



Flávio império e a montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1968)

Flávio império and the performance of *Señora Carrar's Rifles* (1968)

Rogério Marcondes Machado¹

Resumo

Analizamos a montagem de *Os Fuzis de Senhora Carrar* (Brecht) concebida por Flávio Império, em 1968. Utilizamos artigos e críticas do período para descrever o impacto que esta montagem causou no contexto brasileiro e internacional. Esta montagem realiza uma síntese singular entre dois modelos de teatro que muitas vezes são colocados em oposição: o teatro épico brechtiano, já praticado no Brasil, e as então inovadoras práticas do teatro ritual, influenciadas pela obra de Artaud. Trata-se de uma montagem que ampliou os recursos performáticos associados ao teatro político, dialogando com as novas correntes contraculturais.

Palavras-chave: Flávio Império, *Os Fuzis de Teresa Carrar*, Teatro político, Tropicalismo.

Abstract

This study analyzes the theatrical performance of *Señora Carrar's Rifles* (Brecht) designed by Flávio Império in 1968. Articles and critical texts of the time were selected to describe the impact of this performance in the Brazilian and international contexts. This performance conducts a unique synthesis between two models of theater that are often placed in opposition: the brechtinian epic theater, already practiced in Brazil, and the innovative ritual theater, influenced by the work of Artaud. It is a theatrical performance that expanded the performing resources associated with the political theater, engaging countercultural issues.

Keywords: Flávio Império, Political theater, *Señora Carrar's Rifles*, Tropicalismo.

Em 1966 surge o Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP)², reunindo estudantes da faculdade de arquitetura e dos cursos de filosofia, ciências e letras. A primeira montagem aconteceu em 1967, a peça *Exceção e a Regra*, de Brecht, dirigida por Paulo José. Esta montagem não teve temporada em teatro tradicional, foi apresentada em sindicatos, fábricas e grêmios estudantis. A segunda montagem foi *Os Fuzis da Sra. Carrar*, outra vez Brecht, desta vez dirigida por Flávio Império. Estreou

¹ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP)

² Apesar da semelhança de siglas, este grupo não tem qualquer ligação com o atual TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), que é um órgão institucional da universidade e que possui dois períodos de existência: de 1955 a 1957 e a partir de 1976 até hoje. Sobre o TUSP institucional ver TAVARES, Abilo Cesar Neves. A USP e seu teatro: um olhar retrospectivo e prospectivo. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes da USP, 2008.

em 3 de maio de 1968, no teatro Ruth Escobar em São Paulo e, diferentemente da anterior, voltava-se ao público estudantil. Neste mesmo ano o grupo chegou a iniciar as leituras para a realização da sua terceira montagem. Flávio Império organizava uma adaptação livre de *Um homem é um homem, desde que tenha comprador*, de Brecht, novamente. Em 1969, com o endurecimento da repressão política, o grupo se desfez.

Os membros do TUSP eram profundamente engajados na ação política e cultural. Uma reportagem, publicada no Jornal do Brasil, (MICHALSKI, 1968a) sintetiza as atividades do grupo. Em 1966 promoveram um Seminário de Teatro Universitário com a participação de Anatol Rosenfeld, Augusto Boal, Roberto Schwartz, Paulo Mendonça, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Barbara Heliodora, Paulo José, entre outros. Em 1967 realizaram a publicação e a leitura de *A Cantora Careca*, de Ionesco, e *A Instrução*, de Peter Weiss. Também publicaram, na forma de apostilas, *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade, *10 teses sobre o teatro universitário*, tradução e organização de André Gouveia, *O teatro político*, de Piscator, *Teatro da Violência*, tradução e organização de Maria Thereza Vargas. Em 1968 realizaram um seminário com o título: *Século XXI, Civilização da Imagem*.

O TUSP também foi responsável pela organização da pré-estreia do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, numa concorrida sessão no antigo Cine Rio, localizado av. Paulista. (CHACHAMOVITZ, 2014). Publicaram dois números de uma revista intitulada aParte que, apesar do seu foco editorial ser cultural e artístico, foi condenada pela repressão política que chegou a recolher os exemplares publicados (CHACHAMOVITZ, 2014; HECK, 2014).

