

## O GOSTO DUPLO DA VITÓRIA

Antonio Dimas\*

Os anos 60 foram extremamente elásticos no Brasil. Neles coube de tudo. Começaram com a esperança mítica da inauguração de Brasília, em abril de 1960, e terminaram de forma bruta e melancólica com a decretação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968. Entre ambas as datas, o país foi caloteado por um presidente de temperamento instável, passou pelo casuísmo parlamentarista, alvoroçou-se com a promessa de reformas sociais, atiçou a fobia socialista da classe média, viu sua Constituição afrontada e assistiu aos militares abiscoitarem o poder. A partir de 64, foram quatro anos de ensaio para o endurecimento final de um golpe de estado que apaziguara, à direita, os receios de uma classe média que mal começara a desfrutar dos benefícios de uma industrialização apenas deflagrada nos tempos risonhos de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961.

A essa fase de intensa agitação política correspondeu uma outra de intensa agitação artística, já prenunciada pelos acordes dissonantes da Bossa Nova nos fins de '50 e prolongada pela atividade dos CPCs, os famosos Centros Populares de Cultura, nichos estudantis de fecunda gestação cinematográfica, poética e teatral. Vivia-se num país mais uma vez repartido: de um lado, a excitação assustada da ansiedade política; de outro, a excitação dionisiaca do cinema, da música popular e do teatro em grande efervescência criativa. Ao mesmo tempo em que se extinguíam os partidos políticos, eliminavam-se as eleições diretas para a Presidência e vociferava-se contra a Universidade, a cultura reagia, demonstrando "sinais de grande vitalidade – inclusive reagindo ao progressivo fechamento que se observava no país"<sup>1</sup>.

No cinema, era a vez de Glauber Rocha, de Joaquim Pedro de Andrade, de Nelson Pereira dos Santos, de Paulo César Sarraceni, de Cacá Diegues, de Leon Hirszman e de tantos outros que redefiniram os padrões da cinematografia

\* Professor do Depto. de Literatura Brasileira da FFLCH/USP.

1. WERNECK, Humberto. Gol de Letras. In: *Chico Buarque. Letra e Música*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. v. 1. p. 69.

brasileira, criando obras que, de longe ou de perto, se inspiravam em um padrão estético europeu e que se perguntavam sempre: "Esse cinema, como é? Quais os rumos que toma? Que formas cria? Que realidade focaliza? Que forças apoia ou combate? (...) Qual é o homem que nos apresenta o cinema brasileiro, que quer, para onde vai?"<sup>2</sup> Deixando para trás uma incipiente tradição de comédia que atendia ao gosto de uma classe média urbana em formação, cevada pelo rádio e fortemente embebida de um cancionero lacrimoso ou fanfarrão, nossos filmes davam uma guinada à esquerda na tentativa de responder a uma só pergunta: "que deve dizer o cinema brasileiro?"<sup>3</sup> Como resposta geral, criou-se o Cinema Novo que ora se enfiava pelo sertão, ora subia e descia os morros, ora ainda percorria as ruas da cidade grande. Datam dessa época: *Barravento* (1961), *Assalto ao trem pagador* (1962), *Os cafajestes* (1962), *Cinco vezes favela* (1962), *Ganga Zumba* (1963), *Noite vazia* (1964), *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *A falecida* (1965), *Os fuzis* (1965), *O desafio* (1965), *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), *Terra em transe* (1967) entre tantos outros.

Na música popular, sepultava-se a herança dos amores suicidas e repudiava-se o samba que exaltava as qualidades sempre superiores de um país cuja natureza ultrapassava os limites do razoável. Entre a angústia do amor desenganado, expresso em ritmo lento e abolerado, e o ufanismo de um samba que convocava e exigia a admiração geral e unânime, insinuava-se um sambinha quase em surdina, discreto, "feito numa nota só". Bastante estilizado e mais adequado a uma sala com poltronas do que a uma quadra de cimento, ia abrindo seu caminho de modo lento e persistente o movimento da Bossa Nova.

Foram dez anos de fartura artística e política, em que predominou a técnica do coletivo, ainda que a solução final tenha enveredado pelo lado oposto e de forma dolorosa.

Nesse contexto de ebulição social e de agitação criativa, emerge um grupo de estudantes universitários de São Paulo, dispostos a fazer teatro. Era o TUCA: o Teatro da Universidade Católica.

