

AMIR HADDAD E A LINGUAGEM CENSURADA DE SOMMA (1974)Thiago SOGAYAR BECHARA¹

Resumo: Estreado em 15 de maio de 1974, no Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* é, dentre os muitos espetáculos dirigidos pelo encenador mineiro Amir Haddad, um dos que funcionaram como ponto de clivagem de seu pensamento estético, ensejando as fundações de uma proposição de teatro decisiva para seu percurso artístico e investigativo visando a um teatro público e aberto. Este ensaio apresenta alguns dos principais recursos cênicos de *Somma* promotores de uma fluidez de linguagem nunca antes tentada pelo teatrólogo, e apresenta a abordagem da peça tanto pela crítica teatral quanto pela censura do momento.

Palavras-chave: Amir Haddad; Teatro brasileiro moderno; Linguagem teatral; Censura teatral; Crítica teatral.

Résumé: Représenté par la première fois le 15 mai 1974, au Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* est, parmi les nombreux spectacles dirigés par le metteur en scène du Minas Gerais, Amir Haddad, l'un de ceux qui ont fonctionné comme un point de clivage dans sa pensée esthétique, donnant lieu aux fondements d'une proposition artistique vers un théâtre public et ouvert. Cet essai présente quelques-unes des principales ressources scéniques de ce spectacle, et analyse l'approche que, au moment de la représentation, il a reçu et de la que la critique et de la censure.

Mots-clés: Amir Haddad; Théâtre brésilien moderne; Langage théâtral; Censure théâtrale; Revue de théâtre.

INTRODUÇÃO

Após um ano afastado dos palcos, e de um período na Europa onde desfrutou de um Prêmio Molière, o encenador mineiro radicado no Rio de Janeiro Amir Haddad dedicou-se por quase sete meses a partir de 08 de outubro de 1973², junto a um grupo de

¹ Thiago Sogayar Bechara é Mestre em Estudos de Teatro e Doutor em Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com investigações, respectivamente, sobre o teatro de Fernando Pessoa e as heranças clássicas na lírica do Fado cantado por Amália Rodrigues. Autor de mais de 10 livros em diversos gêneros e de artigos e ensaios no Brasil e no exterior, Bechara escreveu a biografia do encenador, professor e teatrólogo mineiro Amir Haddad, ainda no prelo, e vem dedicando-se à investigação da historiografia do teatro brasileiro moderno, tendo biografado ainda a atriz e diretora Imara Reis e a cantora e atriz Cida Moreira, pela Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Algumas de suas peças teatrais foram encenadas por diretores como Elias Andreato. Atuou também como apresentador, entrevistando personalidades como Dercy Gonçalves, Antonio Candido, Ney Matogrosso, Paulo Vanzolini, Zélia Duncan, Beatriz Segall, Ana Lucia Torre, Ruy Castro, Lauro César Muniz, Alcides Nogueira, dentre outros. www.thiagobechara.com.br.

² Jornal do Brasil, sexta, 03/10/1975, in: "Um processo desaparecido", por Yan Michalski.

juvêns atores, aos ensaios de um espetáculo que buscava caminhos pessoais - para uma “revisão crítica”³ - e estéticos ante a “morna temporada”⁴ de 1974 que refletia uma propalada crise de criatividade no teatro brasileiro da época.

Os atores⁵ advinham do extinto grupo A Comunidade, dirigido por Haddad no Museu de Arte Moderna carioca entre 1968 e 1970; do Teatro Mágico, liderado por Zeca Ligiêro; e da Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro - FEFIERJ (antigo Conservatório Nacional de Teatro), onde Amir lecionou de 1966 a 1973, e do qual havia acabado de ser demitido. O espetáculo chamou-se *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*, estreado na quarta-feira, dia 15 de maio de 1974, às 21h, no Teatro João Caetano, a despeito de as divulgações prometerem para meados de abril o início das apresentações, cuja produção esteve a cargo do próprio Teatro Mágico Ltda.

“Entre os lançamentos programados para abril, dois merecem atenção: *Viva o cordão encarnado* e *Somma*. [...] [O segundo] tem o mérito de trazer-nos de volta [...] o pessoal e sempre polêmico talento do diretor Amir Haddad, que volta a trabalhar num esquema de grupo experimental, livre das experimentações empresariais do profissionalismo convencional. [...] *Somma* é uma coletânea de trechos de peças dirigidas por Amir desde 1968, algumas das quais não foram mostradas no Rio e outras não foram apresentadas publicamente. Com cenários e figurinos de Joel de Carvalho e coreografia de Nelly Laport [assumida posteriormente por Angel Vianna, que fez de fato a maior parte do trabalho corporal], *Somma* ocupará o Teatro João Caetano a partir de meados de abril.” (Jornal do Brasil, sexta, 29/03/1974, “Quando abril vier”, in: “*Yerma* prejudicada no Rio”, por Yan Michalski).

