

AUGUST STRINDBERG, EDUARDO TOLENTINO E O GRUPO TAPA: ATUALIZAÇÕES CÊNICAS E HISTÓRICAS ACERCA DO TEMA DA DESIGUALDADE¹

Rosângela Patriota Ramos²

Resumo

Este artigo escrito na interface dos diálogos entre história e teatro propõe discutir questões contemporâneas a partir da encenação da peça *Camaradas* (August Strindberg) pelo grupo teatral Tapa, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo, em 2006. A fim de evidenciar as possibilidades estabelecidas pela relação entre história e estética, esta perspectiva de trabalho busca ampliar, a partir de heranças culturais estabelecidas, o campo de investigação da História Cultural.

Palavras-chave: História e teatro; História Cultural; Grupo teatral Tapa; August Strindberg.

AUGUST STRINDBERG, EDUARDO TOLENTINO AND THE TAPA GROUP: SCENIC AND HISTORICAL UPDATES ABOUT THE THEME OF INEQUALITY

Abstract

This article written the interface of dialogues between History and Theater aims to discuss contemporary issues from the staging of the play *Comrades* (August Strindberg) by the TAPA theater group, under the direction of Eduardo Tolentino de Araújo, in 2006. In order to demonstrate the possibilities established by the relationship between History and Aesthetics, this approach seeks to expand, as from established cultural heritages, the search field of Cultural History.

Keywords: History and Theater; Cultural History; TAPA Theater Group; August Strindberg.

Como é que você cria um projeto coletivo com pessoas que pensam tão diferente, esteticamente, politicamente, e como é que você se altera no meio disso? Se você me pergunta por que é que eu faço teatro hoje, é porque o teatro me mudou muito e continua me transformando. Acho que você tem duas maneiras de fazer teatro: ou para firmar os seus valores, e isso não me interessa muito, ou para mudar os seus valores. Eu tenho feito teatro

¹ Este texto é resultado de pesquisas desenvolvidas no projeto de pesquisa intitulado “Imagens e Palavras, Gestos e Sensações: Fragmentos do Mundo Contemporâneo Recriados pela Cena Teatral do Grupo Tapa (RJ/SP) – Caminhos Possíveis para a Interlocação entre Arte/Sociedade e História/Estética”, financiado pelo CNPq e pela Fapemig.

² Professora do Instituto de História da UFU. Coordenadora do NEHAC-UFU. Coordenadora do GT Nacional de História Cultural da ANPUH. Pesquisadora do CNPq.<patriota.ramos@gmail.com>

para mudar os meus valores e o teatro continua me dando isso.

(Eduardo Tolentino de Araújo, *Odisseia do teatro brasileiro*)

APONTAMENTOS ACERCA DO GRUPO TAPA

Transformar as realizações artísticas do grupo Tapa em objetos de investigação é resultado tanto de escolha pessoal quanto de ordem intelectual na medida em que tal proposta apresenta-se como desdobramento de projetos de pesquisa anteriores.

Embora já tenha exaustivamente discutido em publicações anteriores, o diálogo intelectual com o teatro nasceu com o interesse pela dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, mais especificamente por sua última peça, *Rasga coração* (1972-1974).

O estudo de um artista que estabeleceu firme interlocução entre arte e política fez com que as referências acerca do diálogo envolvendo história e teatro privilegiassem, como corrente estética, o realismo, com vistas a compreender no nível da linguagem a construção da politização e do engajamento da obra de arte.³

Posteriormente, novas manifestações ocuparam o centro das investigações, mas a interlocução entre arte e política continuou presente em projetos como *O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena* [SP] e do *Teatro Oficina* [SP]: *uma contribuição à História da Cultura* (desenvolvido entre os anos de 1997 e 2001, com apoio do CNPq) e *O Brasil da resistência democrática: O espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto [1970-1981]* (desenvolvido entre os anos de 2001 a 2004).

O primeiro redundou em vários artigos, capítulos de livros, orientações de pesquisas de iniciação científica, dissertações de mestrado, além de monografias de graduação. O segundo, além de possuir trajetória semelhante ao anterior, dará origem a um estudo pormenorizado sobre o teatro brasileiro da década de 1970 através da trajetória do diretor, ator, ensaísta e crítico Fernando Peixoto.

Encerradas as pesquisas propriamente ditas, mas não as reflexões intelectuais delas decorrentes, a interface entre história e teatro continuou a estimular trabalhos vindouros. Entretanto, para as novas empreitadas, a ênfase no tema do engajamento mostrava-se um pouco restrita porque as possibilidades investigativas solicitavam maiores abrangências tanto no campo estético quanto no diálogo arte e sociedade.

Foi com esse espírito que se iniciaram as atividades do projeto *O palco no centro da história: cena – dramaturgia – interpretação: Teatro São Pedro – Othon Bastos Produções Artísticas – Companhia Estável de Repertório* [C.E.R.] (financiado pelo CNPq e pela Fapemig). Neste, as reflexões acerca das experiências engajadas, na década de 1970, do Teatro São Pedro, sob a liderança de Maurício e Beatriz Segall, e da Companhia de Othon Bastos e Martha Overbeck abriram caminho para estudos acerca da Companhia Estável de Repertório criada pelo ator e produtor Antonio Fagundes.

Esta pesquisa marcou um momento de transição, pois a atuação artística de Fagundes, que iniciou sua trajetória profissional no Teatro de Arena de São Paulo, possui, em termos reflexivos, uma dimensão híbrida na medida em que ela contém momentos de compromisso com a arte politizada (*Muro de arrimo*,

³ O resultado desse trabalho foi editado sob o seguinte título: *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo* (São Paulo: Hucitec, 1999).