Dentro deste amplo leque de atividades, a montagem de *Os Fuzis da Sra. Carrar* foi a que teve maior visibilidade e repercussão junto ao público e à imprensa.

A peça dramática é composta de apenas um ato e se passa numa “casa de pescadores na Andaluzia, numa das noites de abril de 1937” (BRECHT, 1976, p.115) durante a Guerra Civil Espanhola. Em um dos cantos do aposento, todo caiado de branco, haveria um grande crucifixo negro. No início da peça “Teresa Carrar, mulher de pescador, mãe quarentona, esta fazendo pão. Perto da janela aberta, seu filho José, um rapaz de quinze anos, talha um moitão. Troar de canhões ao longe.” (BRECHT, 1976, p.115)

De forma sintética, a peça conta a estória da Sra. Carrar, cujo marido, ativista político, havia sido morto pela milícia fascista do General Franco. Carrar defende uma posição de neutralidade perante o conflito, pois não quer que seus dois filhos

se engajem na luta. Pedro, um operário que luta contra a milícia fascista, vai até sua casa para tentar convencê-la a ceder os fuzis que pertenciam a seu marido, e que estão escondidos sob o assoalho. Durante este confronto entra em cena o padre da aldeia, homem conservador, que apoia a posição de neutralidade da Sra. Carrar. Entre o padre e o operário ocorre um importante diálogo: Pedro acua o religioso indagando se ele seria realmente capaz de garantir que a neutralidade de Carrar traria segurança para sua família. O padre se retira e, algum tempo depois, chegam dois pescadores, trazendo o corpo de Juan, o filho mais velho de Carrar, recém-assassinado pelos franquistas enquanto trabalhava pacificamente no seu barco de pesca. Perante este fato Carrar muda de posição, entrega os fuzis e sai para a luta.

Esta estória simples bem refletia o dilema político da sociedade brasileira daquele período; de como enfrentar, ou não, a ditadura política e militar estabelecida a partir de 1964. E este enfoque, político, foi o adotado pela montagem do TUSP, em 1968, muito diferente do que aconteceu em 1962, na montagem feita pelo Teatro de Arena, dirigida por José Renato e que também contou com a participação de Flávio Império, como cenógrafo e figurinista.

Para José Renato, o drama vivido por Carrar deveria ser observado como uma metáfora da situação vivida pelo Teatro de Arena naquele momento. O Arena, no seu entender, tentava “ainda manter a cabeça erguida, mantendo peças que julga interessante, [a um público burguês] assim como mãe Carrar procura nervosamente defender sua posição neutralista” (RENATO, 1962). Renato desejava um teatro popular para um público amplo, pois, na sua visão, a televisão e o cinema “relegaram o teatro a uma arte esnobe.” (RENATO, 1962)

José Renato já havia dirigido este texto em 1961, no Rio de Janeiro, com Tereza Rachel no papel principal. Provavelmente esta foi a primeira montagem de *Os Fuzis da Sra. Carrar* no Brasil (BADER, 1987, p.271).

Numa entrevista, publicada em 2007, José Renato faz uma comparação entre os cenários das duas montagens que dirigiu:

O cenógrafo que a Tereza contratou [para a montagem carioca] fez uma cenografia mediterrânea, bonita e tal, mas era uma criação desligada do trabalho de encenação, não tinha conexão com ele. Fiquei meio insatisfeito, embora tenha sido uma cenografia bonita e bem feita. Um ano depois fiz a mesma peça no Arena e foi o Flávio que colaborou comigo. Praticamente não tivemos cenografia, mas a colaboração dele foi fundamental! Em lugar da cenografia, a arena foi transformada numa cruz. A ocupação desta área em cruz era forte e foi sugerida, de modo geral, pelo desenho que Flávio fez. Era fantástico! (SAADI, 2007, p.91)

A cenografia concebida por Flávio Império para a montagem no Teatro de Arena em 1962, adapta-se à forma circular da plateia, e consiste apenas de mobiliários e objetos que configuram, com um registro realista, o ambiente da casa da mãe Carrar, seguindo em parte as indicações de Brecht.