Entretanto, não só o espetáculo não estreou em abril, como no dia 07 deste mês o mesmo Jornal do Brasil publicava solicitação de material para a peça, a pedido da produção.⁶ Tratava-se, como a imprensa começava a divulgar, de um espetáculo aberto⁷

³ Jornal do Brasil, sábado, 23/03/1974.

⁴ Jornal do Brasil, sexta, 07/03/1975, in: “O teatro vivo de Amir Haddad troca o certo pelo duvidoso”, por Macksen Luiz.

⁵ Thaia Peres, Reinaldo Machado, Maria Esmeralda Forte, Vera Setta, Luís Rial Joselli, Ângela Valério, José Luís Ligiêro Coelho, Haylton Faria, Marisa Short, Toninho Vasconcelos, Duca Rodrigues, Ricardo Pavão.

⁶ “MATERIAL PARA «SOMMA» - O grupo que, sob a direção de Amir Haddad, está ensaiando *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*, solicita doação de roupas velhas, lençóis, colchas, toalhas, chapéus, sapatos, perucas, material de maquiagem, bengalas, bijuterias, pedaços de vidro, lantejoulas – enfim, qualquer tipo de velharia de que as pessoas queiram se desfazer [...]. Os doadores podem enviar as suas contribuições para o Teatro João Caetano, ou comunicar-se com o Sr. Rui pelo telefone 221-0305, nos dias úteis, depois das 18h.”

⁷ A referida abertura diz respeito à linguagem do espetáculo. Nele, sua estrutura dramaturgica não possuía um roteiro rígido, estando antes flexível às possibilidades de improviso e alternância da ordem de entrada

de natureza investigativa, cujos procedimentos habituais concernentes à prática teatral convencional seriam pouco ou nada observados, a começar pela lógica da venda dos ingressos: gradativa, respeitando uma quantidade crescente de número máximo de espectadores. “No primeiro dia, serão vendidos apenas cinquenta ingressos, no segundo dia 60, e assim por diante.”⁸

Em nada, todavia, *Somma* prometia contrariar particularmente a vereda estética aberta no Brasil a partir do final dos anos 1950 e consolidada nos 1960/70 no que se referia a correntes experimentalistas e intuito de renovação por parte das novas gerações de atores e encenadores nacionais que perscrutavam por meio da arte caminhos de não asfixia diante do contexto repressor e conservador dos militares iniciado em 1964.⁹

Não foi atípica, portanto, a aprovação de *Somma* por parte da censura, composta que a obra era quase toda de fragmentos de peças já dirigidas por Haddad de 1968 a 1973 e cujo conteúdo havia substancialmente passado no crivo ditatorial neste período. Eram elas: *A construção*, de Altimar Pimentel; *Agamêmnon*, de Ésquilo; *Depois do corpo*, de Almir Amorim; *Numância*, de Miguel de Cervantes; *O marido vai à caça*, de Georges Feydeau; *Tango*, de Slawomir Mrosek; *A dama do camarote*, de Castro Viana; *As armas e Prece para N. S. das Graças*, de Miguel Oniga; *Síndica, qual é a tua?*, de Luiz Carlos Góes; *Festa de aniversário*, de Harold Pinter; *A passagem da rainha*, de Antonio Bivar, algumas peças de Getúlio Alho como *No paço*, *O jacaré dorminhoco*, *O espelho mágico ou a mulher e a vassoura* e *O refrigerante*; e *A regadeira*, de domínio público etc.¹⁰

“A proposta de *Somma* [...] é estimulante: «... teatro só acontece na hora em que se está fazendo. Não é a coisa criada, é o artista no momento da criação”, tem declarado Amir

das cenas, incluindo nelas a participação do público. Neste sentido, um espetáculo aberto, na acepção em que estamos entendendo o termo, diz respeito à subversão das componentes tradicionais de uma gramática cênica, num movimento de ampliação inerente à própria proposta de direção.

⁸ Diário de Notícias, quarta, 08/05/1974, in: “*Somma* começa na venda dos ingressos”, por Aldomar Conrado.

⁹ “O que realmente diferenciava *Somma* das demais experiências de linguagem teatral da época, tão propícias às aberturas, às novidades, às subversões, na minha opinião era o fato de que *Somma* era «de verdade», além de mais radical. Ou por isso mesmo mais radical no seu resultado. Complicado afirmar isso porque não há nada que embase esta opinião. Complicado pôr no papel este tipo de juízo de valor. Tampouco quero dizer que os outros espetáculos fossem «de mentira». Mas quem viveu aqueles tempos sabe que muitos ensaios ou obras abertas eram fruto de inúmeras repetições com o intuito de parecerem improvisados. Os grupos ensaiavam para soar espontâneo. *Somma* não. A gente realmente fazia tudo na hora. Era uma vivência. A plateia ficava junto dos atores, todos no palco, e tudo era construído unicamente. Quem viu um espetáculo, viu um só. Não havia dois com o mesmo roteiro.” (Entrevista de Ricardo Pavão, ator e DJ do espetáculo, de 24/01/2023, para este ensaio).

