaria de falar do ator Dinho Gonçalves que com suas gaiatices nos fez criança outra vez [...]

humor, numa grande revista em quadrinhos cujos quadrinhos são coloridos por tons anarquistas.”

Muito embora, tenhamos citado aqui pouquíssimos textos publicados nos jornais, estes foram selecionados apenas como exemplo de uma vasta documentação que levantamos quando da pesquisa em jornais na cidade de rio Branco³. Os recortes que, por ora apresentamos, registram informações referentes às condições sócio-históricas da cidade, tendo como eixo temático a ocupação da Amazônia, bem como a situação de represamento em que viviam os acreanos. Essa situação reverbera, como já publicado no livro *A cidade encena a floresta* (2005), na arquitetura dos textos, mas também faz parte de uma expectativa de leitores, sejam eles simples espectadores, formadores do pequeno público da época, como também, e especialmente, na expectativa de leitura daqueles que publicavam, haja vista a confusão que faziam em falar da situação real e falar do trabalho apresentado.

Nesse sentido é lícito entrever que a crítica, nascida com os espetáculos amadores, não somente apresentava características dos princípios naturalistas que, embora sem nenhum método de leitura, procurava aplicar à parca leitura publicada um olhar experimental, o que implica dizer que havia posições prévias, pré-definidas que incidiam na tessitura dos textos publicados nos jornais, processo que nos leva aos apontamentos de Stanley Fish (*apud* Andrade, 2006, p. XII) sobre comunidades interpretativas:

As comunidades interpretativas são compostas por aqueles que partilham estratégias interpretativas não para ler (no sentido convencional), mas para escrever textos, para constituir suas características e atribuir suas intenções. Em outras palavras, essas estratégias existem previamente ao ato de ler e, a partir daí, determinam a forma do que é lido mais do que, como em geral se admite, o contrário.

Tanto nos textos encenados quanto nas críticas produzidos durante as décadas de abertura política, podemos vislumbrar esse *à priori* ao ato da leitura, como investe Fish e, mais uma vez, dizer que apresentavam uma disciplina discursiva no sentido Foucaultiano (2005). Vejamos outros exemplos. Em 1987, ainda com a direção de Betho Rocha, mas com um novo grupo de Teatro – Adsabá- a cidade assiste à adaptação de *Galvez, o imperador do Acre*, romance homônimo de Márcio Souza. O mito histórico, Galvez, é destronado pelo diretor acreano em 1997⁴, e volta à cena televisiva entronizado pela mini-série global *De*

³ - Para essa pesquisa contamos com a colaboração de alunos de Iniciação Científica quando trabalhava no Curso de Letras, da Universidade Federal do Acre, especialmente ex-aluna Juciany dos Santos.

⁴ Mas se nos voltarmos para um dos princípios da crítica – o de apresentar uma análise sobre um discurso e não sobre o mundo; como uma linguagem *segunda*, ou metalinguagem (como diriam os lógicos), se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*) (Barthes,1997, p. 351), não encontramos nesse arquivo, essa segunda linguagem.

Galvez a Chico Mendes, de Glória Peres, cujo apoio veio, também, do governo da florestania.

Os dramaturgos, enfronhando-se na seleção dos textos nacionais, traziam a leitura dos recortes que julgavam pertinentes para a cena local. Um exemplo de texto selecionado conveniente ao discurso intencional é *A história é uma história e o homem o único animal que ri* de Millôr Fernandes, encenado pelo 4º. Fuso, em 1986, pois que, tal qual o citado anteriormente, destrona mitos históricos.

O arquivo de textos que apresentamos não somente revela as estratégias de leitura ou interpretações das comunidades do lugar, mas também uma relação com um teatro produzido em outros cantos na década dos anos 70 (século XX), marcado pela abertura política, com textos de intervenção que lançavam um debate sobre as condições sociais do brasileiro. Quanto à Amazônia, essa produção, sintonizada com a de grupos amadores da década mencionada, encontra na década seguinte, maior respaldo para suas produções, posto que com a primeira eleição direta para governador (1982), muitas esperanças, especialmente para aqueles que se encontravam no maior quintal brasileiro (a Amazônia) foram externadas. Esse universo maior, da realidade social, política e cultural, termina direcionando o olhar dos leitores, tanto dramaturgos como críticos daqueles anos.

Bibliografia consultada:

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira. Introdução. In: **Margem e Centro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. **Ensaio Críticos**. Lisboa: Edições 70. 1977.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2005.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 1996.

MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

SAMUEL, Roger. A Crítica. In: _____ **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis, 1985

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (org.) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduel, 2005.

Referências Primárias:

Jornal **O Rio Branco**. Anos 1970 a 1975.

Jornal **O Rio Branco**. Anos de 1980 a 1989.

Jornal **A Gazeta do Acre**. Anos. Anos de 1985 a 1987.

O Jornal. Ano III. N. 206.