# A ESTÉTICA DA PRECARIEDADE A PARTIR DO ESPETÁCULO *TRATE-ME LEÃO*, DE ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE

Ana Paula Dessupoio Chaves

Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na linha Competência Midiática, Estética e Temporalidade. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens pela mesma universidade (2017). Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte pela UFJF (2014) e em História do Teatro Brasileiro e Ocidental pela Faculdade da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL, 2021). Graduada em Comunicação Social, bacharel em Jornalismo pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (2013).

**Resumo**: Neste artigo propomos um modo de olhar para a estética utilizada na peça *Trate-me Leão* que foi criada pelo grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone durante a década de 1970. O estudo traz um resgate do percurso histórico da construção do espetáculo em questão e suas singularidades em relação a outras produções do grupo. Em seguida, aproximamos os elementos cênicos de *Trate-me Leão* ao conceito da estética da precariedade. Para isso, selecionamos depoimentos dos atores que fizeram parte do espetáculo, além de fotografias que auxiliaram na visualização dos signos da cena. Conclui-se a partir desse material que o improviso e aspectos do precário marcaram a trajetória não só da peça, mas, também, do próprio grupo.

**Palavras-chave**: teatro; Trate-me Leão; estética da precariedade; memória

## THE AESTHETICS OF PRECARIITY FROM THE SHOW TRATE-ME LEÃO, BY ASDRÚBAL BROUGHT THE TROMBONE

**Abstract:** In this article we propose a way of looking at the aesthetics used in the play Trate-me Leão, which was created by the theater group Asdrúbal Trouxe o Trombone during the 1970s. compared to the other productions of the group. Next, we approximate the scenic elements of Trate-me Leão to the concept of precarious aesthetics. For this, we selected testimonials from the actors who were part of the show, as well as photographs that helped to visualize the signs of the scene. It is concluded from this material that improvisation and aspects of the precarious marked the trajectory not only of the play, but also of the group itself.

**Keywords:** theater; Trate-me Leão; precarious aesthetics; memory

*"Escrevem sobre coisas interessantes.*
*E na nossa vida, o que há de interessante?"*
*(GORKI, 2010, p. 18).*

Este artigo se interessa em olhar para a forma como o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone trabalhou a estética do espetáculo *Trate-me Leão*. A intenção é contribuir no conjunto de estudos que já foram feitos sobre o grupo e a peça teatral, porém, olhando sob outra perspectiva. A epígrafe acima é uma das falas da peça *Pequenos burgueses*[1], de Máximo Gorki, e foi incorporada à peça. O trecho diz muito sobre a primeira criação coletiva[2] do grupo, trazendo à cena questões existenciais de uma juventude urbana, branca, de classe média, da Zona Sul do Rio de Janeiro. Os atores levavam para o palco a representação de si mesmos. Assim, tornavam acessíveis esses questionamentos ao público que, em sua maioria, era composto por jovens e se reconheciam em tais problemáticas. O espetáculo era, portanto, um retrato da experiência vivencial dos atores.

Os integrantes do Asdrúbal, enquanto grupo, foram considerados por Silvia Fernandes (2000) como uma equipe exemplar, na medida em que se baseiam no processo criativo de improvisações e, ancorados na experiência particular dos atores, prescinde do amparo de técnicas tradicionais, conseguindo desenhar um movimento ascendente de formalização de linguagem. Além das características citadas, acreditamos que o uso da precariedade que estava dissolvida em diversos momentos de criação do grupo também serviu para reforçar essa linguagem dos "asdrúbals", como veremos a seguir.

O momento em que conseguiram realmente chegar ao auge dessas características foi com a peça *Trate-me Leão* – a primeira criação coletiva do grupo –, que trazia para a cena o olhar de sua geração para o mundo e para si mesmo. Foi estabelecido como recorte temporal o período que engloba a estreia, no dia 15 de abril de 1977, no Teatro Dulcina, até o encerramento da temporada, em 26 de dezembro de 1978, no Morro da Urca, Rio de Janeiro. A montagem não tinha qualquer patrocínio, os próprios integrantes do grupo financiaram *Trate-me Leão*, que depois se manteve com o dinheiro da bilheteria. O grupo ficou dois anos em temporada com apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo ou em turnês que percorreram praticamente todo o país. Os "asdrúbals" tornaram-se referência da juventude dos anos 1970.