Com o golpe militar de abril de 64, uma das primeiras instituições visadas foi, como era de se esperar, a universidade brasileira. Num primeiro momento, foram os estudantes os que mais sofreram os efeitos da repressão policial. Seus organismos de representação foram suprimidos, seus líderes foram perseguidos, seu idealismo reformista foi sufocado. A euforia daqueles que acreditavam ser

2. BERNADET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. p. 18.

3. *Idem, ibidem*, p. 19.

possível um país menos injusto e menos desequilibrado foi rapidamente soterrada pela vitória sempre provisória, ainda que duradoura, daqueles que se aferravam aos privilégios. Impotentes diante da derrota política e calados por uma repressão que ensaiava seus passos profissionais, buscava-se uma escapatória, mesmo que artística. Já que as escadas do palanque haviam sido barradas, tentava-se as do palco. Nesse sentido, surgem esforços difusos que, mais tarde, concorreriam para a explosão nacional e internacional do TUCA.

“O TUCA nasceu num momento em que do fundo do poço brota uma coisa improvável e temerária que deu certo”, confessa Antonio Mercado, seu primeiro diretor-superintendente. “Minha idéia”, continua ele, “era reunir um grupo de profissionais, pago mensalmente para trabalhar com os estudantes: acho que foi uma experiência inédita no Brasil. Tivemos 6 profissionais dedicados exclusivamente à atividade teatral num sentido amplo”<sup>4</sup>.

Foi graças, portanto, à arregimentação desse grupo inicial que se deu a partida para a criação rigorosamente coletiva de *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto. Com essa montagem, cuja repercussão foi muito além do que se esperava, a classe estudantil respondeu à repressão cultural que já se arquitetava e que haveria de perdurar por uns bons anos. À qualidade intrínseca do texto juntou-se uma circunstância histórica e social que multiplicava seus efeitos dentro do Brasil. Fora, prevaleceu tão somente a alta categoria universalizante de sua encenação e de sua direção, pois que a língua entravava sua compreensão.

Uma vez escolhido o texto, que já tivera encenação anterior, sem maior repercussão, cumpria pôr a mão na massa. Literalmente de certa forma, porque o teatro onde se davam os ensaios era muito devassado e precisava de um muro na frente que o tornasse menos visível da rua. Foi então que os estudantes de engenharia de Politécnica-USP e da Universidade Mackenzie prontificaram-se a construir um muro que garantisse um mínimo de privacidade<sup>5</sup>. Começava aí, nesse gesto material de farta simbologia, o roteiro de um sucesso futuro.

Antes, no entanto, uma explicação necessária.

Naqueles anos, a cidade de São Paulo contava com três universidades: a do Estado de São Paulo (USP), a Pontifícia Universidade Católica (PUC) e a Universidade Mackenzie. A primeira era e é pública, sem pagamento de mensalidades; a PUC e o Mackenzie eram e são particulares. No acirramento político do golpe

4. Os depoimentos que utilizei foram retirados do jornal universitário da PUC-São Paulo, *Porandubas*, set. 1980, ano IV. Agradeço a Silnei Siqueira, diretor da encenação de *Morte e Vida Severina* o empréstimo desse material valioso.

5. Depoimento de Antonio Mercado. *Porandubas*, set. 1980. p. 7.

militar, em 1968, definiram-se de forma mais clara as tendências ideológicas de cada uma, em geral. A USP e a PUC opuseram-se à quartelada, enquanto que o Mackenzie apoiou-o. Esclarecido esse antagonismo, voltemos à construção do muro.

Na medida em que estudantes de engenharia da USP e do Mackenzie aliavam-se para construí-lo, é possível perceber que as facções ainda não se haviam radicalizado, o que veio a ocorrer, de forma dramática, em fins de 1968, quando se deu verdadeira batalha urbana entre estudantes da USP e do Mackenzie, com correrias da polícia, manifestantes feridos, pancadarias, invasão de prédios escolares e arremesso de coquetéis *molotov*. Nos primeiros momentos do governo militar, a convivência era ainda possível.

Juntando forças para construir um muro que resguardasse a privacidade dos ensaios, os estudantes defendiam um território em que se criaria uma resposta artística e democrática a um fato político e repressivo.