Morte accidental de um anarquista, *Arte final*, entre outras) ao lado de espetáculos carregados de dimensão humana, social, política e cultural, porém sem a marca do explicitamente engajado (*Últimas luas*, *Cyrano de Bergerac*, etc.).

Nesse momento, começaram a constar do repertório de pesquisa questões que, em linhas gerais, podem ser traduzidas na seguinte pergunta: Como construir o diálogo entre história e linguagens a partir de produções artísticas que participam de conjunturas nas quais a transformação social e/ou a resistência ao arbítrio não estejam na ordem do dia? Em outros termos: Como apreender a dimensão histórica de criações estéticas que não se propõem a estabelecer diálogos com a conjuntura imediata?

Dessas indagações surgiram outras que, por sua vez, se materializaram em estudos sobre o grupo Tapa e, em particular, de seu diretor artístico, Eduardo Tolentino de Araújo.

O Tapa, como grupo amador de teatro, nasceu por iniciativa de alunos da PUC-Rio.⁴ Entre 1973 a 1977, montou quatro espetáculos (dois infantis e dois adultos) e, em fins de 1978, participou, no Teatro dos Quatro (RJ), de um curso ministrado por Sérgio Britto, Amir Haddad, Hamilton Vaz Pereira, Glorinha Beuttenmüller, Klauss Vianna e Ilo Krugli.

A partir de 1983, passou a atuar profissionalmente no teatro infantil e adulto. No primeiro, além dos espetáculos propriamente ditos, desenvolveu o Projeto Escola Tapa (PET) que abarcou escolas particulares e da rede pública. Constam desse período as criações de *Uma peça por outra*, *O anel e a Rosae Pinóquio*, assim como os primeiros ensaios para interpretação de *Viúva, porém honesta* de Nelson Rodrigues e a encenação de *O tempo e os Conways*, com a participação de Aracy Balabanian.

Em 1986, Eduardo Tolentino e Aracy viajaram para São Paulo em busca de uma sala de espetáculo para estrear na capital paulista. Embora tal iniciativa tenha enfrentado algumas dificuldades, com o apoio de pessoas como Antonio Cândido e Gilda de Mello e Sousa, Tolentino e o Tapa conseguiram se instalar no Teatro Aliança Francesa.

O espetáculo *O tempo e os Conways*, com Beatriz Segall no papel que fora de Aracy Balabanian, marcou a chegada do grupo à capital paulista, que manteve suas atividades no Rio de Janeiro. Entretanto, em decorrência de divergências surgidas posteriormente, houve uma cisão e, a partir de 1989, São Paulo tornou-se a sede do Tapa.

Na década seguinte, vários dramaturgos brasileiros e estrangeiros compuseram o repertório da companhia, com temas e reflexões que propiciaram, por intermédio de um olhar sobre a tradição cultural, um mergulho crítico sobre a sociedade contemporânea.

Em 1994, o Tapa trouxe a público um de seus projetos mais instigantes, *Panorama do teatro brasileiro*, com montagens de textos de Martins Pena, Nelson Rodrigues, Oduvaldo Vianna Filho, Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo, Jorge Andrade, João Cabral de Melo Neto, Plínio Marcos e Domingos de Oliveira.

Já em 1998, foi convidado a integrar o projeto-piloto *Cena A Bertha*, promovido pelos ministérios da

⁴ Seus fundadores foram: Eduardo Tolentino de Araújo, Lúcia Guimarães, Doris Espíndola Weinberg, Laís Chamma, Lília Miranda de Souza, Mariângela Mascaretti, Ricardo Ladvoat, Roberto Magalhães de Carvalho (Toca), Eduardo Lopes, Jomar Carvalho e Sérgio Wessler. Cf. SAMPAIO, M.E.A. *Grupo TAPA: Histórico: Repertório nacional e perfil sociopolítico*. São Paulo, 2003, Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Cultura e do Trabalho,⁵ no qual desenvolveu um curso intitulado *Uma dramaturgia da traição*, composto por treze peças (*A serpente*, *Os ciúmes de um pedestre*, *O telescópio*, *Maldita parentela* e *Defeito de Família*, *Chapetuba Futebol Clube*, *Amor por anexins*, *Uma consulta* e *O oráculo*, *Navalha na Carne*, *A pena e a lei*, *Leonor de Mendonça* e *Anti-Nelson Rodrigues*), e apresentou o espetáculo *Moço em estado de sítio*.

O curso foi ministrado gratuitamente. Nele foram realizadas leituras dramatizadas seguidas de debates entre o elenco e o público num total de 270 participantes. Posteriormente, algumas peças foram montadas e cumpriram temporada. Além desses trabalhos, constam do currículo do grupo Tapa, entre outros espetáculos, *Ivanov*, *Contos de sedução*, *A importância de ser fiel*, *Órfãos de Jânio*, *Major Bárbara*, *Camaradagem*, *O ensaio*, *A moratória*, *Cloaca*.