A partir do espetáculo, discutiremos a presença da precariedade que serviu como potencializadora da naturalidade de atores/personagens em cena e da aproximação com o público. Além disso, tal estética orientou e esteve presente nas produções do grupo desde sua formação.

## A construção do espetáculo *Trate-me Leão*

No processo de criação de *Trate-me Leão*, Hamilton Vaz Pereira, um dos fundadores do Asdrúbal Trouxe o Trombone, começou pedindo que os atores levassem para as reuniões letras de músicas brasileiras que gostassem ou, pelo menos, tivessem um sentido forte para eles. Elas foram separadas por temas. Em seguida, o pedido foi de poemas. Hamilton guardava tudo e fazia os cruzamentos de poemas, principalmente, a produção do grupo de poesia marginal Nuvem Cigana[3], com quem se identificavam, e músicas por temas e preferências. E continuou pedindo para os integrantes do grupo crônicas, notícias de jornais, pedaços de romances e filmes.

Fernandes (2000) argumenta que, na criação coletiva, os integrantes abandonam o apoio dos textos clássicos e partem para a pesquisa livre do que seriam os gostos, modismos, referências, experiências, sobretudo, o desenho do cotidiano do próprio grupo e de seu círculo familiar e social. Sendo assim, assumem o gosto pelo fragmento. 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 autoexpressão.




Elenco completo de *Trate-me Leão* em cena. Acervo particular do fotógrafo Biah Schmidt, 1978.

Heloisa Buarque de Hollanda (2004) descreve que, durante o levantamento de material, Hamilton já começava a fazer jogos e exercícios. Em seguida, juntava os temas mais recorrentes, criava uma cena e pedia uma improvisação. Enquanto isso, anotava as frases interessantes, os gestos, observava quando o grupo se mobilizava mais com um determinado assunto, quando um tema não despertava grande interesse. Registrava rigorosamente tudo e começava a trabalhar a articulação entre cenas e temas.

Dessa maneira, foram confeccionadas as cenas, criadas os personagens e os 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 dia a dia. A respeito dessa relação de igualdade entre vida e teatro, Fernandes (1999) enfatiza 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, saíram 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 (FERNANDES, 1999, p. 105).

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. Nas palavras de Mariângela Lima (1979-1980), há um limite físico intransponível em cada canto: a parede do prédio, o mar e o buraco do metrô – pois o me-

trô no Rio de Janeiro estava em obra nesse período. Trata-se de explorar intensivamente os meandros que tal geografia retilínea podia proporcionar.

Essa geografia restrita revela o pequeno espaço que essa juventude ocupa na sociedade. A peça reforça o vazio de uma geração, do espaço vazio. "Os fatos deslizam sobre um vácuo ideológico, as personagens trafegam ao sabor dos acontecimentos, sabem narrar apenas o que sentem e veem, mas não têm a mais tênue capacidade de prever ou organizar o desejo" (LIMA, 1979-1980, p. 63). Mesmo referindo-se a um espaço tão particular, experiências restritas de jovens brancos, cariocas e da Zona Sul, eles acabam se tornando genéricos, quando mostram questões relativas à sociedade brasileira, à juventude do pós-1964, de jovens mal-informados, sem objetivos e perspectivas.

Ainda sobre a questão geográfica, nesse período, o principal ponto de encontro dessa juventude eram as praias[4] da Zona Sul do Rio de Janeiro, mais especificamente Ipanema. O píer de Ipanema[5] ficou conhecido como "Dunas do Barato"[6] ou "as Dunas da Gal"[7]. Era um importante espaço de sociabilidade contracultural, onde os jovens podiam se encontrar com importantes artistas do período para se bronzear, conversar e praticar algum esporte – principalmente o surfe. Havia um sentido festivo e delirante diante do duro cenário que estava imposto sobre o país – um relaxamento corporal, sexual, libertário que, na praia, podia ser realmente aflorado. Nas areias do píer, no entanto, o oásis de liberdade moveu aquele recorte geracional a seguir em frente, fazendo girar a roda da cultura, seus desafios, símbolos e sentidos. A estrutura foi retirada em 1974, porém, o local ainda continuava sendo um espaço de liberdade em pleno contexto ditatorial, o território do desbunde e da contracultura.