Em 1968, para a montagem realizada pelo TUSP, Império adota um conceito cenográfico muito diferente. Sobre o palco foi executado um plano inclinado, cuja borda inferior ficava voltada para a plateia. Este tablado, composto por tábuas de madeira, formava um retângulo com 6 metros de largura por 4 metros e profundidade. Ele ficava posicionado com um recuo em relação ao limite frontal do palco, deixando assim uma faixa livre para circulação. Na sua borda superior havia uma “mureta” composta de sacos “de areia”, simulando uma trincheira de guerra. No meio do tablado, em destaque, um enorme crucifixo e outros objetos, como mesa e cadeiras.

O ambiente proposto não era, como na montagem de 1962, simplesmente o interior de uma habitação, mas sim uma composição de elementos de origens diversas, em situações não usuais, gerando um ambiente inquietante e instável. O plano inclinado também afetava a intensidade dramática da ação do ator, dependendo da sua posição sobre este plano. Certamente um recurso espacial útil para compensar as “marcações rígidas e solidas” decorrentes da inexperiência dos atores (OS FUZIS, 1968b). O plano inclinado também poderia ser interpretado como enorme tampa de alçapão, representando, de modo hiperbólico, o esconderijo dos fuzis.

As diferenças entre os dois cenários de Flávio Império bem exemplificam sua reflexão sobre o “neutro teatral” e o “máximo teatral” (Jafa, 1963).³

Para Império, o reconhecimento do grau de realismo dos elementos de uma cenografia varia conforme a época e a sociedade. O teatro realista, menos ou mais abstratizado, como conceito de ideias ou de palavras, tem suas raízes na **simulação do cognoscível**, inscrevendo-se na órbita das linguagens naturalista. Neste tipo de teatro, seja ele “narrativo, psicológico ou épico”, é sempre a partir dos objetos, compreendidos como reais, que se estrutura a comunicação com o espectador, e o resultado é que a cenografia, como um todo, resulta ser apenas a soma das partes; um conjunto já conhecido. Na sua pesquisa como artista, Império prefere conceber uma cenografia onde a significação do conjunto não seja apenas o resultado da

³ Neste artigo o jornalista transcreve trechos do texto, de autoria de Império que faziam parte do programa da peça *O Melhor juiz, o rei*. Teatro de Arena, 1963.

soma das partes. Para tanto, ele procura fugir das **atribuições naturais** que os objetos possuem. Em suas palavras:

Voltando à antiga unidade aproximação-distanciamento aplicada ao realismo teatral entendemos o “neutro” como o mínimo desgaste, menor obstáculo ao objeto, à identidade objeto-plateia. O máximo teatral, por conseguinte, como estrutura abstrata da contradição das atribuições naturais.

Uma mesma cadeira dentro de uma sala ou debaixo de uma ponte empresta aos dois todos sentidos diferentes. Uma cadeira usual, numa sala usual pode ser tida como “neutra”. Se embaixo de uma ponte pode ser tida como máximo contraste. Esses atributos surgem do sentido do usual para uma dada sociedade. Donde a unidade cenográfica dependa de inter-relação plateia-objeto cênico, como fator cultural.

Da relatividade dessa possibilidade surgem os graus do “teatral” da imagem. O processo não é nunca de soma, mas síntese. (Jafa, 1963)

Utilizando sua terminologia, podemos dizer que a cenografia que ele desenvolveu para a montagem no Teatro de Arena, em 1962, aproxima-se do neutro **teatral**, porque realiza uma justaposição de elementos reconhecíveis como **reais** apresentados nas condições que lhes são **naturais** – exceto, é claro, pelo fato de estarem em um edifício teatral, o que colocaria a discussão sobre a **intensidade teatral** em outra grandeza. Por outro lado, sua concepção para a montagem do T USP, em 1968, apontaria para o máximo **teatral**, pois o elemento real é colocado em condições que não lhes são **naturais**.