Ao longo de 34 anos a composição do Tapa sofreu significativas alterações, tanto de profissionais que nele ingressaram quanto daqueles que se desligaram em busca de novas experiências estéticas,⁶ além de artistas que atuaram como convidados em montagens específicas.⁷

Em vista disso, mesmo sendo evidente a diversidade e o caráter plural da companhia, o diretor Eduardo Tolentino de Araújo tem sido a referência para todos os que se voltam para a trajetória do Tapa, uma vez que Tolentino está entre seus fundadores e, até hoje, é um de seus membros mais ativos e assinou a direção da maioria dos espetáculos do grupo.⁸

Assim, a partir do estabelecimento dessa premissa, é profícuo recordar a maneira pela qual Tolentino (2002, p. 109) avalia o início de sua atividade teatral:

Comecei como amador em 1973 na universidade, no Rio de Janeiro, num momento em que a universidade ainda era um lugar onde havia um certo tipo de sonho e de perspectivas. Eu lembro que em 1975 estudava Economia, e o Fernando Peixoto – ele fazia *Um grito parado no ar*, e *Calabar* acabara de ser censurado – foi fazer um debate no Departamento de Ciências Sociais, na PUC. Estava abarrotado de gente. (Tenho a impressão de que, se qualquer um de nós fosse falar no Rio de Janeiro, hoje, ia ter dez pessoas assistindo.) Eu me lembro também de, por esse período, estar assistindo Chico, Nara, Quarteto em Cy, MPB-4, com a polícia em volta do ginásio da PUC. Se você não ia ao teatro, não ia a um espetáculo teatral, não ia ao cinema, se não ia naquelas coisas, você estava fora da conversa do dia, é como se não existisse para a sua geração. Então, a universidade era não só um lugar aonde você ia pela formação acadêmica, mas por onde você entrava na vida.

Esse rememorar fornece instigantes indícios acerca da recepção do que se denominou *cultura de oposição* no Brasil da década de 1970, especialmente aquela realizada por artistas e intelectuais que permaneceram no país após a saída dos que foram exilados ou se autoexilaram. Mais que isso, esse

⁵ Além do TAPA, participaram do projeto os seguintes grupos: Companhia de Dança Cena 11 (SC), Companhia Engenho Teatral (SP), Grupo de Dança 1º Ato (MG), Grupo Galpão (MG), Grupo Imbuça (SE), Tá na Rua (RJ), Grupo de Dança Gedam (AM), Quasar Cia. de Dança (GO), Bando de Teatro Olodum (BA), Ói Nós Aqui Traveiz (RS), Cia. Fodidos e Privilegiados (RJ), e Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ).

⁶ A lista de profissionais é extensa e muito significativa. Neste momento, apenas a título de ilustração, gostaríamos de recordar os trabalhos de Brian Penido Ross, Zé Carlos Machado, Clara Carvalho, Denise Weinberg, Guilherme Sant'anna, Genésio de Barros, Eduardo Tolentino de Araújo, Lola Tolentino, entre outros.

⁷ É oportuno recordar os nomes de Aracy Balabanian, Beatriz Segall, Ana Lúcia Torre, Natália Timberg, Ety Frazer, Bárbara Paz, Dalton Vigh, Walderez de Barros, Umberto Magnani, etc.

⁸ Além de Eduardo Tolentino, participam do TAPA, desde os seus primórdios, Brian Penido, Clara Carvalho, Guilherme Sant'anna que, no decorrer da pesquisa, terão suas trajetórias específicas acrescidas a essas discussões.

depoimento revela como a cultura, após a derrota da luta armada e de organizações dos setores populares, tornou-se campo privilegiado para a organização dos temas e das bandeiras de luta da *resistência democrática*. Ao mesmo tempo, essa produção propiciou a formação de um público sintonizado com as demandas políticas e que passou a ter na cultura, em geral, e nas artes, em particular, um capital simbólico essencial à formação do cidadão. Ou, em outros termos:

Faço teatro porque quero estar inserido dentro de um grupo. Minha motivação aconteceu quando eu estava cansado de fazer uma coisa e me deparei com o teatro. Eu sou assim, tenho 43 anos, entrei na faculdade em 73, tenho os resquícios de um movimento estudantil em declínio e de uma geração que assistiu a nostalgia disso acontecer. Por temperamento, por jeito, eu queria estar inserido em uma coisa coletiva. Quando o teatro apareceu, achei que me enquadrava nisto. Desde o princípio, desde o início da minha vida, eu já sentia uma inclinação. Eu gostei do movimento coletivo que veio através do teatro. Isso é totalmente pessoal. (TOLENTINO, 1999, p. 73-74)

Por intermédio desses depoimentos, verifica-se que ocorreu uma mudança nas expectativas daqueles que iniciaram suas atividades teatrais em meados da década de 1970, pois, apesar de compartilharem com profissionais mais experientes um repertório estético, eles não estavam motivados pela perspectiva de transformação social que norteou aqueles que iniciaram suas atividades teatrais nos idos dos anos 1950. Mais ainda, a inserção artística não ocorrera sob a égide de uma cena que se imaginara revolucionária. Pelo contrário, retomar o cotidiano sob as premissas de um Estado de Direito e as perspectivas em estabelecer um lugar social de atuação foi a mola propulsora de muitos daqueles que surgiram na vida teatral de então. Nesse sentido, novamente recorrendo à avaliação de Tolentino:

Em 1978, época em que o Teatro dos Quatro (RJ) foi inaugurado, assisti a um curso que Sérgio Britto ministrou, juntamente com Amir Haddad, Hamilton Vaz Pereira e Eric Nilsen, e que foi acompanhado pela maioria dos artistas da minha geração, em atividade. Esse momento também foi muito importante, porque conheci pessoas e estreitei meus contatos.