Artístico porque se tratava da encenação de um poema, cujos personagens exprimiam, mais uma vez, a impotência diante dos acontecimentos; democrático, porque foi esse o caminho escolhido pelos participantes da experiência, na medida em que, logo de início, ficou resolvido que várias áreas de conhecimento interfeririam na preparação do espetáculo. Desse modo, constitui-se um verdadeiro mutirão interdisciplinar para levar adiante o projeto. Lucrécia Ferrara, professora de Literatura, foi convidada para trabalhar em análise de texto e “motivou os [demais] professores a encaminharem trabalhos de seus alunos na temática de Morte e Vida”. A área de Geografia contribuiu com “uma pesquisa sobre a vegetação e a topografia do Nordeste” brasileiro. O curso de Psicologia, um dos mais consistentes da universidade brasileira, “pesquisou o homem nordestino, sua postura e característica de personalidade, o que forneceu subsídios para a postura dos atores, modo de sentar, de pegar no cachimbo etc.” Por sua vez, o curso de Ciências Sociais colaborou na exploração dos motivos que determinavam aquela miséria ancestral e que sempre serviram de fértil argumento para a demagogia política. Quanto ao curso de Direito, sua intervenção foi no sentido de auxiliar a compor os estatutos do grupo que cada vez mais se fortalecia e se animava<sup>6</sup>.

Como se esse *tour de force* em torno da montagem de *Morte e Vida Severina* não fosse suficiente, seus participantes, densamente impregnados da utopia coletivista, ainda se puseram a campo para preparar os eventuais espectadores e deles recolher informações que subsidiassem a recepção crítica

6. Depoimento de Henrique Suster, o segundo diretor-superintendente do TUCA. *Porandubas*, set. 1980. p. 13.

da peça. Inês Porto, uma das atrizes, relembra essa atividade paralela: “O meu interesse era fazer teatro popular e estava preocupada se o texto seria hermético, difícil. (...) Eu me encarreguei de convidar sindicatos, empregadas domésticas e no fim da apresentação passávamos um questionário sobre o que se tinha entendido da peça. Paralelamente, havia uma pesquisa do texto, de postura, porque era impossível a gente ir ao Nordeste e então a gente se baseava na observação das pessoas do interior, com aquele jeito curvado, pesadão. Com o tempo, não se fazia mais nada na vida, a não ser *Morte e Vida Severina*; a gente vivia a peça 24 horas por dia”<sup>7</sup>.

A essas alturas, as aulas dentro das salas já não importavam mais. A peça tinha catalisado a atenção dos estudantes envolvidos e o processo de aprendizagem, fosse do que fosse, não passava mais, necessariamente, pela palavra autorizada do professor, cuja aura se esvaíra. Aparentemente, os estudantes estavam fartos de qualquer tipo de autoridade, mesmo porque ela já se mostrara feroz, punitiva e exacerbada depois da instalação dos militares no poder. O momento se prestava a um esforço heróico e romântico de recuperar a voz popular que fora subitamente calada, depois de alguns anos em que lhe fora concedido o direito de expressão. Historicamente havíamos tido um hiato muito curto entre a deposição da ditadura de Getúlio em 1945 e a ascensão de Castelo Branco em 1964. Nem bem chegáramos a completar 20 anos de relativa vivência democrática e dos quartéis vinham novamente as ordens do dia.

Daí o questionário que foi endereçado aos espectadores; daí o empenho em ouvi-los; daí o convite à opinião, nem que fosse sobre uma “simples” peça.

Assim, foi-lhes distribuído um folheto em que, depois de se identificarem pela profissão, pelo sexo e pela idade, eram-lhes colocadas as seguintes questões:

“1. Por que você veio hoje ao TUCA?

porque gosta de teatro

porque o espetáculo era beneficente

porque gosta de prestigiar atividades culturais e artísticas dos estudantes

porque é parente (ou amigo) de alguém do TUCA

porque ganhou o ingresso

outro motivo. Qual?