Na montagem do T USP, a concepção do espaço cênico e da plasticidade do espetáculo surge desde o início do processo. A escolha de um texto simples e curto foi importante. Império apreciava o fato de *Os Fuzis* ser uma peça de um ato, pois isto lhe permitia ter uma rápida compreensão do conjunto. “Ser cortinha [a peça] permite a você ficar mais entretido com o tema básico, trabalhar melhor esse tema básico. Dava para fazer como uma composição orquestral curta, concentrada, condensada” (IMPÉRIO, 1983). Sergio Mindlin (2014) recorda que Império já concebia o espaço cênico nos primeiros ensaios: “A gente foi lendo a peça, e ele foi imaginando o cenário. Foi surgindo na cabeça dele a composição do que seria o cenário e isto foi dando a estrutura de montagem da peça mesmo, porque ela girou muito em torno do cenário”. Império ajusta e altera o texto original conforme suas necessidades por esse motivo o título foi modificado para *Os Fuzis de Dona Teresa*.

Em 3 de maio de 1968 *Os Fuzis* inicia sua temporada no teatro Ruth Escobar, em São Paulo. No meio do ano o T USP viaja para o Rio de Janeiro e, em 6 de julho, estreia no Teatro Nacional de Comédia, logo depois se transfere para o Teatro Miguel Lemos, em Copacabana. No Rio de Janeiro, a peça fez bastante sucesso, foi escolhida pelo Jornal do Brasil (COTAÇÃO 68, 1969) como a melhor montagem de 1968, à frente de monta-

gens importantes como *Roda Viva* e *O Rei da Vela*. Também no Rio aconteceu uma prorrogação da temporada, com troca de elenco, pois a maioria dos membros do TUSP tinha que retornar para São Paulo, com o fim das férias escolares (OS FUZIS, 1968b; CRETA, 2014). Em 1969, o grupo do TUSP recebe um convite para participar do Festival Internacional de Teatro de Nancy (França). A ida do para este festival representou a consagração final desta montagem e do grupo do TUSP. Naquele ano o Festival havia abolido o sistema de tradicional de premiação. Os organizadores do evento, porém, como prova de reconhecimento para o melhor espetáculo do festival, convidaram o grupo paulistano para rerepresentar *Os Fuzis* na noite de encerramento do festival.

O espetáculo vai se transformando ao longo das suas várias temporadas. Para Mariana Heck (2014), *Os Fuzis*, na sua estreia, ainda poderia ser comparado com as montagens teatrais do CPC⁴, voltadas à conscientização política do público, nas quais o conteúdo textual era enfatizado. Com o tempo, Império realiza ajustes na montagem, as qualidades plásticas e cênicas ganham ênfase, a composição das imagens se impõe através do uso de adereços, de projeções, jogos de luz e de som. O assassinato do estudante carioca Edson Luis, pela repressão policial, foi um importante catalizador de mudanças na montagem. Na temporada carioca a censura proibiu a utilização da sua camisa ensanguentada, presa a um fuzil, como parte do cenário (ESTUDANTES, 1968). Não obstante, a menção da sua morte seria feita no palco e um novo trecho audiovisual foi acrescentado, encerrando o espetáculo. No Rio de Janeiro a montagem apresentou-se com um novo caráter. Para Rose la Creta (2014), que fez o papel da protagonista na montagem carioca, “Os fuzis era um espetáculo ‘cinematográfico’ com uma linguagem audiovisual muito forte. Em Nancy, a crítica qualificou a montagem como “Barroca e grandiosa, concebida como um cerimonial audiovisual no qual som e imagem se lançam em um longo diálogo lírico” (BORRELY, 1969). Durante o ano de 1968, Império cada vez mais se aproxima da linguagem tropicalista. Nas leituras iniciais para a encenação de *Um Homem é um homem*, Império já manifestava a vontade de avançar na linha de pesquisa iniciada com *Roda Viva* e *Os Fuzis* (HECK, 2014). O músico Rogerio Duprat, estreitamente ligado ao movimento de renovação musical, havia sido convidado para realizar a trilha sonora desta nova montagem (TUSP, 1969; HECK 2014).