[...] Eu fui me formando assim, na cara e na coragem, tentando entender as coisas, com um humor muito grande, para rir de mim mesmo, dos próprios acontecimentos e, com a devida consciência, de que não sei nada. Nesse momento, recordo-me de Bernard Shaw. Para ele, a solução era viver, pelo menos, cento e cinquenta anos, porque, a partir de um determinado momento, estaríamos livres da inveja, do ciúme, da competição, da ambição e da cobiça. De minha parte, uma vida não será suficiente para ver todas as peças que desejo. Porém, esta constatação não impede que eu continue a ter essa vontade. Creio que estamos deixando uma centelha para os que vierem depois. Isso, a meu ver, é a nossa diferença em relação à geração dos anos de 1950, que acreditava que iria fazer a revolução, mudar o mundo por intermédio da arte. Nós, ao contrário, estamos em uma catacumba, deixando a chama viva.

A maioria dos artistas das décadas de 1950-1960 apostou em uma ilusão romântica e foram, por ela, derrotados. O Vianna fala disso em *Rasga Coração*, quando Camargo Moço diz a Manguari Pistolão que eles (a geração de Manguari) não tiveram uma arma fundamental, a dúvida. Em nossos termos, isso significa dizer: duvidarmos de nós mesmos, do que fazemos e pensamos. Eles não tiveram isso, acreditaram no processo histórico e foram derrotados. Já o nosso trabalho, além de vê-lo em catacumbas, eu o reconheço nas cenas de *Fahrenheit 451*, onde, à medida que os livros são queimados, aqueles que amam as ideias e o debate intelectual declamam, nas ruas, os conteúdos eliminados e anunciam

a capacidade de subversão presente no processo de memorização. (ARAÚJO, 2007, p. 79-80).

Os depoimentos apresentados fornecem indícios que permitem vislumbrar o diálogo entre história e estética, seja do ponto de vista cronológico, seja pelas interlocuções políticas e culturais, a partir da trajetória do Tapa e, em particular, a de Eduardo Tolentino, pois ela estabelece rupturas e continuidades com artistas e com a experiência do teatro engajado no Brasil, na medida em que a formação artística, cultural e política, na década de 1970, recebeu da cena teatral de então estímulos e referenciais. Por conseguinte, aos olhos daquele jovem público, a atividade teatral reafirmou-se como uma arte nobre, compromissada com seu tempo e com uma percepção de mundo estabelecida pelo contato com o outro. Em outros termos, teatro reafirmou-se como sinônimo de coletivo.

Entretanto, se o diálogo artístico e cultural entre jovens da década de 1950 e dos anos 1970 se estabeleceu com diversos elementos de afinidade, as justificativas políticas para o desenvolvimento da arte teatral não se faziam presentes com a mesma intensidade, pois a promessa que alimentara os primeiros para os que vieram depois se materializara em *derrota*.

Dito de outra maneira, o sonho da revolução social, da transformação de vida e de mundo como projeto coletivo era, para segmentos da juventude da década de 1970, algo que se esvaía, pois naqueles dias marcados por práticas individuais e individualizantes o teatro surgia como uma maneira de estar com o outro, de estabelecer diálogos. Em suma, era a possibilidade de construção de espaços de sociabilidade e de uma ideia de coletivo.

Naquelas circunstâncias, em termos políticos, a mudança radical da sociedade se transmutara em retorno às liberdades democráticas e isso, no âmbito teatral, pelo menos, significou o abandono de uma dramaturgia e de uma cena voltadas, mesmo que potencialmente, para os setores populares.

Dessa feita, os temas abrangentes que se tornaram escudos em defesa da democracia e da participação social – liberdade, Estado de Direito, cidadania, direito à opinião e à divergência – constituíram-se em referências que motivaram a construção de uma prática teatral, em termos culturais, mais ampla, tanto na discussão de formas de sociabilidade e inquietações decorrentes delas (os espetáculos do grupo Asdrúbal trouxe o Trombone, por exemplo) quanto no sentido de dialogar criticamente com a tradição ocidental, com vistas a interpretar o contemporâneo.

Nesse sentido, a opção do Tapa tem sido a de estabelecer, primordialmente, um diálogo com a dramaturgia ocidental de diferentes épocas e sob diversos prismas. Em seu repertório, ao lado dos dramaturgos brasileiros já mencionados, autores que integram o cânon da literatura dramática tal qual Molière, Shakespeare, Strindberg, entre outros.

Por meio dessa escolha, a sua cena teatral tem se notabilizado pela capacidade de articular o diálogo entre o passado e presente por meio da atualização cênica da dramaturgia, em vez de optar por uma leitura arqueológica do texto. Isso porque Tolentino, como diretor, confronta a historicidade da peça às questões propostas pelo tempo da montagem.

O GRUPO TAPA, O BRASIL CONTEMPORÂNEO E STRINDBERG

Um exemplo profundamente instigante dessa perspectiva de trabalho é o espetáculo *Camaradagem* que estreou em 2006, em São Paulo, no Viga Espaço Cênico, e manteve temporadas no decorrer dos anos de 2007 e 2008.