> A praia para o grupo era quase uma extensão do palco. Muitos atores saíam da praia e já iam direto apresentar o espetáculo. Então, *Trate-me Leão* também tem muito desse local e toda experiência compartilhada nele. "Enfim, o espetáculo, do ponto de vista crítico, não fazia mais do que festejar o desbunde, esse alheamento narcisista celebrado pela voga hippie e simbolizado, no Brasil, pelas dunas do barato" (SOARES, 2010, *Kindle* posição 5260). A partir da década de 1970, a crítica ao sistema passa a se mostrar pela afirmação de uma alegria que floresce à margem dos entraves políticos. A felicidade ganha as ruas como um antídoto à ditadura e é trabalhada constantemente em *Trate-me Leão*. "A felicidade é um compromisso terrestre", dizia um dos personagens interpretado por Fábio Junqueira; falar em felicidade era forte e provocativo (SOARES, 2010).

Colocar o sentimento de felicidade em pauta, em um momento em que todos os conscientes clamam por ações coletivas, parece uma traição e uma rendição ao individualismo. No entanto, ao mesmo tempo, preservar a ideia de felicidade passa a ser algo importante, uma forma também de ser resistente contra a ditadura e os conservadores. Isso agride a consciência reacionária de boa parte da esquerda da época. Mas não era uma rendição à simples curtição, era uma ideia de felicidade como uma autorização à vida individual, a despeito daquele universo que era uma cláusula, que era uma espécie de cárcere devido à repressão. Além da celebração da felicidade, na visão de Hollanda (2004), outros aspectos podem ser destacados quanto à montagem, como a quase agressiva presença da pessoa do ator, que se confunde com seus personagens. Para além do texto, a montagem em si já é o resultado de um rigoroso trabalho sobre "o que quer a geração pós-AI-5". Ao quebrarem o limite entre a vida e a arte, já estavam exercendo um ato político.

Cenário com poucos elementos, figurinos com poucos signos, atores com maquiagem natural ou, muitas vezes, sem caracterização, eram os traços de *Trate-me Leão*. Tais atributos contribuíam para a apresentação do ator de forma natural, desmascarado, despido de detalhes artificiais e, assim, da criação de uma realidade, facilitando o reconhecimento do público com o que está em cena. É um reflexo do palco no qual estava o ator com todas as

suas particularidades físicas expostas ao olhar do outro.

Na montagem, há a presença do registro interpretativo invisível dos atores. Para alcançar essa transparência, a sensação de que não há representação, é preciso um domínio técnico. Eles também se valiam de determinados procedimentos, como, no primeiro bloco, intitulado "Salve Juventude", em que os atores usam os próprios nomes, mas trocados uns com os outros. A cena ocorre em um ambiente familiar, um apartamento de classe média carioca. Sem a presença dos pais, rapazes e moças dão uma festa e conversam seus assuntos urgentes.

Em *Trate-me Leão*, oscilava-se uma construção mais estereotipada e uma ode à semelhança entre o ator e o que ele representava (FERNANDES, 1999). É indiscutível que a experiência dramatizada tinha raízes em uma experiência social específica. O espetáculo reunia tipos, recortes de situações e depoimentos que exibiam o repertório linguístico e gestual escolhido no dia a dia da vivência carioca. A integração dos atores ao grupo vinha exatamente da sintonia de experiência de vida gestadas na mesma classe social e educadas em formação cultural semelhante. Os "asdrúbals" representavam um estrato social que, no início da década de 1970, estava com quase vinte anos, cursava faculdade, pertencia à classe média e residia na Zona Sul do Rio de Janeiro. Na perspectiva de Fernandes (2000) o Asdrúbal transformava um modo de vida em código teatral.

## Estética do precário

Os autores Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) elucidam que, para definir a categoria estética, vale recorrer a Aristóteles, mais precisamente à sua teoria do "prazer próprio" – inserida no livro *Poética* –, no qual discorre sobre um estado afetivo, variável, segundo a diversidade das obras de arte, que se deve à organização interna dos elementos na criação do artista. Os mesmos elementos, diversamente combinados, produzem efeitos artísticos diferentes em sua qualidade própria.