2. Como classifica o espetáculo que viu?

excelente

muito bom

bom

mais ou menos

7. Depoimento de Inês Porto. *Porandubas*, set. 1980. p. 14.

fraco  
muito fraco  
péssimo

3. Que elemento da peça mais o atingiu?  
seu valor artístico  
seu valor cultural  
seu enfoque social  
outro. Qual?
4. V. S. acredita que atividades deste tipo são importantes porque:  
unem estudantes de diferentes cursos num trabalho de grupo;  
representam uma atividade cultural que completa sua formação técnica;  
difundem e popularizam a cultura;  
constituem um dos meios e participação dos estudantes em problemas  
brasileiros;  
revelam potencialidades artísticas.
5. O TUCA deve continuar a fazer só espetáculos musicados?      Sim      Não
6. Que tipo de problema gostaria de ver focado na próxima peça do TUCA?"

Não importa a dose de ingenuidade que tal inquérito possa conter. O que importa a atitude do grupo. Inteiramente avesso à noção de hierarquia interna, na medida em que a própria peça não distinguia entre atores principais e figurantes, os estudantes do TUCA transportaram para suas relações com o público a discreta humildade do retirante nordestino, cujo nome Severino, mais que identificar, desindividualiza, pois que, historicamente, é nome comum a milhares de outros nordestinos afetados ou não pela seca. Desse modo, o sonho igualitário envolveu a todos tanto nas relações internas, quantos nas relações externas. A humildade de Severino contagiara a todos e nivelara os egos em ebulição. Naquela faixa etária, naquele momento histórico propício a rasgos de heroísmo, naquele agrupamento de estudantes burgueses com pretensões revolucionárias, *Morte e Vida Severina* funcionava como extraordinário derivativo estético para uma pulsão política que latejava e doía. A inquietude juvenil encontrara, por fim, uma forma de explicitar uma vontade que não pudera se escoar, nem ecoar de modo pertinente. Mais uma vez, ouçamos o depoimentos de Inês Porto: "Aconteceu uma coisa rara: não havia hierarquia entre nós. Não porque eu era a mulher da cova que tinha regalias. Muitas vezes o sujeito que carregava a rede – que é um negócio chatíssimo – tinha a cabeça melhor, ele que dava as entrevistas, ele que tinha a liderança política: só não tinha voz de cantar. Como não tinha nenhum ator entre nós, havia equivalência entre todos. Também, porque partimos da estaca zero, a peça era um espetáculo do grupo. Essa igualdade foi a tal ponto que usávamos roupas, penteados iguais, não

porque isso fosse apenas uma preocupação visual *a priori*, mas porque o grupo era igual, um time equilibrado”<sup>8</sup>.

Aliás, se ingenuidade havia, era compreensível naquele arrebatamento juvenil. Insuperável era ouvi-la em meio aos ardores golpistas. Numa das representações de *Morte e Vida*, no Rio de Janeiro, a platéia contou com a presença, incômoda, por certo, do primeiro presidente militar, o Gal. Castelo Branco. Debaixo de vaias, o General manteve-se impávido e ainda fez questão de cumprimentar os atores nos camarins, reconhecendo que o Nordeste sofria, “mas que a Revolução ia resolver tudo...”<sup>9</sup>

É inegável que um impulso largamente grupal incitava os estudantes. De um lado, havia um clima externo de compromisso coletivo em que estavam engolfados os estudantes e que o golpe de '64 ainda não aniquilara de todo. De outro, de um ponto de vista interno, como logo assinalou a crítica literária especializada, havia um texto poético cuja característica marcante era o despojamento existencial do personagem, aliado a uma forma de profundas reminiscências históricas, populares, anônimas e, por conseguinte, coletivas também<sup>10</sup>. A essa junção feliz, que poderia explicar boa parte do sucesso da peça no Brasil, mas não na França, não faltaram tropeços nem embaraços, no entanto.

Uma das primeiras dificuldades, segundo os integrantes do elenco, foi obter a permissão de João Cabral para a encenação do poema. A princípio, houve resistência do poeta que somente mais tarde, já diante da peça encenada no Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França, dobrou-se às evidências. Os primeiros contatos foram infrutíferos. Roberto Freire, o diretor geral do elenco, anos mais tarde, declarou: “Quanto a João Cabral, escrevi-lhe uma carta e não fui respondido.” Então, por intermédio de um amigo comum, Roberto Freire “soube que João Cabral achava uma loucura estudantes fazerem uma peça daquela complexidade. Fiquei muito puto quando soube, reuni o elenco e disse que o autor podia ser um grande poeta, mas, como pessoa, de certa forma concordava com a Revolução, achando que o estudante era incompetente. Nossa decepção com João Cabral foi muito grande: resolvemos esquecer a pessoa e trabalhar com o poeta”<sup>11</sup>.