¹⁰ PERINI, 2012: 27, nota de rodapé nº 36.

Haddad, o cérebro desta operação, *Somma*. Experimental, o espetáculo exige um comportamento diferente da plateia: «venha somar e não conferir» é um dos *slogans* da Cia. O que se pede, portanto, do espectador, é que se comporte diante de *Somma* como se estivesse em um baile de carnaval. Quem brinca, entra no fogo, quem não brinca, sinceramente, é melhor ficar em casa.” (Revista Manchete, 22/06/1974, nº 1.157 in: “*Somma*: como um baile de carnaval”, por Germano Freitas).

A matéria antecipava a completa abertura dramatúrgica, a desconstrução espacial e a própria relação entre artistas e público que viam-se todos diante de um desmoronamento dos seus elementos tradicionais, como este ensaio procurará demonstrar por meio de bibliografia, além de exemplos colhidos em periódicos e entrevistas que registram todo um rol de escolhas cênicas que redundariam seis anos depois no ainda existente e atuante grupo Tá na Rua, de teatro público¹¹, liderado por Amir Haddad - “a etapa mais avançada de todo o meu pensamento teatral”.¹²

Somma era, assim, um espetáculo que, basicamente, começava quando o público era conduzido da entrada do teatro até seu palco por um corredor lateral de serviço até chegar a um grande espaço iluminado (o próprio palco fechado pela cortina, isolando assim a plateia), colorido, vibrante, repleto de objetos da mais variada natureza, com música e os atores já dançando, cantando e se preparando para as cenas diante dos olhos de todos. Com o detalhe de que não era informado ao público o fato de que aquele espaço era o palco do João Caetano. E, assim, pagantes e artistas misturados num só ambiente, desprovido de qualquer possibilidade de ilusionismo, mesclavam-se também a araras com roupas, mesas com espelhos formando camarins ao fundo do palco e mesmo o aparato técnico de luz e som que era operado dali mesmo – e portanto visível a todos –, pelos próprios atores. Tudo transcorria neste clima; as cenas começavam a se encadear umas às outras de modo diferente a cada dia, dada a natureza improvisada com que o roteiro de cada apresentação se construía, até que algum dos atores, horas depois, “entendesse” ter-se finalizado o espetáculo. Era quando a cortina se abria e, para espanto do público, diante da escuridão da imensa plateia, percebia-se que tudo ocorrera sobre o palco.

¹¹ A terminologia teatro público, ou arte pública, utilizada por Amir Haddad, refere-se particularmente ao teatro de rua desenvolvido pelo diretor e seu grupo, com vista a uma diluição das distinções de classe que o palco italiano e a arquitetura fechada, com espetáculos pagos, do teatro da burguesia, preveem. Assim, não apenas o espaço de apresentação é público, como passa a ser ideologicamente pública a natureza do ato teatral, pensado para a horizontalidade social, gratuito e sem as demarcações elitistas que a própria estrutura arquitetônica do teatro fechado em salas impõe.

¹² Entrevista de Amir Haddad para o presente autor em 23/01/2023, via áudio de Whatsapp.

A despeito da liberação da censura – com cortes - sobre um texto-guia apresentado pela produção, e levando em conta os ensaios assistidos e a estreia do espetáculo sem maiores percalços, *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* após pouco mais de um mês em cartaz – 35 apresentações¹³ – foi suspensa em 25 de junho de 1974, “até segunda ordem, pela Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal. O diretor Amir Haddad [...] não sabe explicar o porquê” e informou ao Jornal do Brasil que esgotaria todas as possibilidades para liberação das apresentações de seu espetáculo.¹⁴

Até 08 de julho de 1974 esta pesquisa localizou no mesmo periódico, seção de agenda teatral, o espetáculo *Somma* anunciado com a indicação ao final da ficha técnica: “Temporada suspensa”. Após esta data, *Somma* desaparece do circuito, sendo mencionado apenas de modo alusivo, seja informando que parte do prejuízo financeiro causado pela proibição da peça seria minimizado por um espetáculo musical organizado pela produção do Teatro Mágico no mesmo João Caetano, contando com a solidariedade de artistas como Chico Buarque, Nana e Danilo Caymmi, Lô Borges, Gonzaguinha, dentre outros¹⁵, visando à arrecadação de fundos; ou então *Somma* seria lembrado, até o final da década de 1970, como caso-referência citado na imprensa em âmbitos diversos, incluindo burocráticos, denunciando o desaparecimento de processo relativo ao pagamento de auxílio devido à produção do espetáculo.¹⁶

Tendo, destarte, este breve preâmbulo em vista, o presente ensaio pretende analisar os principais recursos cênicos do espetáculo promotores de uma fluidez de linguagem nunca antes levada a tal extremo por Amir Haddad em sua carreira, bem como apresentar a abordagem que a imprensa e a censura adotaram, respectivamente, em relação às possibilidades de posicionamento perante uma proposição estética polêmica e de difícil enquadramento numa gramática teatral preexistente, levando em conta críticas

¹³ Diário de Notícias, 27/10/1974. Em REBELLO, 2005: 08, encontramos a informação de que foram ao todo 38 apresentações, e não 35 – trinta e cinco teria sido o número de dias durante os quais a peça ficou em cartaz.