> Essa combinatória organizada (e não uma simples mistura) é o que se pode chamar de categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. A categoria responde tanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 34).

Nesse sentido, três planos imbricam-se e concorrem para definir uma categoria estética: a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto que ela provoca junto ao contemplador (SODRÉ; PAIVA, 2002). A categoria estética, para ser definida, depende de um processo que envolve os elementos da obra, mas, também, da fruição do espectador – e aqui emprega-se o termo espectador e não público, pois a intenção é reforçar o gosto do indivíduo que está diante da produção artística. Segundo Bourdieu (2007), o gosto não é totalmente originado do livre-arbítrio, mas determinado pelas condições de existência, estilos de vida, que vão moldar as preferências do indivíduo. O gosto é aqui definido como a faculdade de julgar os valores estéticos de maneira imediata e intuitiva (BOURDIEU, 2007). As preferências estéticas de cada indivíduo são, na verdade, distinções – escolhas feitas em oposição àquelas de membros de outras classes. Sendo assim, o gosto não pode ser puro e nenhum julgamento pode ser inocente.

Na perspectiva de Becker (2010, p. 127), a criação de uma determinada estética pode preceder, seguir-se ou acompanhar a elaboração das técnicas, das formas e das obras que compõem a produção de um mundo da arte, e pode surgir de qualquer um dos seus participantes. Normalmente, criam uma estética implícita, mediante a escolhas de materiais e formas. O autor defende que o valor estético nasce da convergência dos pontos de vista dos participantes de um mundo da arte. Então, os

juízos de valor servirão de base para uma atividade coletiva, em que os membros terão que concordar com o mesmo discurso estético. Nesse sentido, é importante frisar que cada período da história terá seus pressupostos teóricos adaptados à realidade da produção artística.

O contexto dessa pesquisa, mais objetivamente nos anos 1960, dá-se em um momento de forte transição – no qual o cinema, o teatro, as artes visuais e a MPB, de forma conjunta e em constante interação, definiram uma época e mantiveram um debate de rara densidade (XAVIER, 2012). Nas artes, houve uma sucessão de inovações, inclusive estéticas, que, depois do golpe militar, tornaram-se ainda mais intensas em suas rupturas e tensões de poder. No âmbito do cinema, vale ressaltar as experimentações estéticas inseridas no contexto do Cinema Novo[8]. O teórico dos estudos cinematográficos Ismail Xavier (2012) analisa, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal, – no período entre 1967 e 1970 – filmes que colocaram em questão a condição do cineasta como porta-voz da comunidade imaginada (a nação, o povo). O teórico pontua que as películas estudadas possuem em comum com o teatro e as artes visuais:

> [...] o senso de uma provocação ao espectador, a ruptura com o regime de contemplação (museológica) ou de consumo (industrial) das imagens e encenações, afirmando o imperativo de participação que, nas artes visuais, significou uma ruptura com a superfície da tela, a passagem ao gesto, a provocação comportamental, desconcertos (XAVIER, 2012, p. 11).

Assim como no teatro, rompe-se com "o contrato da 'boa condução' do espetáculo e da delimitação clara dos contornos da obra" (XAVIER, 2012, p. 11). Se deslocar tal perspectiva para a montagem de *Trate-me Leão*, podemos refletir sobre esse rompimento do cinema e fazer uma comparação com "quebra da quarta parede", na qual o público praticamente esquece que no palco está acontecendo uma encenação. A contemplação deixa de ser distanciada – como em um museu, por exemplo – e o consumo dessa "imagem-viva" passa a ser a absorção de uma experiência, quase um reflexo do cotidiano na cena. Dessa forma, o público fica diante de um espetáculo-documentário, em que observa aspectos da vida e há um reconhecimento em relação às situações, aos sentimentos e às próprias personagens. No palco, há a partilha de experiências de uma geração.

A partir do trecho supracitado de Xavier (2012), fica claro que as artes, por fazerem parte de um mesmo campo, comunicam-se e dialogam-se com a sociedade, com o contexto em que estão inseridas. Portanto, é uma produção que interfere na outra – como nesse caso, o cinema e o teatro desfrutam de recursos estéticos similares. Para compreender melhor essa relação, é preciso voltar a um ponto crucial do movimento do Cinema Novo: o manifesto intitulado *Estética da Fome*, escrito por Glauber Rocha, em 1965. Tal estética configura-se como uma forma de o diretor interpretar o subdesenvolvimento do Brasil por meio do cinema. Os filmes do Cinema Novo se pautariam em explorar a miséria e a fome por intermédio da violência. Glauber Rocha expõe esta miséria, produzida pelos estrangeiros colonizadores, como um fenômeno social que dialoga com seus espectadores.