Nas circunstâncias em que se davam os preparativos era mais que natural a radicalização, as suspeitas e os temores. João Cabral já tinha sido vítima de um mal entendido provocado por um político brasileiro de extrema direita e isso tinha-lhe

8. *Idem, ibidem.*

9. Depoimento de Silnei Siqueira. *Porandubas*, set. 1980. p. 11.

10. Ver ASLAM, Odete; MEYER, Marlyse. *Mort et Vie Sévérine*. In: *Les voies de la création théâtrale*, 2. Paris, CNRS, 1970, p. 297-339. Trata-se de texto crítico o mais amplo e um dos mais criteriosos sobre a encenação da peça.

11. Depoimento de Roberto Freire. *Porandubas*, set. 1980. p. 10.

causado sérios transtornos na vida profissional, pois que era diplomata residindo no estrangeiro. Do ponto de vista do elenco, seu receio repercutira, de modo enganoso, como voluntária ou involuntária adesão aos princípios direitistas do golpe de '64.

A esse *misunderstanding*, estimulado pela distância entre as partes e pelo calor do momento, somavam-se os de ordem puramente técnica.

O edifício do teatro, recém-construído pela Universidade Católica e ainda sujeito a retoques de última hora, dispunha de enorme boca de palco, mas não dispunha de fundos, nem de coxias. O sistema de iluminação era tão precário que, no começo dos ensaios, foi preciso recorrer a barris de salitre. A inexperiência geral era tanta que, quando Roberto Freire perguntou ao reitor da PUC como estava o problema da iluminação, o reitor respondeu-lhe que tudo estava providenciado. Entretanto, descobriram em seguida que falavam de coisas diferentes, porque o reitor supunha que se tratava da iluminação da sala principal, dos corredores, dos banheiros etc. A técnica, aquela que se projeta sobre o palco, ilumina a ação e modela-a pelo jogo do claro/escuro, não tinha sido sequer pensada<sup>12</sup>. Como o dinheiro era pouco, comprou-se a madeira mais barata para o cenário. Como resultado dessa economia forçada, a movimentação dos vinte e tantos atores produzia um barulho ensurdecador, com o soalho estalando e rangendo. Para minorar o incômodo, recorreu-se a óleo barato para amaciar a madeira do chão e a sacos vazios de café para abafar o ruído. Conseqüência inesperada dessa improvisação acústica foi que a tonalidade diferente da sacaria acabou por provocar efeitos estéticos que deram margem a interpretações, no mínimo, curiosas. Quando da apresentação da peça em Nancy houve quem visse no contraste entre o claro e o escuro dos sacos pendurados pelo cenário uma forma sutil de sugerir o fosso entre ricos e pobres a que a peça aludia<sup>13</sup>.

Ao recusar a caracterização dos personagens através de nomes específicos; ao apoiar-se em fontes populares anônimas; ao nomear apenas um retirante através de um patronímico extremamente popular no Nordeste; ao incrustar nesse nome a idéia generalizada de "dureza", "dificuldade" e "severidade"; ao preferir versos de 7 sílabas; ao montá-la atendendo a um princípio dramático e dialogado, onde a linearidade narrativa está presente, João Cabral optou por uma forma poética estreitamente homóloga à situação retratada. Nesse contexto, a palavra-chave que melhor define tanto o poema como sua encenação simplicidade, despojamento. Portanto, foi a despretensão estudada e trabalhada que moveu as rodas desse espetáculo, desde sua concepção inicial. Uma despretensão que não

12. *Idem, ibidem.*

13. Depoimento de Antonio Mercado. *Porandubas*, set. 1980. p. 7.

fazia alarde da tão esperada miséria terceiromundista, fácil de ser consumida pela má consciência ávida do primeiro mundo, e nem despendia na auto-comiseração. Tratava-se de montar um espetáculo em que os mais atualizados conhecimentos de carpintaria teatral deveriam estar presentes, ainda que adequados a uma realidade de amadores jovens e repletos de garra e destinado a um público exigente. Tratava-se, enfim, de apresentar um auto natalino de nível estético consistente que não incidisse na demagogia teatral. De buscar uma forma cênica que fizesse jus à elegância sofrida e ossuda do poema.