Camaradagem foi o título dado à encenação da peça *Camaradas* de Johan August Strindberg (22/01/1849 – 14/05/1912), pintor, escritor e dramaturgo sueco, considerado um dos pais do teatro moderno. Geralmente, os críticos identificam seus trabalhos como próximos ao naturalismo e o expressionismo. Dentre seus textos dramáticos mais representativos, além de *Camaradas* (1897), estão *O Pai* (1887) e *Senhorita Júlia* (1888). Eles foram considerados representantes do naturalismo por terem sido construídos a partir de experiências e observação da realidade. Em verdade, essas peças são imbuídas de acentuado caráter misógino que muitos atribuem ao fracasso do primeiro casamento de Strindberg com Siri von Essen (1877-1891).⁹⁷

Notadamente marcado pela percepção mencionada, o texto *Camaradas* aborda o tema da emancipação feminina e da igualdade entre os sexos a partir do amor que Axel nutre por Bertha. Esse sentimento faz com que ele aceite desposá-la sob a condição de tratá-la não como mulher, mas como camarada, com vistas a estabelecer uma igualdade entre marido e esposa ou, especificamente, entre homem e mulher. Com essa determinação, o casal de pintores transfere-se para Paris.

Na capital francesa, Bertha realiza uma série de cursos de aperfeiçoamento enquanto Axel fica responsável por suprir as necessidades financeiras de ambos. Essa situação de aparente harmonia irá, pouco a pouco, se desestabilizar quando ambos inscrevem seus trabalhos para o Salão de Artes.

O desejo de ter sua pintura reconhecida fará com que Bertha dê vazão a um individualismo sem limites, exigindo que o marido interceda junto a um dos jurados para que sua tela seja aceita. Axel, em respeito ao pacto feito, atende ao pedido da esposa. Porém, a postura subserviente mantida em nome do pacto feito com Bertha começa a ceder espaço para a insatisfação.

O sonho de Bertha concretiza-se e sua tela será exposta no Salão de Artes. Entretanto, mais que festejar o sucesso, a artista, ao vislumbrar sua independência financeira, explicita seu perfil egoísta, ao visar apenas seu interesse imediato, e o desprezo que destina àqueles que já não mais possuem serventia. Entretanto, à medida que visualiza o sucesso de seus propósitos, passa a conviver com a insatisfação do marido que redundará em um pedido de divórcio.

Tal iniciativa desconcerta Bertha que, diante da iminência de perder Axel, busca reverter a situação e se volta para o marido como esposa e não como camarada, por intermédio de posturas submissas e clima de sedução.

As tentativas de reconciliação fracassaram, mas a festa que Bertha havia planejado para o dia seguinte foi mantida. Nesse evento, a pedido da esposa, Axel deveria comparecer vestido de mulher, mas o ápice da noite seria a exposição do quadro de Axel recusado pelo Salão de Artes.

No entanto, o gesto de humilhação pública não sai como esperado porque o quadro recusado não

⁹⁷ Siri von Essen foi uma mulher da nobreza e atriz. Seu primeiro casamento foi com o barão Carl Gustaf Wrangelaf Sauss [(1872-1876)]. Após o divórcio, casou-se, em 1887, com Strindberg com quem teve três filhos, sendo [duas meninas e um menino]. Entre os anos de 1887 e 1881 foi atriz do Real Teatro Dramático de Estocolmo.

era de Axel. Este, por amor à esposa e com o objetivo de impulsionar sua carreira constituída de inúmeros percalços (dentre os quais, o fato de ela ser mulher), inscrevera o seu trabalho com o nome de Bertha e o dela com seu nome. Em síntese, Bertha, mais uma vez, fora recusada.

Assim, em meio a justificativas, queixas e acusações, Axel abandona a esposa e vai ao encontro da amante que, em absoluto, será sua camarada porque camaradas são os iguais, aqueles que possuem sentido colaborativo e não o que faz da convivência um espaço de disputa e de sujeição. Em síntese,

Camaradas parece uma peça mais amável. A protagonista não quer que usem seu prenome feminino, sinal de que a mulher, inferiorizada socialmente, repudia o próprio sexo. Qual símbolo de que pode acorrentar o homem, dá ao futuro esposo um bracelete. A atmosfera matrimonial nubla-se aos poucos e, desabafando-se, o protagonista chega a considerar-se um ser híbrido, porque nasceu do cruzamento de um homem com uma mulher. O título acaba por adquirir um significado irônico e o marido diz desejar em casa uma esposa e não uma camarada. Na competição intelectual, Strindberg deu (como sempre) ganho de causa ao homem, aceito para expor num certame, enquanto a esposa é recusada. O desfecho sugere que a mulher se curva quando o homem age com virilidade, com decidida dureza. (MAGALDI, 1999, p. 199).

À luz das oportunas considerações de Magaldi, deve-se reconhecer que a construção dramática de *Camaradas*, além depolarizada entre a personagem protagonista e a antagonista, é nitidamente marcada por elementos de positividade e negatividade.

Bertha, em tese, tem a seu favor argumentos que, em princípio, teriam a simpatia do espectador, principalmente os dos séculos XX e XXI, porque a sua dimensão dramática e social refere-se à discriminação vivenciada pelas mulheres, seja em seus direitos básicos, seja em seus talentos e habilidades, seja em relação ao lugar social a ela destinado, seja na relação com seus parceiros. Por sua vez, Axel não se apresenta como o protótipo de homem viril e dominador. Pelo contrário, ele é sensível, amoroso e acredita que o seu amor será capaz de tornar Bertha sua camarada.

Todavia, o encontro dessas duas personagens (que, em princípio, poderiam se completar) tornou-se o espaço da exacerbação do conflito e da disputa. Bertha revela-se uma camarada mesquinha que sonega informações a Axel sobre as finanças da casa sob sua responsabilidade. Todos os privilégios de aperfeiçoamento profissional cabem a ela, enquanto a Axel cumpre trabalhar como desenhista para complementar o orçamento da casa.