Sem esquecer as diferenças contextuais, políticas e estéticas entre o Cinema Novo – com foco na obra de Glauber Rocha –, e a montagem de *Trate-me Leão,* o que se propõe a partir do espetáculo em questão é uma estetização da estética da fome, que denominaremos de estética da precariedade. Logo, há uma apropriação dessa estética do cinema de maneira simbólica. Não no sentido de explorar a questão política da miséria e da fome, mas na perspectiva de utilizar aspectos relacionados ao precário de forma estética. Becker (2010) ressalta que a teoria geradora de valores se adapta à realidade na qual está inserida a produção artística. Por isso, automaticamente, esses termos adquirem novas características, sofrendo uma atualização. O

autor afirma que uma estética deve estar constantemente atualizada "[...] de modo a continuar a servir de caução lógica para aquilo que o público toma como obras de artes importantes, e manter assim uma relação coerente entre aquilo que há muito foi aceite e aquilo que é agora proposto" (BECKER, 2010, p. 132). Portanto, a estética também só sobrevive no produto artístico se o próprio público reconhece e legitima esse discurso artístico.

Ao delinear os traços da concepção teatral de *Trate-me Leão*, nomearemos de estética da precariedade, utilizando o termo em questão para caracterizar a fragilidade e a vulnerabilidade. Para Gerard Vilar (2017, p. 140), "a precariedade não é necessariamente uma desordem no sentido de um padecimento. É uma desordem que cria uma nova ordem de trabalhos artísticos e práticas estéticas para os públicos, as audiências, para o juízo estético e para a crítica de arte". A precariedade na arte não é nada novo. Baudelaire já havia definido a modernidade estética em termos de uma precária busca do transitório, do fugitivo, e do contingente.

Conforme o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, o termo "precário" vem do latim *precarius*, que significa aquilo que é obtido por meio de prece; concedido por mercê revogável; tomado de empréstimo; estranho; passageiro. Para o crítico francês Nicolas Bourriaud (2009, p. 22. tradução nossa) "[...] a realidade da arte contemporânea está localizada na precariedade, algo essencial uma vez que toda a reflexão ética sobre a arte contemporânea está intimamente ligada à sua definição de realidade".

Na perspectiva dessa pesquisa, é considerado que a estética da precariedade impregnou a montagem *Trate-me Leão* e não foi de maneira aleatória, mas, sim, uma escolha do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Vários indícios da precariedade fizeram parte da trajetória do grupo, como o próprio funcionamento do coletivo: não tinham sede própria – o que intensifica o caráter mambembe do Asdrúbal; os figurinos (adquiridos de forma improvisada por meio das roupas dos pais, amigos, deles mesmos e que eram transformadas em trajes de cena das personagens); e a cenografia, normalmente composta de poucos elementos. A precariedade está presente não só nos elementos cênicos, mas, também, na preparação do material do espetáculo, no próprio




Elenco completo de *Trate-me Leão* em cena. Acervo particular do fotógrafo Biah Schmidt, 1978.

discurso dos integrantes do grupo e da narrativa criada para falar sobre o Asdrúbal.

Para a interpretação da estética da precariedade, começamos pelos elementos cênicos do espetáculo, com o objetivo de deixar mais visível a questão. Observamos o uso desse recurso estilístico por meio das fotografias[9] feitas pelo fotógrafo Biah Schmidt. Sobre um palco praticamente nu, a ação e a espacialidade são definidas pelo jogo dos atores, com espontaneidade e exposição do próprio eu. O palco, relativamente vazio, permite que ele se torne aquilo que o ator e o espectador resolvem compor juntos. Na criação de *Trate-me Leão*, o palco torna-se "planta baixa de um apartamento; um quarteirão de bairro, uma sala de aula, uma galeria do metrô, um trecho de estrada, uma casa em Santa Teresa e, finalmente, torna-se o que é, um palco de teatro" (PEREIRA, 2004, p. 9). O ambiente representado era a cidade, o meio urbano. O palco é limpo, vazio de elementos, tendo apenas ao fundo um tapume de madeiras irregulares, desencontradas, repleto de pichações e com uma marca do metrô carioca, então, em construção.