É por isso que direção, cenografia e música não podiam ultrapassar a discrição embutida no auto, sob pena de deformá-lo.

Com base nesse princípio, Silnei Siqueira, o diretor de *Morte e Vida Severina*, respeitou a essência áspera do poema de João Cabral, mas não deixou de compensá-la por meio de uma forte dose de lirismo contido, que a crítica especializada prontamente reconheceu e elogiou. Nas palavras de Alberto D'Aversa, Silnei Siqueira "preferiu o caminho de uma concepção total, do 'teatro total', onde tudo concorresse à invenção de uma forma nova nos confrontos do poema; e aquilo que era responsabilidade individual se transforma em coletiva; o que era rigor de verso se faz música e o que era decoração cenográfica se faz mímica"<sup>14</sup>.

Por sua vez, J. A. Ferrara escolheu o caminho da cenografia anti-realista, uma cenografia que, ao sugerir em vez de dizer, reforçava a simplicidade e, mais importante, ajustava-se ao princípio de desimportância aparente da forma em benefício do fundo. "Nós sugeríamos apenas", esclarece J. A. Ferrara, "levando o espectador a participar, a criar a ilusão junto conosco. (...) A cenografia procurava representar a topografia ondulada do nordeste e também a vegetação: na cena do canavial, os 32 atores não fazem a representação realista de um canavial mas o seu movimento... Quem estava na platéia, tinha a sensação perfeita de um canavial." E a preocupação abrangia também a indumentária: "O figurino servia tanto para o ator como para a atriz e uma parte da roupa tinha tripla função: podia ser pano de cabeça, avental ou sacola." Junto com isso, vinham também as preocupações cromáticas: "...o chão do cenário era cor de terra e a roupa era branca num sentido de descaracterizar poeticamente o homem do Nordeste como um rasgado e ressaltando o homem interior, a pureza, a limpeza"<sup>15</sup>.

Quanto à música que acompanhou o espetáculo, a encomenda não poderia ter sido mais acertada, pois que recaiu num jovem que mal se iniciava na pauta e que, apesar de filho de intelectual ilustre (ou talvez por isso mesmo?...), morria de timidez. Por sugestão de uma irmã do futuro compositor, Roberto Freire chamou

14. D'AVERSA, Alberto. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1965.

15. Depoimento de J. A. Ferrara. *Porandubas*, set. 1980, p. 11.

um estudante de arquitetura que, mais tarde, veio a se tornar um dos maiores compositores da música popular brasileira: Chico Buarque, naquela época ainda atendendo pelo nome pomposo de Francisco Buarque de Holanda. Para Roberto Freire, a montagem ainda carecia de emoção enquanto não fossem musicados os versos. “Existia uma concepção formal, elaborada pelo diretor, pelo cenógrafo e por mim, mas faltava emoção”<sup>16</sup>. Essa emoção injetou-a aquele músico principiante que, um dia, conversando sobre seu processo de criação, esclareceu que, mais uma vez, o princípio da solidariedade e da ausência de hierarquia haviam colaborado também na construção musical: “O processo de criação das músicas acho que não seguiu uma ordem prévia”, disse Chico, “mas muitas idéias nasciam do grupo, à medida que o espetáculo ia saindo. Sem o espetáculo eu jamais musicaria João Cabral, nunca faria aquelas músicas, porque seria coisa seca demais. Só foi possível fazê-las a partir da visualização do espetáculo. Às vezes eu optava por falas do coro, diante da dificuldade de musicar os versos. É possível que as partes a serem musicadas tenham nascido de um consenso da equipe”<sup>17</sup>.

Superados tamanhos e tantos obstáculos, restava a estréia, que se deu em 11 de setembro de 1965.