¹⁴ Jornal do Brasil, quarta, 26/06/1974, in: “Censura suspende *Somma*”, ao lado dos obituários.

¹⁵ Jornal do Brasil, 14/07/1974.

¹⁶ “Quer dizer que passados dois anos de tempo de ensaio, um ano e quatro meses da temporada, um ano e dois meses da publicação no Diário Oficial, até hoje, 25 de setembro, ainda não recebemos a tão desejada verba. Por não termos recebido esse dinheiro, as dívidas antigas não puderam ser saldadas. Por conseguinte, nosso crédito na praça ficou abalado. Com isso, ficamos impossibilitados de nos dimensionarmos economicamente para a produção do nosso novo projeto teatral intitulado *Calma que o Brasil é nosso*, antologia de textos nacionais em ensaios há mais de quatro meses. E esta a nossa situação. Não temos meios de resolver esse problema. Já tentamos tudo. Gostaríamos de saber a quem recorrer. Quem poderia nos esclarecer a respeito do desaparecimento do processo 13 500 057/74 que nos concede o auxílio no valor de Cr\$ 44.913,007.” (Jornal do Brasil, sexta, 03/10/1975, in: “Um processo desaparecido”, por Yan Michalski).

severas em veículos de imprensa, como a de Yan Michalski no Jornal do Brasil de 21 de maio 1974, além da suspensão do espetáculo.

Sem este objetivo geral, não se fundamentaria a possibilidade de busca de nossos objetivos específicos ao debatermos, num texto desta natureza, o alcance estético, ideológico e político da linguagem teatral, qualquer que seja a mensagem por ela veiculada, por meio do intrincamento e mesmo da fusão entre forma e fundo no fenômeno artístico. Afinal, se todos ou quase todos os excertos de textos apresentados em *Somma* haviam já, de um modo ou de outro, passado pelos critérios da censura, seu intercalamento e o modo aberto como, a cada espetáculo, qualquer trecho poderia ser acionado a qualquer hora e por qualquer ator – ou até pelo público - resultaram em reação diversa da ditadura.

Como justificativa de um debate que parta de um estudo de caso como este, encontram-se não apenas a discussão em torno do poder da linguagem numa obra estilística – e suas implicações junto à sociedade - bem como os limites da arte no que respeita o quesito da eficácia comunicacional, mas também o importante gesto documental de um episódio sintomático de determinado período das artes cênicas no Brasil, cuja historiografia é recente e ainda carente de aprofundamento.

BREVES APONTAMENTOS BIOGRÁFICOS

O diretor, professor, ator e teatrólogo Amir Haddad nasceu em 02 de julho de 1937 na cidade mineira de Guaxupé. Mas é na paulista Rancharia que o filho desta família de origem síria passa a maior parte de sua infância e juventude, antes de fazer o colegial em São Paulo, onde entraria na sequência para a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em 1957.

Neste ano, não só conhece os colegas de classe José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos de Queiroz Telles, Moracy do Val, dentre outros, como também abandona a faculdade para dedicar-se ao teatro junto deles, após uma surpreendentemente bem-sucedida primeira direção sua para *Cândida*, de Bernard Shaw, em âmbito amador, no Colégio São Bento, onde Borghi estudara. Pouco antes, Amir fora recusado no exame de admissão da EAD - Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, onde prestou a convite do amigo Sérgio Mamberti, que, ao contrário

de Amir, entraria para a hoje histórica instituição incorporada à Universidade de São Paulo. Foi como espécie de reação à tal recusa, portanto, que Haddad fortaleceu-se para dirigir o Shaw para o qual Renato Borghi lhe informara que não havia mais lugar como ator, mas que ele poderia ocupar-se da encenação, se quisesse.

Ele quis. O resultado junto ao público e a percepção intuitiva de que havia feito um bom trabalho para os padrões do que era uma direção teatral de qualidade na época em que vigia o hegemônico modelo do TBC, impulsionaram Amir – e todo o grupo – a fundar um coletivo amador, cuja sede passou a ser à rua Jaceguai, e que foi batizado Teatro Oficina, hoje o grupo teatral mais longevo em atividade no Brasil.