O termo precário vem abrindo caminho lentamente e convertendo-se em signos visuais. O uso da precariedade cênica deixa os atores ainda mais expostos no palco. Sem o suporte de outros objetos ou complexas estruturas cenográficas, a necessidade da presença do ator, de suas ferramentas corporais e vocais passam a ser imprescindíveis. O espaço é construído pelo movimento dos "asdrúbals", ou seja, a concepção cenográfica advém da ocupação espacial (ALBUQUERQUE, 2012). O corpo dos atores forma a própria estrutura cenográfica. O corpo passa a ser um veículo privilegiado.

O encenador Jerzy Grotowski (1992) propõe, no Teatro Pobre[10], o ator como instrumento fundamental do espetáculo. Então, para isso, o ator necessita conhecer e dominar os seus recursos corporais, exigindo uma formação permanente. Fica claro que os integrantes do Asdrúbal se inspiraram nos postulados desenvolvidos pelo encenador. Em *Trate-me Leão* observamos que só é possível o desapego dos elementos cênicos – desde o primeiro espetáculo do grupo – por conta do intenso trabalho corporal, de improvisação e de expressão dos atores. De acordo com Grotowski, tudo está concentrado no amadurecimento do ator, "[...] que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de autossatisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo" (GROTOWSKI, 1992, p. 14). Assim, o ator não precisará de máscaras ou figurinos suntuosos para interpretar, ele só precisa dele mesmo.



Regina Casé e Patricya Travassos nos papéis de Julita e Gilda.

No figurino, também há presença da precariedade, da simplicidade. Na figura a seguir, observamos com detalhes os vestuários utilizados pelas personagens de Patricya Travassos e Regina Casé. Sobre a caracterização em *Trate-me Leão*, o ator Luiz Fernando Guimarães conta que os personagens ficavam de "cara limpa, roupas também comuns faziam parte da realidade que a gente ia

encarar. O personagem era situado pelo figurino, que já dá uma personalidade que você conhece de imediato" (GUIMARÃES *apud* PEREIRA, 2004, p. 22). Quanto mais próximo do real os figurinos fossem, mais próximo da realidade o espetáculo conseguiria atingir.

A precariedade dos recursos de produção aliada à priorização da figura do ator acarreta que o tratamento visual presente na cena esteja mais concentrado em objetos, adereços ou suportes móveis cenográficos manipulados diretamente pelo ator (ALBUQUERQUE, 2012). O fazer teatral do Asdrúbal atua de forma artesanal e coletiva. Por isso, o grupo prioriza não utilizar qualquer recurso que venha de fora – tudo é desenvolvido e feito pelos integrantes, como, por exemplo, o material de divulgação do espetáculo, criado por Evandro Mesquita. Cada material produzido – cartaz da peça, programa[11], *release*, panfletos – tem expressão e identidade, uma vez que passou pelas mãos de um criador. O material artesanal, feito com pouco recurso financeiro, já revelava indícios da estética que seria trabalhada no espetáculo.

O precário também favorece a própria compreensão daquela situação presente, como, por exemplo, a própria condição da juventude no período. Era um momento de incerteza e insegurança. Uma juventude que vivia na efemeridade do presente e sem muita perspectiva de futuro. Contudo, era um agora de grandes mudanças e elas podiam ser feitas por meio da arte.

## Considerações finais

Trazer o cotidiano da juventude para a cena pode parecer algo inocente, no entanto, era uma maneira de movimentar os setores conservadores da sociedade. O uso da estética da precariedade foi




Programa da peça Trate-me Leão. Funarte, 1977/ 1978.

reconhecido e legitimado pelo público. Quanto mais precária essa juventude se apresentasse, mais identificação eles teriam, mais o público ficaria mobilizado. Então, levam para o palco a representação da precariedade da existência humana.