4 CPC – Centro de Cultura Popular, que existiu de 1961 a 1964, ligado à UNE – União Nacional dos Estudantes. Promoviam atividades culturais como um instrumento de ação revolucionária. O conteúdo engajado de suas obras se sobrepunham as pesquisas formais de novas linguagens artísticas

As temporadas de *Os Fuzis* foram muito dinâmicas e tumultuadas, as exhibiões devem ter apresentado muitas diferenças entre si. Já nos ensaios, Império decide preparar duas atrizes para fazer a protagonista: Bety Chachamovitz e Rose La Creta. A ideia inicial era haver alguma alternância, para alimentar um jogo teatral (CHACHAMOVITZ, 2014; OS FUZIS, 1968a), o que não chega a ocorrer.⁵

Ao entrar no teatro, o público já encontrava, em cena aberta, a mãe Carrar e seu filho. Ao mesmo tempo eram projetados, ao fundo do palco, slides com imagens variadas, referentes à guerra do Vietnã, à cultura Espanhola etc. A exibição dos slides era acompanhada de uma narração gravada. Durante a encenação os momentos recordados com destaque são: o debate entre o operário e o padre, no qual o operário, ao invés de olhar para o religioso, dirige-se para a plateia; o momento em que a mãe Carrar, defendendo sua posição de neutralidade, vê surgir na plateia um coro de senhoras Carrar, todas com mantos negros e máscaras de Mater Dolorosa, repetindo para o público os seus lamentos; o instante em que Carrar recebe o corpo morto de seu filho e juntos compõe uma imagem de Pietá, enquanto é tocado um trecho de Carmina Burana de Carl Orff; a parte em que Carrar decide ir para a guerra e, da plateia, ressurgem o coro de senhoras que retira rifles escondidos sob as cadeiras dos espectadores e parte junto com Carrar. Neste momento, ao mesmo tempo, o padre se coloca no meio do palco e é aparamentado, com máscara e adereços, como uma figura ambígua, meio autoridade eclesiástica, meio general fascista.

Os últimos momentos da encenação se sucedem num crescente dramático:

Quando a Senhora Carrar decide ir ao front todo o fluxo empático é violenta e definitivamente rompido: ela vai só e recusa ao público a catarse final do bom teatro de esquerda. O público é obrigado a ficar imóvel em seu lugar, assistindo a um grande cerimonial audiovisual que celebra a vitória do fascismo sobre as forças da desordem e da subversão. Ele não pode nem mesmo aplaudir porque não sabe quando o espetáculo termina. A história do napalm, gravação que, durante 15 minutos, dominou o início do espetáculo (colocando em oposição, ao mesmo tempo e brutalmente, o subdesenvolvimento monótono representado em cena e as técnicas de repressão superdesenvolvidas contadas através da gravação sonora) recomeça, e a gente a escuta até que o último espectador saia em silêncio (THEATRE, 1969, p.32)⁶

A primeira referência crítica que encontramos sobre esta montagem de *Os Fuzis* foi o texto escrito por Alberto D'Aversa (D'AVERSA, 1968a). Ele comenta que esta obra

5 Devido a um problema de saúde com Rose la Creta, a temporada paulista ficou exclusivamente a cargo de Bety Chachamovitz. Rose assume o papel na temporada carioca e em Nancy

6 Tradução de Beto Manieri, Acervo Flávio Império.

de Brecht é de um “didatismo primário”, na qual o personagem da mãe é o “epicentro dramático de toda a estória”; a seu ver, um típico exemplo de dramaturgia clássica “construída toda em redor, e em função, de um caráter central, responsável da tese de auto”. Para D’Aversa a impoatção do espetáculo dirigido por Império é “revolucionária”, pois:

[...] os termos propostos por Brecht são reformulados numa nova visão dramática que descola o epicentro do drama da mãe para o coro, ampliando a dimensão dramática do texto, que passa a “significar” Brecht, mais através da participação coletiva do que através da singularidade da emoção da protagonista. (D’AVERSA, 1968a)

Na segunda parte de sua crítica (D’AVERSA, 1968b), o crítico observa que: “contrariamente à toda preceptística épica”, esta montagem de *Os Fuzis*, “usa a luz em função sentimental, a música como comentário, as interpretações como solicitações emocionais”. O distanciamento épico e a crítica racional aparecem nos instantes de “pronunciamentos e ‘slides’ para voltar, imediatamente depois, a participação mais empenhada”. D’Aversa, com certa ira, compara o trabalho de Império com o de José Celso; para o crítico, Flávio, Império, ao contrário do diretor do Teatro Oficina, “não se refugia no cômodo anarquismo de um ‘tropicalismo’ safado, inculto e oportunista”. (D’AVERSA, 1968b)