O Oficina estreou amadoristicamente com um programa duplo que continha as peças *Vento forte para um papagaio subir*, de José Celso Martinez Corrêa, e *A ponte*, de Carlos de Queiroz Telles, em 1958, com direção de Amir Haddad. No ano seguinte o encenador ganhou prêmios com *A incubadeira*, também de José Celso, que participou do II Festival Nacional de Estudante promovido por Pascoal Carlos Magno na cidade paulista de Santos. Do grande sucesso e de uma resultante tentativa de parceria entre o Oficina e o então já estabelecido Teatro de Arena, fundado por José Renato Pécora e à época liderado sobretudo por Augusto Boal, então recém-chegado dos EUA, mais alguns trabalhos dirigidos por Amir evidenciaram uma rachadura interna no Oficina, sobretudo quando, após chegar certo dia à sede do coletivo, ele percebeu que sua chave não abria a porta. A fechadura havia sido trocada. Amir e outros colegas foram boicotados e com isso expulsos do grupo que ele próprio criara, como José Celso assumiu anos depois, explicitando o motivo: uma disputa pela liderança do grupo disfarçada de discordância nas linhas de pensamento que se referiam à profissionalização do coletivo. Amir defendia que se mantivessem amadores.

“«Demos um golpe no Amir Haddad, fizemos uma sacanagem com ele, não me lembro muito bem como, mas passava por aquele negócio de ata e tal [referência à Assembleia que deliberaria sobre a profissionalização do grupo. Só seis foram a favor]. O Amir era o chefe dos outros trinta e quatro e nós demos um golpe para destituí-lo, para botar tudo terra abaixo. A gente tinha que agir, inclusive não importando os meios, as maneiras.» (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 30).”¹⁷

¹⁷ <https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2016/07/dramaturgia-contemporanea-teatro-de-rua.html> (Acessado em 01/03/2022).

Em 1960, Amir Haddad já não integrava mais o Oficina. Colhendo frutos de suas primeiras direções, entretanto, passou a ser convidado para encenar diversas produções e teleteatros, como *O menino de ouro*, de Clifford Odets (Grupo Teatral da Juventude); *Por amor também se mata*, de Sam Ross (Grande Teatro Tupi); *Quarto de despejo*, de Edy Lima a partir do diário homônimo de Carolina Maria de Jesus (Cia. Nydia Licia), dentre tantos outros.

Entre 1962 e 1965, vive em Belém do Pará após aceitar um convite dos líderes do Norte Teatro, o casal de amigos e intelectuais Maria Sylvia e Benedito Nunes: dirigir um curso de teatro de um ano na Universidade do Pará, ligado à reitoria e que, devido ao excelente resultado junto aos estudantes locais, acaba por ser transformado num curso superior do qual Amir passa a fazer parte como professor universitário integrado ao quadro da instituição. Isto abre perspectivas definitivas para ele sobre a sociologia do ator e sobre preceitos pedagógicos que o então jovem professor necessitava desenvolver prática e teoricamente. E que, por fim, o tiraria de uma incômoda e confessada concorrência com o brilho que José Celso, como líder hegemônico do Oficina, impunha ao diretor profissional que Amir passou a ser, talvez precipitadamente, como ele aventa, por seus propalados autodidatismo¹⁸ e pouca formação teórica. Ainda assim, ele tem imenso sucesso e a aclamação unânime da classe teatral e da imprensa sendo reconhecido como parte da primeira geração de diretores verdadeiramente nacionais, ao lado de Zé Celso, Boal, Antônio Abujamra, Flávio Rangel, Ademar Guerra, dentre outros.

¹⁸ “Pode dizer para o mundo que eu sou um autodidata convicto. Eu não mandaria ninguém para a escola para aprender a fazer teatro. Eu diria: primeiro faça teatro e só depois veja o que você está fazendo. Nunca o contrário. Em qualquer momento na vida, a prática deve anteceder a teoria. Não há possibilidade de você se configurar teoricamente para depois começar a praticar. Isso seria aliás muito esquisito porque elimina seu afeto, e sua linguagem vai ficar uma coisa desagradável e autoritária. Você ama e depois aprende a amar. Mas é no ato do amor que se cresce e se desenvolve. Ninguém ama por teoria para depois botar na prática. Primeiro agir. Depois pensar. Entretanto, quando se fala em desconstrução, a gente pensa logo numa picareta derrubando paredes, destruindo tudo. E não é disso que eu estou falando. Eu respeito demais o texto. Sou um apaixonado por texto. E te digo uma coisa: ninguém lê tão bem dramaturgia como eu. Eu sei ler. Adoro mergulhar no significado mais profundo, não só do que está escrito mas em *como* está escrito. Então minha desconstrução não tem a ver com cortar frases. Já fiz isso, mas há muitos anos não faço mais. O que eu desmonto é a *maneira de ler*, de enxergar o texto. As pessoas leem muito superficialmente. Eu vou quebrando essa rigidez da maneira de ler que tira o sabor e o significado do texto. O que faço é submetê-lo a uma análise profunda. Ele passa a ser só conteúdo. A mesma coisa faço com o trabalho do ator, que vai se questionar, se conhecer, entrar em presença. Vou pedir dele um comprometimento completo com o que está interpretando. E amo quando o ator e o texto finalmente se apresentam. **Essa é a essência de todos os meus trabalhos, por mais diferentes que sejam entre si. A verdade.**” (Entrevista de Amir Haddad para este ensaio, de 19/01/2023, via áudio de whatsapp. Negrito meu).