Há uma presença de uma perspectiva de inversão simbólica, que é exatamente o fato de o grupo se apropriar dessa precariedade e levá-la ao extremo, como, já mencionado, pedir o equivalente a um real para o ensaio e guardar o dinheiro arrecadado em um caixinha de queijo *Catupiry*. Esta atitude é de um simbolismo[12] muito potente. Ao perpassar pela trajetória do grupo, fica claro que essa precariedade foi testada em outros espetáculos, além de *Trate-me Leão*, e foi aceita pelo público. Então, temos aqui a presença tanto da *expertise* técnica, como a intenção por trás – nada foi por acaso, foi uma escolha.

Portanto, quando as pesquisas sobre o grupo destacam o uso da naturalidade, da espontaneidade dos atores em cena, complementamos que a estética da precariedade auxilia na criação dessa aproximação. Se observamos o processo de criação de *Trate-me Leão*, Hamilton fez uma pesquisa minuciosa, pedindo que cada integrante levasse músicas, poesias, cartas, e foi experimentando aos poucos. Dessa forma, foi percebendo o que ressoava mais, o que fazia sentido para aqueles jovens. É justamente dessa dispersa e momentânea dinâmica que faz emergir sua originalidade e imprime sua dramática (ALBUQUERQUE, 2012). Para se chegar à naturalidade, são necessários muitos ensaios. O fazer, o desfazer e a repetição são fundamentais para chegar à perfeição ou naturalizar o real. Foi preciso o período de nove meses para que chegassem à estética do parecer precário.

Becker (2010), quando discorre sobre o campo da arte, esclarece que há os artistas *naïfs*, os profissionais integrados, os artistas populares e os *mavericks*. Os artistas *naïfs* ou ingênuos são aqueles que não conhecem os membros do mundo artístico e não possuem formação, sabem pouco sobre seu modo de expressão, suas histórias ou convenções. Os artistas populares, na definição do autor, estariam situados onde não existe nenhuma comunidade artística profissional, por isso, são distintos dos *naïfs;* sua obra não é compreendida como arte, mesmo que pessoas externas à comunidade encontrem ali mérito artístico. Os profissionais integrados estão inseridos no circuito da arte e querem despender menos energia possível, desejam ficar nas "regras do jogo", produzir e ganhar lucros. Os artistas populares estão fortemente enraizados numa comunidade. Os *mavericks* desejam quebrar as "regras do jogo", contudo, possuem total domínio, assim como os profissionais integrados. Normalmente, os discursos já produzidos sobre o Asdrúbal tratam o grupo como pertencentes ao tipo *naïfs*, porém, isso pode ser repensado a partir do que foi apresentado. Afinal, fica claro que os integrantes possuíam capital cultural – conhecimento do campo e da técnica.

Por conta desse capital cultural, o grupo consegue fazer a conversão do precário, do frágil, quando revela, por meio da técnica da representação, o domínio da relação entre ator e personagem – a ampliação do corpo, a expressividade e a espontaneidade, a própria forma com que o desempenho adquire em cena. O aprimoramento dessa técnica seria desenvolver um teatro na primeira pessoa do singular, o que, no limite, poderia romper com a representação (ALBUQUERQUE, 2012). O despojamento da interpretação aparece na limpeza do espaço cênico, no cenário e nos figurinos simples.

O uso da estética da precariedade e do improviso, portanto, tornam-se condições necessárias para a perspectiva de indagação livre, apontam as divisas resistentes dessa geração alternativa. Há política no que eles realizam em *Trate-me Leão*. Assim, estão vivendo essa precariedade no teatro[13], vivendo essa condição e mostrando outra forma de apresentá-la na arte, não necessariamente de forma explícita, mas a partir de alegorias.

**Referências**

ALBUQUERQUE, J. **Teatro experimental (1967/1978)** – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. 256 f. 2012. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2012.

BOURRIAUD, N. Precarious Constructions: Answer to Jacques Rancière on Art and Politics. Open! Cahier on Art and the Public Domain, 01 nov. 2019. 18 p. Disponível em: <https://20bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2016/04/BourriaudNicholas_Precarious-Existence.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023.

BECKER, H. S. **Mundos da arte**. Trad. de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. Trad. de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

COHN, S. (org.). **Nuvem cigana**: poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

DIAS, C.; FORTES, R.; MELO, V. A.. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 112-128, jan./ jun. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/eh/a/4QtpMX7SbqmXy4F3hY3Gd7C/?lang=pt. Acesso em: 12 jun. 2021.