A comparação com a obra de José Celso também aparece logo no primeiro artigo que Yan Michalski publica, no *Jornal do Brasil*, sobre a temporada carioca de *Os Fuzis*:

Tudo o que José Celso Martinez Correia tentou e – na minha opinião - não conseguiu inteiramente em *Roda Viva* esta realizado, com perfeita coerência na parte final de *Os Fuzis*. O espetáculo estoura os limites do palco com a sua violência, alastra-se pela plateia, agride o espectador com o seu ódio, conquista-o com seu amor. Tudo isto sem qualquer apelo a gratuidade, sem concessão à facilidade: Flávio Império não choca por chocar: ele sacode o espectador para despertar uma reação, ao mesmo tempo emocional e consciente, que não se esgotará no próprio momento em que acontece, mas acompanhará o espectador para fora das portas do teatro (MICHALSKI, 1968a).

No seu ensaio crítico sobre a montagem (MICHALSKI, 1968b;1968c), o crítico carioca registra que Brecht recomendava, para a montagem de *Os fuzis*, “o emprego [dos] recursos aristotélicos que ele tanto combatia na sua conceituação de um teatro dialético”. Michalski não se detém nos motivos desta recomendação, apenas ressalta que “o espetáculo de Flavio Império prova magistralmente que a impoatção épica e a impoatção aristotélica não se excluem mutuamente” - elas podem, sem conflitos, coexistir “com magnifico resultado tanto didático quanto artístico” (MICHALSKI, 1968b).

Michalski observa que o espetáculo se apresenta como ritual. Não um ritual primitivo, mas uma liturgia solene e requintada, baseada num crescendo “através do qual o espectador é aos poucos arrancado da sua autoconsciência individual e levado irresistivelmente a um estado de comunhão místico-artístico-político com os intérpretes-celebrantes” (MICHALSKI, 1968c). O clima de adesão emocional, porém, é rompido com momentos de secura e frieza, quando são apresentados “amplo material de estudo que nos obriga a assimilar intelectualmente o sentido daquilo que o espetáculo se propõe a apresentar”, e complementa:

O envolvimento catártico e o distanciamento épico se alternam, e o espectador sai do teatro com a sensação de ter participado de uma experiência emocional que não esquecerá tão cedo, mas também de ter recebido uma contribuição racional que ampliou a sua visão de História. O ato de emocionar favoreceu o ato de aprender e vice-versa. (MICHALSKI, 1968c).

Michalski (1968c) aponta as estratégias que Império utiliza para romper a passividade da plateia: o momento em que o operário questiona o padre olhado, porém, para o público “de maneira tão direta que são eles [os espectadores] que se sentem interrogados”. A multiplicação de senhoras Carrar que “faz com que eles se sintam participando dos acontecimentos, expostos à necessidade de fazer uma opção”.

Com relação à sonoridade do espetáculo, ele acrescenta: “Não menos expressivas do que os visuais são as imagens sonoras criadas pelo diretor, tanto através de música instrumental que vai de Bach a Carl Orff e ao jazz, como através de sonoplastia (o fantástico impacto das matracas-metralhadoras) e de efeitos vocais (o grito de dor de Teresa Carrar multiplicado pelo coro).” (MICHALSKI, 1968c)

Por fim Michalski destaca algumas cenas:

[...] a saudação às brigadas internacionais, a marcação de Teresa agarrada ao filho no chão, protegendo-o com seu corpo e toda a extraordinária missa final com a composição de Pietá no fundo - permanecem gravadas na minha memória, entre os momentos mais privilegiados de toda minha experiência de frequentador de teatro. (MICHALSKI, 1968c).