Amir contava, claro, com sua inteligência, intuição e sensibilidade para não desperdiçar a oportunidade de se formar ao passo que ensinava; de recuar para poder avançar posteriormente; de amadurecer para voltar mais forte e seguro. Mas quando volta de Belém para São Paulo, finalmente, faz escala no Rio de Janeiro para passar um final de semana com o amigo de sempre Sergio Mamberti – a essa altura residente da cidade -, e acaba por ser convidado a dirigir um espetáculo a convite da atriz e produtora Maria Pompeu. Sem maiores comprometimentos com São Paulo, após anos fora, aceita. Em 1966, mais uma vez levado por coincidências que não rejeita, estreia *Receita de Vinícius*, e nunca mais Amir volta a residir na capital paulista, encadeando trabalhos no Rio em ritmo frenético.

Coordenando coletivos históricos como Tuca carioca, grupo A Comuidade, Grupo de Niterói e o ainda atuante Tá na Rua, a partir de 1980, não parou de dirigir incontáveis produções empresariais para as quais nunca deixou de ser convidado, além de ter sempre mantido a carreira pedagógica, lecionando em instituições como a Escola Martins Pena e o antigo Conservatório Nacional de Teatro, paralelamente a oficinas pelo Brasil inteiro. Dentre suas principais produções daqueles anos 1960/1970 estão os espetáculos *Verde que te quero verde* (1966), baseado em textos de García Lorca; *O coronel de Macambira* (1967), de Joaquim Cardozo; *O capeta em Caruau* (1968), de Aldomar Conrado; *Numância* (1968), de Miguel de Cervantes; *A construção* (1969), de Altimar Pimentel; *Agamêmnon* (1970), de Ésquilo; *Fim de partida* (1970), de Samuel Beckett; *Depois do corpo* (1970), de Almir Amorim; *O marido vai à caça* (1971-72), de Georges Feydeau; *Tango* (1972-73), de Slawomir Mrozek¹⁹; *Festa de aniversário* (1973), de Harold Pinter; *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* (1974), vários autores; *Vagas para moças de fino trato* (1975-76), de Alcyone Araújo; *Dá uma entradinha rápida só pra você sacar como esse homem me ama* (1976), de Luiz Carlos Góes; *Meu companheiro querido* (1979), baseado em textos de Alex Polari; dentre tantos outros, além de participações no cinema que se intensificariam nas décadas seguintes, como ator e entrevistado em documentários.

¹⁹ “[Uma] bela lembrança que trago na memória faz parte do espetáculo [de *Somma*] de uma [...] noite em que Renata Sorrah e Ari Coslov, atores que interpretaram Aline e Artur, personagens da peça *Tango*, [...] na montagem dirigida por Amir Haddad em 1972, deixaram seu lugar de assistentes, e entraram no jogo fazendo uma cena da peça que, como já foi dito, fazia parte do roteiro de *Somma*. [...]” (REBELLO, 2005: 70-71).

Embora este ensaio detenha-se em *Somma*, coletânea de cenas de muitas destas peças citadas, razão pela qual daremos menos enfoque aos períodos posteriores a 1974, é preciso que se explicita, para efeito de precisão analítica, que, como ponto de clivagem no processo investigativo empreendido por Amir Haddad, *Somma* catalisa importantes descobertas conquistadas em espetáculos anteriores – sobretudo *Verde que te quero verde*; *A construção*; e *Agamêmnon* – mas também gera impulsionamento determinante (porque elabora tais descobertas, e as sintetiza e incorpora como ferramenta) para espetáculos posteriores. Mas, sobretudo, para uma tipologia de treinamento afetivo do ator que Haddad passa a usar como instrumento de busca pela essência, pela conjugação plena do verbo *estar* e da desconstrução das ideias de papel (personagem), texto (dramaturgia) e espaço (palco italiano *versus* espaços públicos).