A reação do público foi extremamente favorável e a da crítica especializada também. Parecia que o espetáculo lavava a alma de uma sociedade atemorizada e frustrada que vira muitos de seus anseios de expressão política serem súbita e impiedosamente estrangulados. Sem incorrer no panfletário, *Morte e Vida* configurava-se como resposta altamente estética a um momento baixamente político. Uma crítica, publicada alguns meses depois da estréia e assinada por Anatol Rosenfeld, um dos mais respeitados críticos de então, insistia exatamente na extraordinária qualidade plástica e visual da encenação e sublinhava os valores humanísticos e universais da peça, passando ao largo dos aspectos políticos imediatos e mais fáceis de serem apreendidos. “Como convém ao texto que visa ao universal (embora assimilando o particular)”, escrevia Anatol, “a representação ultrapassa o realismo mediante uma estilização levada, às vezes, quase à abstração. A isso corresponde o chão ondulante que mal apresenta uma sugestão realista e se destina, antes, a dinamizar o espaço cênico, permitindo variações de movimentos e riqueza plástica maior que a cena plana. Igualmente própria a indumentária branca, estilizada, que, associada ao ritual da pantomima, funde o individual no coletivo, acentuando a tendência coral do espetáculo...”<sup>18</sup>

16. WERNECK, Humberto. Gol de letras, p. 63.

17. Depoimento de Chico Buarque. *Porandubas*, set. 1980, p. 12.

18. ROSENFELD, Anatol. *Morte e Vida Severina. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 fev. 1966. Suplemento Literário.

Depois do sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro, o grupo viu-se às voltas com uma nova tentação: a de se apresentar no IV Festival do Teatro Universitário de Nancy, França. Começava, então, mais uma seqüência de obstáculos a serem vencidos, desta vez agravados pela firme, embora disfarçada, tentativa governamental de boicotar o projeto. Num país que nunca se caracterizou por uma política decidida de apoio à cultura e que sempre encarou seus intelectuais como desmancha-prazeres em eterna vigilância era de se esperar uma atitude de franca aversão àquela iniciativa dos estudantes. Além de montarem um texto indigesto que desidealizava as praias do Nordeste brasileiro, seu autor era um diplomata avesso às mesuras do cargo, alguns dos dirigentes do grupo eram mal vistos, politicamente, pelos zeladores da civilização cristã e ocidental e a pátria mal esconjurara o perigo da dominação comunista. Nesse clima adverso, a tarefa de se conseguir qualquer tipo de subvenção oficial, bem como de se esperar uma acolhida diplomática carinhosa no além mar era uma expectativa de antemão destinada ao fracasso redondo.

Não vem ao caso detalhar mais uma vez as peripécias que o TUCA atravessou nesse desdobramento de sua empreitada teatral, mesmo porque isso poderia sugerir que sua vitória só se deveu à combatividade com que enfrentaram seus obstáculos materiais, técnicos, políticos e burocráticos, nada ou quase nada ficando por conta da realização estética e teatral. O que importa assinalar é que o grupo apresentou-se no Festival de Nancy e que colheu sucesso muito significativo, tendo obtido o 1º lugar entre os grupos estrangeiros, muitos deles provenientes de países com sólida e bem calçada tradição teatral, como Bélgica, Polônia, Checoslováquia, Bulgária, Itália, EUA e Japão.

Em Nancy, o teste de qualidade seria definitivo.

Afora as notícias sobre os percalços para se chegar a essa cidade francesa, que sempre seriam tomadas como indispensáveis e exemplares para quem se atreve a cultivar veleidades teatrais *là bas*, ignoravam-se os detalhes das circunstâncias políticas que nos cercavam, bem como, dado importante!, ignorava-se inteiramente a língua em que o espetáculo seria representado. Havia, portanto, como forte obstáculo ao reconhecimento intelectual e estético de *Morte e Vida*, a existência de um idioma que não participa de um *soi disant* circuito internacional de línguas inteligentes. Mesmo que o domínio da língua não seja condição necessária para a apreensão de uma encenação, cuja linguagem não repousa apenas no verbal, não há como negar, por outro lado, que a sua compreensão contribui sobremodo no sentido da apreciação integral do espetáculo. Faltando essa compreensão verbal, corre-se sempre o risco de uma aproximação distorcida e previamente comprometida, principalmente quando se leva em consideração que se tratava de um festival e que vários grupos concorriam a um prêmio de reconhecimento internacional, atribuído por um país de indisputável notoriedade

no assunto. O que estava em causa, pois, era a aceitação ou não de um trabalho por uma instância mais cosmopolita e, teoricamente, mais isenta.