Para completar essa rede de injustiça e desrespeito, Bertha utiliza-se do marido para obter favores, tais como o de ser selecionada para a exposição. Contudo, o que ela desconhece é que a troca efetuada por Axel garantiu sua presença no Salão de Artes.

Ao se sentir efetivamente reconhecida por sua capacidade profissional, Bertha expõe seu desprezo pelos perdedores e o seu sentimento de superioridade em relação aos demais. Tal comportamento propiciou a emergência de condições para que se construa a empatia do espectador com Axel e, mais ainda, o desejo de que sua honra e a sua bondade sejam vingadas. Em decorrência disso, Strindberg expõe Bertha à execração pública e restitui a Axel sua virilidade.

É evidente que o texto carrega as marcas dos debates que nortearam o momento histórico em que viveu o dramaturgo, bem como suas próprias experiências particulares. Aliás, nesse aspecto, a dramaturgia

do período apresenta índices significativos de que a emancipação feminina já se constituía em objeto de reflexão porque, se Strindberg, para sustentar sua visão misógina do mundo, alicerçou argumentos contrários à ideia da igualdade entre sexos, Henrik Ibsen, também em 1897, escreveu aquela que é considerada até hoje a primeira grande peça da emancipação feminina: *Casa de bonecas*.

Nesse debate, o Tapa optou pela encenação do texto de Strindberg. Mas a partir de quais parâmetros ele deveria ser levado ao palco? Por intermédio de uma montagem arqueológica ou em uma atualização temática e cênica?

De acordo com experiências estéticas anteriores, Eduardo Tolentino de Araújo, mais uma vez, optou pelo segundo caminho, como atestam as ponderações feitas por ele e que foram assim descritas pela jornalista Néspoli (2006):

Companhias permanentes, quando não criam seus próprios textos, fazem suas escolhas por afinidades com as ideias do autor. “Camaradagem fez parte de uma série de estudos promovidos pelo Tapa no período que ocupamos o Teatro Arthur Azevedo, na Mooca. Não foi de forma alguma um texto de consenso, pelo contrário”, lembra Tolentino. Acabou sendo escolhido justamente pelas discussões que suscitou, sobretudo entre os atores mais jovens. “Há uma perplexidade muito grande sobre os novos papéis a serem desempenhados nas relações amorosas, e também muita solidão nessa área. Claro que o movimento de liberação da mulher trouxe avanços importantes, mas também se pagou um preço muito caro pela desvirilização do homem; por favor não confundir virilidade com machismo”, observa Tolentino. “O desafio é colocar tudo isso no palco como matéria de discussão por meio dessa peça, não tratá-la como ideias a serem compartilhadas”.

Através dessa premissa, Tolentino trouxe para os palcos brasileiros em 2006 um Strindberg renovado, a começar pelo próprio título: *Camaradagem* em vez de *Camaradas*. Por que esta mudança? De acordo com a análise de Conte (2006), entremeada por falas do diretor, depreende-se o seguinte:

Ele optou por alterar o título original, *Camaradas*, para retirar qualquer leitura política que pudesse ser suscitada. O olhar aqui se deita sobre as relações humanas. “Acho que vivemos uma crise muito grande dos papéis sexuais”, analisa Tolentino. “Há uma grande insatisfação. Os papéis estão turvos.” É uma crise que nada tem a ver com machismo, mas com uma certa fragilidade híbrida das relações.

Para tanto, a encenação foi concebida a partir da própria atuação profissional das personagens (pintores): o espaço cênico é uma galeria de arte da qual as personagens retratadas saem de seus quadros e dão vida às situações dramáticas. Tal concepção permite que, num primeiro nível, o espectador reconheça que está diante de um conflito e de um debate circunstanciado a um momento histórico para, na sequência, mergulhar nos embates e nas atualizações que permitem vislumbrar a contemporaneidade das discussões ali apresentadas.

Nesse intuito, as personagens foram compostas com vistas a darem materialidade às discussões. Nesses termos, aquelas que apresentam a radicalização de posturas e posicionamentos surgem aos olhos do público como caricaturas de posturas mais complexas. Por exemplo, Bertha (Patricia Pichamone), Abel (Nicole Cordey), Wilmer (Zé Henrique de Paula) e Carl (Sérgio Mastropasqua) têm os traços acentuados, isto é, as duas primeiras apresentam-se como feministas masculinizadas, o terceiro como um homem efeminado (tanto no figurino quanto nos gestos) enquanto o último, por oposição, é misógino e machista

que, constantemente, toca as suas partes íntimas.

Dessa forma, Tolentino propicia, de imediato, um estranhamento que faz com que o espectador, mesmo reconhecendo alguma validade nos diálogos e nos confrontos construídos por essas personagens, não consiga estabelecer com elas identidades de propósitos.

Tal sentimento emerge em decorrência do fato de que, por exemplo, no caso de Bertha e Axel, os questionamentos feitos em relação à desigualdade entre homens e mulheres, em particular as atitudes que discriminam e prejudicam as atividades exercidas por mulheres, são imediatamente recobertos por práticas que almejam o interesse imediato e particular. Advoga-se em nome de uma causa a fim de auferir benefícios particulares.