FERNANDES, S. A negação do ator: Asdrúbal Trouxe o Trombone. In: MEICHES, M.; FERNANDES, S. (orgs.). **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 103-140.

FERNANDES, S. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000.

GORKI, M. **Pequeno burgueses**. Trad. de Lucas Simone. São Paulo: Hedra, 2010.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HOLLANDA, H. B. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LIMA, M. A. de. Quem faz o Teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia (Eds.). **Anos 70**: **teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 43-74.

PEREIRA, H. V. **Trate-me leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2002.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

**Notas**

1 *Pequenos burgueses* foi escrita na Rússia de 1901, por Gorki. A peça expõe o conflito entre os membros de uma família de comerciantes, dominada pela figura do pai autoritário, que reprime os impulsos do filho intelectual e da filha deprimida. O único insurgente é o filho adotivo, o ferroviário Nill, que Gorki elege como uma espécie de herói que vai conduzir a Rússia à revolução.

2 O grupo sempre trabalhou de forma cooperativa, porém, em *Trate-me Leão*, a criação da dramaturgia e de todo o espetáculo foi feita coletivamente. Dessa vez, não partiram de um texto já consagrado. Montaram uma dramaturgia autoral, mesmo fazendo referências aos clássicos, como em uma das cenas ao referenciar o texto de *Pequenos burgueses*.

3 Nuvem Cigana foi um dos raros coletivos que alterou toda a cultura de seu tempo e deixou rastros visíveis até hoje. O grupo surgiu na década de 1970. Através de suas artimanhas, realizou de maneira sistemática, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada. Nuvem Cigana também é um dos importantes exemplos da contracultura brasileira. "A tentativa de atuar politicamente de formas novas, de criar uma existência permeável a diferentes experiências, foi levada com alegria e delírio em máximo grupo" (COHN, 2007, p. 7).

4 A década de 1960 foi quando o surfe começou a ser mais frequentemente praticado na cidade, coincidindo com o período no qual artistas e intelectuais que viviam em Ipanema se projetavam no cenário nacional e internacional. Até mesmo por causa do sucesso dos músicos da Bossa Nova ou dos cineastas do Cinema Novo, a praia passou a ser vista como referência comportamental para todo o país; um lugar que lançava modas e exportava tendências (DIAS; FORTES; MELO, 2012).

5 A obra foi executada por um emissário que levaria o esgoto da cidade para o alto-mar. Para tal objetivo, foi preciso a criação de uma estrutura de ferro que adentrava o mar e veio a ser denominada de píer. A retirada da areia para a colocação das estacas deu surgimento às dunas.

6 Tal nomeação fazia referência aos efeitos da maconha consumida no local.

7 Também conhecido como "Dunas da Gal", devido à presença constante da artista baiana Gal Costa (1945-2022).

8 O Cinema Novo surgiu como uma resposta ao cinema tradicional que fazia sucesso nas bilheterias brasileiras, no final da década de 1950, um cinema que basicamente se resumia a musicais, comédias e histórias épicas no estilo hollywoodiano, muitas vezes, realizado com recursos de produtoras e distribuidoras estrangeiras.

9 O fotógrafo registrou *Trate-me Leão* quando foi apresentado no Teatro das Nações, em São Paulo, no ano de 1978.

10 O Teatro Pobre é um tipo de encenação desenvolvido pelo pesquisador, diretor e encenador polonês Jerzy Grotowski no final da década de 1950, quando fundou o Teatro Laboratório. Nele, Grotowski (1992) sugere a eliminação de tudo que não seja a relação entre os atores e a plateia, optando assim, por uma encenação de extrema economia de recursos cênicos.

11 O programa de teatro é um veículo normalmente impresso, que elucida o espectador-leitor sobre questões relativas à montagem, ao processo criativo, ao tema trabalhado, ao autor, entre tantos aspectos do trabalho teatral.

12 Como já esclarecido, os atores eram jovens de classe média, da Zona Sul carioca.

13 O grupo vive a precariedade no teatro e não na estrutura social, pois como já foi dito eram jovens de classe média, que estavam inseridos no contexto da Zona Sul do Rio de Janeiro.