Em um ensaio sobre a resistência teatral durante o período autoritário, Michalski (1985) recorda que, no ano de 1968, a presença simultânea, no Rio de Janeiro, das montagens de *Roda Viva* e *O Rei da Vela*, “torna evidente a existência de um novo teatro, zangado e debochado, que assusta o público tradicional e parte da crítica”. De modos diversos, as montagens de *Os fuzis*, assim como a de *Cemitério de Automóveis*⁷, teriam conseguido conciliar a “ira recalçada”, detonadora de uma manifestação

7 Texto de Arrabal, dirigido por Victor Garcia em 1968, inaugurou o Teatro 13 de Maio em São Paulo.

artística violenta, com uma “comunicação estética” de maior fluidez com o público.

Com relação à montagem do TUSP, Michalski resume:

Flávio Império mostra através de uma calorosa generosidade de imagens, que os conceitos do teatro da crueldade de Artaud e do teatro dialético de Brecht talvez não sejam tão irremediavelmente irreconciliáveis como se costuma dizer. (MICHALSKI, 1985).

Tite de Lemos (1968) alinha a montagem de *Os fuzis* com o que o crítico francês Bernard Dort chamou de o **fim da cenocracia**. Para Dort (1968), naquele momento, parecia-lhe que estavam esgotadas as possibilidades tradicionais para a implantação de um teatro popular político e realista. Este tipo de teatro não seria viável porque não existia mais um “acordo ideológico sobre uma concepção comum de história,” que reunisse um público que se tornava cada vez mais amplo e heterogêneo (DORT, 1968, p.1862). O reflexo deste contexto, no espaço cênico, é que o palco deixa de ser o “lugar onde é dita ou mostrada uma verdade humanista e simbolicamente válida para todos” (DORT, 1968, 1868). Para Dort, o fim da **cenocracia** significa o fim de um tipo de teatro no qual a cena apresentada no palco, era, de certo modo, autossuficiente para apresentar o enredo dramático. Isto não significa apenas uma diluição da fronteira entre palco e plateia, durante uma exibição, mas também a criação de novos elos entre o teatro e sua realidade exterior. Em suas palavras:

O centro de gravidade da atividade teatral não está mais na cena ou na obra isolada; ele se situa, de algum modo, no ponto de intersecção entre a cena e a plateia, ou melhor dizendo, na articulação entre o teatro e o mundo (DORT, 1968, p.1876).

Tite de Lemos (1968), procurando complementar a reflexão de Dort, descreve-nos qual era a transformação que estava acontecendo na produção teatral daquele ano. Para o autor, a sociedade estava desenvolvendo uma nova maneira de “espacializar seus dramas e preocupações,” rompendo o uso tradicional do edifício teatral. *O Rei da Vela* seria o grande salto qualitativo do teatro brasileiro do período, por ter conseguido “devolver ao ator a sua dimensão de corporeidade,” que havia sido “pervertida e esvaziada pela tradição de bom comportamento soberana até então.” Este novo status corporal é que irá, em *Roda Viva*, expandir-se espacialmente: “*Roda Viva* é o primeiro espetáculo do ciclo a introduzir ostensivamente e a encaminhar de modo orgânico o debate em torno do raio de ação cênica no teatro,” sendo uma deliberada violação “dos limites físicos impostos pela geografia do palco à italiana.” Os atores descem do palco para a plateia e vão importunar os espectadores nas suas poltronas. “É impossível deixar de reconhecer o parentesco entre os *Fuzis* e *Roda Viva*,” afirma Lemos,

embora sejam ambos “espetáculos absolutamente pessoais, em todos os níveis, e mesmo em seus processos de questionamento da realidade e do sentido do teatro como parte desta realidade”. Tite observa que a radicalidade da encenação de *Os Fuzis* “cobriu desde a faixa da pura explicitação política da situação em pauta [...] até a da mobilização estética rigorosamente intrigantes e surpreendentes”. Ele destaca a decisão de Império de iniciar e terminar o espetáculo com uma detalhada explanação áudio visual “uma bem sucedida tática capaz de fazer com que o espetáculo nunca comece propriamente; nem acabe”. Como se a peça fosse apenas uma interrupção de um longo discurso. Este achado – **anticonocástico**, podemos dizer - permitiu ao diretor “abrir uma fenda no tempo do velho teatro, para além de realentar a tarefa de demolição do seu espaço” (LEMOS, 1968).