Já a personagem Axel (Tony Giusti), por acreditar sinceramente na igualdade entre os sexos e por não duvidar da igualdade entre as pessoas, aproxima-se, tanto nos gestos quanto nas falas e nos figurinos, do indivíduo comum. É especialmente por ser um homem comum que ele acredita firmemente nos propósitos de Bertha e aceita todas as condições que ela lhe impõe contrair matrimônio. Entretanto, a vida em Paris será a dessacralização de seus valores, uma vez que, com a exacerbação da disputa, a *camaradagem* cede lugar à competição.

Dessa feita, enquanto o texto remete aos impasses históricos, morais e culturais de Strindberg, a montagem convida o espectador a mergulhar em múltiplos espaços e situações que são desenhadas no palco pela multiplicidade de ambientes (construídos pelo cenário que se reorganiza a cada situação), bem como pelo trabalho de iluminação.

Entretanto, mais que isso, a concepção que norteia a construção do espetáculo é o estabelecimento de um jogo não só entre as personagens, mas entre o público e a narrativa dramática. Muitas vezes, uma situação vivenciada no palco é refletida para a plateia através do espelho e, por meio desse recurso, vários sentidos e significados vão sendo acrescentados àquele momento dramático.

Por outro lado, lançando mão do recurso acima destacado e de cristaleiras dispostas no palco, Tolentino dialoga com a própria tradição ocidental. Por exemplo, na cena em que a Sra. Hall (Clara Carvalho) visita Bertha com a intenção de denunciar o Dr. Ostermark (Brian Penido) por tê-la abandonado à própria sorte, após o divórcio, assim como suas filhas Amelie (Carolina Parra) e Therese (Rafaela Ferri).

Nesse momento, Amelie e Therese entram em cena, vestidas de rosa e azul, em direta alusão ao quadro de Renoir *As meninas Cahen d'Anvers – Rosa e Azul* (1881). A referência torna-se efetivamente explícita quando elas entram em cena (atrás de uma tela) e reproduzem a pose do quadro. Contudo, no instante seguinte, elas desfiguram a imagem, bebem e fumam identificando-se como mulheres de cabaré. Nesse jogo, cultura e barbárie se sobrepõem e permitem que as ideias e os valores consolidados sejam redimensionados, pois como ponderou Néspoli (2006),

além da pertinência do tema, Tolentino aponta ainda um outro atrativo, e também desafio, de ordem formal. “Strindberg é o pai da modernidade. Ele abre as portas para toda a experimentação que vem depois. A fragmentação já está presente em sua obra, essa ideia de que a realidade não pode ser captada no seu todo. Embora *Camaradagem* não seja um texto da sua fase expressionista, já há uma quebra da noção de tempo e espaço. Não é mais a sala de estar burguesa, as mulheres fumam o tempo todo, tomam absinto.” Traduzir

formalmente, no palco, esse momento de ‘passagem’ do drama burguês ao teatro contemporâneo foi o desafio ao qual o Tapa se lançou desta vez.

Por essa via, a encenação de *Camaradagem* é o confronto com temas e ideias que, muitas vezes, se aceitam como corretas. Das lutas heroicas das feministas de fins de século XIX e início do século XX à intransigência em favor de práticas e posturas, sem a devida mediação, em favor de outras perspectivas e sensibilidades.

Tal perspectiva de trabalho tornou o Tapa um grupo singular no cenário teatral contemporâneo, pois, ao contrário de grande parcela das companhias em atividade, o grupo explicitamente se propôs a confrontar a tradição cultural da qual somos herdeiros. A partir dessa premissa, o fazer teatral passa a ser visto como a arte, por excelência, da atualização, capaz de propor o confronto entre distintas sensibilidades históricas.

Essa montagem de *Camaradagem* coroa toda uma concepção de teatro defendida corajosamente pelo Tapa há quase três décadas. Verdadeiro bastião de resistência da dramaturgia, de um teatro cuidadosamente talhado e ciente de seu papel na sociedade, o grupo segue lutando apaixonado pela busca da essência do homem brasileiro. É um teatro que suscita a reflexão, que nos convida a olhar sobre nós mesmos.

[...] Em um mundo de valores tão subvertidos, de relações cada vez mais frágeis e fugazes, em que a delicadeza há muito parece perdida, *Camaradagem* aparece com uma atualidade impressionante que torna difícil de acreditar que o texto foi escrito há mais de 130 anos.

Bom que existe o Tapa para nos tirar de nossa cômoda e comezinha imobilidade. Que se abram os abscessos. (CONTE, 2006).

O exercício crítico de Guilherme Conte, aliado às diversas falas de Eduardo Tolentino, traz elementos importantes em relação a uma sensibilidade a ser apreendida e pela qual se pode investigar como – através de gestos, palavras, comportamentos, valores e sensações – o homem contemporâneo dialogou com sua herança cultural. Ainda, ao lado dessas preocupações, podem ser acrescidos temas e debates que não podem ser ignorados no diálogo arte/sociedade e que foram assim observados por Tolentino (1999, p. 97):

Quando você olha o sistema de ensino do país, isso vem se refletir na plateia. O ensino brasileiro piora gradativamente a cada ano. Uma pessoa formada em uma escola de primeiro grau nos anos 50 e 60 tinha uma formação que talvez um universitário de hoje não tenha. Isso é óbvio que se reflita em 20 anos. Você tem uma plateia desabituada a pagar para ouvir. É engraçado, muitos dizem assim: “Não acha que a peça é longa?” Engraçado, você se perguntam se *Ben Hur*, *Doutor Jivago*, *E o vento levou*, *Titanic*, são longos? A questão não é esta.