“[Para Amir Haddad] «[...] [Trata-se de] um treinamento que é um espetáculo. Então tudo nasceu aí [...]. *Somma* foi um divisor, para fazer uma piada: soma, divisor, entendeu?» Corroborar essa visão, reforçando essa memória, a pesquisadora Jussara Trindade, que, em seu trabalho de mestrado, propôs realizar um estudo etnográfico a partir das oficinas de preparação do Tá na Rua com o intuito de discorrer sobre a pedagogia teatral do grupo. [...] Trindade reconheceu a origem dessa pedagogia no espetáculo *Somma*: **«considerarei esse espetáculo [...] como a referência pontual que oferecia embasamento para todo o trabalho de formação do ator que o diretor desenvolveu a partir daí, e que é, ainda hoje, o eixo fundamental que sustenta e orienta as oficinas teatrais do grupo Tá na Rua.»**²⁰ (PERINI, 2012: 35. Negrito nosso).

Neste sentido, compreender *Somma* implica esta contextualização na busca de se desmontar a estratificação mitificada do percurso de um diretor hoje emblemático, a fim de analisar efetivamente as forças pilares que atuaram como vetor na construção de uma linguagem por ele tratada como antimetodológica no fazer teatral, mas que implica uma compreensão de método particular - ainda que o teor mesmo do método seja composto exatamente da desconstrução dos demais métodos conhecidos e vigentes.

Desvendar as camadas de práticas geradoras de teorias – e nunca o contrário – permite a busca pela compreensão do motivo pelo qual Amir Haddad é um dos maiores pensadores das artes cênicas de seu século no Brasil, uma vez que criou um veio de pesquisa próprio para o trabalho do ator, vinculado a preceitos ideológicos, éticos, estéticos e políticos sem precedentes no país, embora aparentado em diversos pontos a

²⁰ *Apud*: MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do grupo Tá na Rua*. Dissertação (Mestrado em Teatro). UniRio. Rio de Janeiro, 2007.

poéticas como as de Augusto Boal, mas cujo resultado prático, sobretudo nas suas dimensões espetaculares, sempre foram marcadamente distintos, como o próprio autor do Teatro do Oprimido costumava reconhecer.

De resto, resenhar a biografia de Amir Haddad, extensa e complexa em seus muitos caminhos, não é nosso intuito. Vamos nos contentar com a recuperação de seu percurso até 1974, visando a perscrutarmos um rol de opções estéticas feitas pelo encenador, na busca de um teatro que, afinal, fosse aquele a que ele próprio gostaria de assistir. Isto porque a linguagem tradicional adquirida via herança por parte da maioria dos encenadores que o formaram não contentava mais seu espírito libertário que esperava do teatro uma produção humana que pudesse voltar a ter a marca da presença viva e de um afeto ideologicamente construído de outro modo.

“O teatro é uma linguagem, como a música e a pintura. A arte em si é uma linguagem desenvolvida, sofisticada, superior. Agora depende de como você usa essa linguagem. Eu herdei uma linguagem teatral e me guiava por ela. De repente, comecei a ver que ela não bastava para eu dizer o que queria. Fui vendo que a limitação não era minha, mas da linguagem. Então comecei a apedrejar, a martelar a parede da linguagem. Comecei a querer derrubar esses anteparos que me impediam de avançar. Fui me desarmando, notando como é possível se desenvolver e se comunicar com o mundo por meio de uma linguagem própria. Fui olhando para o ator, para o espaço, para a dramaturgia de modo diferente. Isso me deu uma liberdade muito grande. E, quando você é livre, o teatro te retorna de uma maneira generosíssima. Comecei a aprender tudo o que sei na vida por meio do teatro. Não impus a ele nenhuma regra. (Entrevista de Amir Haddad para este ensaio, de 19/01/2023, via áudio de whatsapp).

Por esse motivo, Amir reivindicou desde sempre a primazia do experimento, do erro e das características identitárias sobrenadantes da cultura popular brasileira. Um teatro cuja esperança fosse o motor de todos os processos que visavam a colorir com música, movimento, religiosidade, carnaval, cortejos e liturgias sincréticas o espaço cênico – um espaço enfim aberto a partir de 1980. Despido das amarras ideológicas da burguesia representadas pelo edifício teatral, como costuma expressar-se o diretor: uma arquitetura da cisão, do preconceito e do privilégio, quando o que Amir almejou sempre foi a marca da indistinção de classes, encontrada na arte de Ésquilo, Shakespeare, Molière, da *Commedia Dell'Arte* e do Século de Ouro Espanhol, por exemplo, onde Amir se vai reconhecer e buscar no antigo o novo, sobretudo a partir do Grupo de Niterói (1974-1978).

O amadurecimento desses e outros elementos fundantes da poética de Amir Haddad encontram, portanto, em *Somma ou Os melhores momentos de nossas vidas* se não seu ponto único de origem, certamente um primeiro porto ideal de aglutinação das experiências anteriores, para cuja continuidade, naquele momento, Haddad não encontrava caminhos.