Referências

BADER, Wolfgang (Org). **Brecht no Brasil, experiências e influencias**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

BORRELY, Martine. **Les Fusil de Mère Carrar**. L'Est Republicain. Nancy. 29 abr. 1969 . Cópia pertencente ao Acervo Flávio Império.

BRECHT, Bertold. Os fuzis da Senhora Carrar. In: **BERTOLD Brecht teatro**. V.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CHACHAMOVITZ, Bety. **Bety Chachamovitz: entrevista**. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado. São Paulo, 2014.

COTAÇÃO 68: universitários em primeiro lugar no teatro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1 jan. 1969. p.23-40. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em 17 mar. 2014.

CRETA, Rose la. **Rose la Creta: entrevista**. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado. Rio de Janeiro, 2014.

D'AVERSA, Alberto. Uma direção chamada Flávio Império (I), **A Gazeta**, São Paulo, 31 maio 1968a. Cópia pertencente ao Acervo Flávio Império.

_____. Uma direção chamada Flávio Império (II), **A Gazeta**, São Paulo, 1 jun. 1968b. Cópia pertencente ao Acervo Flávio Império.

DORT, Bernard. Le jeu du theatre et de la realitè. **Les temps modernes**, Paris, v. 263, p.1857-1877, avril 1968.

ESTUDANTES fazem teatro com fuzis. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1968, p.13-60 Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em 17 mar. 2014.

HECK, Mariana. **Mariana Heck: entrevista**. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado. São Paulo, 2014.

JAFÁ, Van. Flávio Império; Sobre Cenografia (de “O melhor Juiz, o rei”). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1963, p.17-38. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em 17 mar 2014

IMPÉRIO, Flávio. **Flávio Império: entrevista**. Entrevistadores: Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima. São Paulo. Exposição Rever Espaços Centro Cultural São Paulo. Cópia transcrita pertencente ao Acervo Flávio Império. 1983.

LEMOS, Tite de. O que é o que é; o novo teatro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1968, p.28/42. Disponível em <[http:// hemerotecadigital.bn.br](http://hemerotecadigital.bn.br) >. Acesso em 17 mar 2014.

MICHALSKI, Yan. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 jul. 1968. p. 25/36. . Disponível em <<http:// hemerotecadigital.bn.br> >. Acesso em 17 mar 2014.

MICHALSKI, Yan. Os fuzis de D.Teresa Carrar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 jul. 1968a. p. 10-44. Disponível em <<http:// hemerotecadigital.bn.br> >. Acesso em 17 mar. 2014.

_____. Bem vindos “Fuzis” (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1968b, p.28 -48. Disponível em <<http:// hemerotecadigital.bn.br> >. Acesso em 17 mar 2014.

_____. Bem vindos “Fuzis” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jul. 1968c, p. 22 -36. Disponível em <<http:// hemerotecadigital.bn.br> >. Acesso em 17 mar. 2014.

_____. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MINDLIN, Sergio. **Sergio Mindlin: entrevista**. Entrevistador: Rogério Marcondes Machado. São Paulo, 2014.

OS FUZIS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 de maio de 1968a, p.10. Disponível em <<http:// acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 17 mar 2014.

OS FUZIS as armas do palco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 e 2 set. 1968b, p.51-135. Disponível em <<http:// hemerotecadigital.bn.br> >. Acesso em 17 mar 2014.

RENATO, José. Tentativa de comparação, **Programa da peça Os Fuzis da mãe Carrar**, Teatro de Arena, São Paulo, 1962. Cópia pertencente ao Acervo Flávio Império.

SAADI, Fatima. O mundo no teatro; Entrevista de João Renato a Fatima Saadi. **Folhetim**, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n26, p. 85-115, jul/dez 2007.

THEATRE des universitaire de Sao Paolo; Les fusils de mere Carrar. **Thèâtre e Université**, Nancy, n 17, Número especial programa do VII Festival de Mundial de teatro, abr. 1969.

TUSP em nova montagem brechtiana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1969, p. 25-44. Disponível em <<http:// hemerotecadigital.bn.br> >. Acesso em 17 mar. 2014.

Recebido em 17/03/2014

Aprovado em 30/04/2014

Publicado em 25/06/2014