Num dos recortes de jornal, uma cândida confissão de um dos jurados bem manifesta a apreensão de quem devia julgar os concorrentes. Ao confessar seu entusiasmo misturado com o receio, Marc Bernard admite: "Faire partie du jury de ce festival est une preuve par laquelle il n'est pas mauvais de passer si l'on veut tenter d'aller jusqu'au bout de la capacité d'attention dont on est capable"<sup>19</sup>.

Na maratona dos vários espetáculos encenados em tão curto tempo, dentro de concepções estéticas diversas, de inclinações ideológicas diferenciadas e em várias línguas, geralmente ignoradas, o jurado precisava manter-se sereno para evitar confusões desastrosas que pudessem estragar a festa. Por esses motivos que Marc Bernard alertava: "Rentré à l'hotel, vous devez porter un jugement sur chacun des textes, sur l'interprétation, la mise en scène, les 'effets spéciaux', et bien vous garder de confondre le turc avec le polonais, l'arabe avec le japonais. Bref, vous devez vous conduire en polyglote accompli, exactement comme si vous connaissiez ces langues depuis le berceau." Não obstante essas dificuldades e a correria natural num evento desta espécie e desta magnitude, o crítico admitia, publicamente, que suas limitações de natureza lingüística acabaram por ser superadas pela imanência estética da encenação. Graças à qualidade da direção e à força interpretativa dos atores, um texto desconhecido, em língua desconhecida, de um poeta desconhecido e originário de um país latino-americano pôde alcançar o reconhecimento sem a interferência de uma indulgência política provisória e momentânea. Arrematando seu entusiasmo diante das peças brasileira e japonesa, Marc Bernard finaliza: "Qu'il ne se produise pas quelques erreurs de classement, je n'en jurerais pas, mais pourtant il arrive que le miracle ait lieu et que vous compreniez en effet une langue que vous n'avez jamais apprise. Cela s'est produit deux fois quand j'étais là: avec le Théâtre de l'Université Catholique de São Paulo, et avec le Théâtre de l'Université de Nishinomiya, du Japon."

Fora do círculo imediato dos diretamente envolvidos no Festival, a receptividade não foi menor.

Jean-Jacques Gautier, o correspondente de *Le Figaro*, afirmava que *Morte e Vida* "rejoint les sommets de la tragédie grecque, la douleur pathétique du chant des Hébreux"<sup>20</sup>. No *Le Républicain Lorrain* de 26 de abril de 1966, a abertura da página sobre o festival foi calorosa: "Toute une salle s'est levée, dimanche soir, pour

19. Infelizmente o recorte de 05 maio 1968 não traz o nome do jornal em que Marc Bernard escreve seu depoimento. O artigo em questão, intitulado "Le théâtre. La crête de la vague. Festival Universitaire de Nancy", trata de *Crépuscule d'une grue* de Junji Kinoshita, encenado pelo grupo universitário de Nishinomiya (Japão) e de *Morte e Vida Severina*.

20. *Le Figaro*, Paris, 26 abr. 1966.

acclamer 'Morte et Vie de Severino' le premier chef d'oeuvre de ce quatrième festival".

No momento em que a imprensa francesa, do interior e da capital, proclamava a qualidade da montagem de *Morte e Vida*, fechava-se um segundo círculo de glória para o TUCA. Agora, já não se podia mais suspeitar de mesuras locais, ajeitadas pela condescendência política, como poderiam alegar os adversários da esquerda. Nem da alegria ingênua daqueles que viam na peça uma forma de responder, com dignidade, à afronta que humilhara e derrotara um momento nacional de movimento coletivo.

Agora, era da França que vinha o triunfo. Vinha de um país que, historicamente, sempre funcionara como paradigma para a inteligência brasileira e como fonte de ideais libertários, nascidos de uma revolução quase bicentenária. Combinavam-se, pois, os ideais estéticos e políticos nessa consagração, o que não era pouco. Era um enorme afago no ego machucado de duas classes provisoriamente desarticuladas e desarvoradas: a dos estudantes e a dos intelectuais. Os aplausos brasileiros recolocavam a questão política no centro do debate sem o anátema que os vitoriosos daquele momento lhe imputaram; os aplausos franceses punham em relevo a qualidade estética do espetáculo, numa clara demonstração de que sua qualidade não dependia apenas de certo panfletarismo que alguns apressados lhe atribuíram. Fechava-se, assim, o círculo da excelência: ético e estético saíam vitoriosos.