Sob esse prisma, articular o campo do simbólico e observar que, mais que representar um dado momento, ele redimensiona a percepção do processo e de uma época ao construir significados e possibilidades interpretativas. Estes, de maneira nuançada, confrontam, reafirmam, questionam, corroboram concepções determinadas de um presente e/ou de sua tradição. Além disso, significa também compreender as práticas estabelecidas pelos sujeitos e pelas instituições que propiciam a preservação histórica e social de um repertório cultural. Enfim, somente pela conjugação desses elementos poderemos reconhecer que

recuperar sensibilidades não é sentir da mesma forma, é tentar explicar como poderia ter sido a experiência sensível de um outro tempo pelos rastros que deixou. O passado encer-

ra uma experiência singular de percepção e representação do mundo, mas os registros que ficaram, e que é preciso saber ler, nos permitem ir além da lacuna, do vazio, do silêncio.

[...] O mundo do sensível é difícil de ser quantificado, mas é fundamental que seja buscado e avaliado pela História Cultural. Ele incide justo sobre as formas de valorizar, classificar o mundo, ou de reagir diante de determinadas situações e personagens sociais. Em suma, as sensibilidades estão presentes na formulação imaginária do mundo que os homens produzem em todos os tempos. (PESAVENTO, 2007, p. 21).

A reflexão de Sandra Pesavento fornece pistas acerca dos caminhos de leituras possíveis desse trabalho do grupo Tapa. Em verdade, se o texto de Strindberg foi escrito em oposição às Ligas Feministas, à defesa da igualdade entre homens e mulheres e sob uma perspectiva misógina, por outro lado, a exposição e o confronto entre os polos antagônicos permitem entrever aspectos levemente nuançados na escrita que, na concepção cênica, tornaram-se veios condutores: o mundo contemporâneo exacerbou-se na defesa dos interesses específicos e no caminho dos particulares. Em decorrência disso, criou espaços de intransigências, de individualismos. Estimulou maniqueísmos e a perda de um bem fundamental: o exercício da *fraternidade*.

Acerca dessa palavra tão preciosa e muitas vezes tão esquecida, aliás, ela uma das pilastras sobre as quais se ergue qualquer perspectiva *ética*, a professora e crítica literária Leda Tenório da Motta, refletindo sobre o livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, escreveu:

Num livro chamado *Estrangeiros para nós mesmos*, que antecede em 10 anos o seu tríptico feminino, Kristeva – também armada pelo Sartre que dizia em *A questão judaica* que clamar contra o judeu é coisa que se faz em bando de linchadores, mas trazendo agora à baila a projeção freudiana – vai redefinir esse Outro como aquele que devemos poder reconhecer em nós, para não ter que odiá-lo fora de nós.

Eis aí um belo resumo para *O segundo sexo*, por outra dama das letras francesas. Ao depositar toda a problemática da feminilidade na problemática da diferença, mostrando que a cultura fez a mulher representar a diferença extrema, este precioso calhamaço da era dos filósofos franceses torrenciais troca o feminismo pela fraternidade. E é assim que chega até nós, sem problemas.

Fraternidade – de resto – é a última palavra do livro: “É no seio do mundo que lhe foi dado que cabe ao homem fazer triunfar o reino da liberdade; para conseguir essa suprema vitória, é preciso, entre outras coisas que, para além de suas diferenças naturais, homens e mulheres afirmem sem equívoco sua fraternidade.” Eis no que é preciso insistir agora. E não no clichê: “Não se nasce mulher, se é transformado numa”. (MOTTA, 2009, p. D-4).

Por fim, e não menos importante, a atualização cênica da peça de Strindberg realizada pelo grupo Tapa propõe para o mundo contemporâneo a retomada de embates clássicos do século passado, em sintonia com olhares e perspectivas da vida atual, mas com uma extrema argúcia em torno da seguinte questão: Quais os limites, as possibilidades e as formas de sentir e de querer nos dias de hoje?

Efetivamente, se o espetáculo *Camaradagem* não apresenta interpretações definitivas, com certeza ele propõe questionamentos, dúvidas e incertezas acerca do que significa ser contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Eduardo Tolentino de. Vianinha e o teatro brasileiro contemporâneo: Temas e indagações. In: PATRIOTA, Rosangela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 79-80.
- CONTE, Guilherme. Strindberg e o inferno de todos nós. *Digestivo cultural*. 29 set. 2006. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2067>>. Acesso em: 10 ago. 2007.
- MAGALDI, Sábato. O Inferno de Strindberg. In: _____. *O texto no teatro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 199. (Coleção Estudos)
- MOTTA, Leda Tenório da. Beauvoir, feminismo e fraternidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 5 jul. 2009, p. D.
- NESPOLI, Beth. Tapa deixa Strindberg mais corrosivo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1 set. 2006. (Caderno 2)
- PESAVENTO, Sandra J. Sensibilidades: Escrita e Leitura da Alma. In: PESAVENTO, S.J. e LANGUE, F. (orgs.). *Sensibilidades na história: Memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 21.
- SAMPAIO, M.E.A. *Grupo Tapa: Histórico, repertório nacional e perfil sociopolítico*. São Paulo, 2003, Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- TOLENTINO, Eduardo. Bia Lessa e Eduardo Tolentino. In: DELGADO, M.M. e HERITAGE, Paul. (orgs.). *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999, p. 73-74.
- TOLENTINO, Eduardo. Mesa IV – Eduardo Tolentino, Enrique Diaz e Antônio Araújo. In: GARCIA, Silvana. (org.). *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora do SENAC, 2002, p. 109.