“[...] Toda a conceituação e a base de trabalho de Amir surgem em resposta a uma situação de emergência, na procura de estabelecer «uma resposta viva a um teatro mediocrizado». Da própria emergência Amir tira material para suas pesquisas. No *Somma* fez um balanço dos últimos seis anos de trabalho, já que a volta era inevitável para que pudesse continuar caminhando. [...] «Como não está dando para fazer a dramaturgia, nós a substituímos pelo espetáculo. A caligrafia passa a ser o espetáculo». Nesta tentativa de uma escrita que fuja à caligrafia convencional, Amir e seu grupo têm esbarrado com dificuldades muitas vezes insuperáveis. [...] O *Somma* foi um espetáculo definido por Amir como «uma forma de ressensibilização dos atores e do público». É como se ambos reaprendessem a jogar, liberando seus impulsos mais espontâneos. Segundo Amir, este processo de «se colorir em meio ao cinzento» foi muito penoso, mas ao mesmo tempo muito estimulante e vivo. Era preciso querer de novo um teatro compromissado com o indivíduo existente em cada ator, em cada pessoa da plateia. [...]” (Jornal do Brasil, sexta, 07/03/1975, in: “O teatro vivo de Amir Haddad troca o certo pelo duvidoso”, por Macksen Luiz).

Fruto – e gerador – de crises, *Somma* nasce do silêncio pessoal, recupera o som de tantas palavras já dirigidas e conhecidas, para fortalecer seu principal gestor; mas a suspensão da obra pela censura, como veremos, devolve o diretor a outro vazio e a tentativas infrutíferas de contornar um momento em que a maior parte dos encenadores brasileiros pareciam também encontrar-se diante de dilemas estéticos. E é desta dialética, deste tortuoso movimento de busca, avanço e retração, que Amir Haddad reúne alguns atores de *Somma* (e não só), os quais, *somados* a remanescentes de um curso dado por Amir em 1978 no Teatro dos Quatro, acabam por fundar em março de 1980 o grupo hoje classificado como patrimônio imaterial do Rio de Janeiro Tá na Rua – espaço estético onde Amir finalmente se encontra, podendo seguir seu percurso investigativo, levando então às últimas consequências suas pesquisas de espaço e linguagem cênica.

Como *Somma* recuperou muitas das investigações já empreendidas, assim como a forma como as sintetizou e preparou o terreno de sua continuidade, são algumas das questões que a próxima seção deste ensaio procurará problematizar.

SOMMA E LINGUAGEM

“O meio é a mensagem”

(McLuhan).

Com 112 cenas extraídas de 18 obras teatrais – algumas daquelas funcionando apenas como “vinhetas”²¹ entre uma cena e outra, como as nomeou a atriz e estudiosa do espetáculo Ângela Rebello (2005: 20-22), em sua monografia de graduação, *Somma* não se estrutura a partir de fundamentos teóricos, mas sim de uma prática. E chega *a posteriori* em um resultado tipológico de experiência cênica cuja reflexão teórica acaba integrando o processo ontológico de sua apreensão. Não somente por parte do público que teve oportunidade de testemunhar a liberdade de improvisação partir do uso sempre distinto que qualquer ator poderia fazer de qualquer cena, mas igualmente passível de análise histórica exercida por estudiosos e investigadores do teatro brasileiro moderno.

O primeiro aspecto da linguagem de *Somma*, significativamente coerente com as propostas cênicas ditas de vanguarda daqueles anos, está precisamente no próprio título. 1) Com a presença de um subtítulo (lembrando que seu nome completo implica a alternativa *Os melhores anos de nossas vidas* associada ao título principal pela ligação do “ou” – *Somma* ou *Os melhores anos de nossas vidas*), como era recorrente²²; 2) O duplo sentido da palavra soma, indicando não apenas a operação de somar textos e esforços coletivos, como a evocação de sua etimologia grega – “soma” como corpo. Este último aspecto aponta a relação particular do trabalho de Haddad com a

²¹ “Podemos dizer que o roteiro de *Somma* foi organizado a partir de uma colagem de textos, com «falas» que poderiam ser inseridas durante a encenação, servindo, ora para introduzir comentários, ora para marcar mudança de ritmo e assunto. Essa dramaturgia de *Somma* era composta por fragmentos de textos e de cenas que poderiam ou não ser apresentados, dependendo da fluência do espetáculo.” (PERINI, 2012: 27).

²² Em entrevista para este ensaio, o ator e DJ de *Somma* Ricardo Pavão afirmou a este propósito: “Ninguém queria rotular nada. As pessoas tinham problemas com tanto engessamento, advindo da ditadura. E, ao rotular, a gente engessa. Então a ideia de ter o subtítulo, e mesmo de colocar a palavra soma com dois «m» devia também passar por aí. Somar força, pessoas, textos etc. Era uma soma ao quadrado. Mas também não deixava de ser pura «bossa», para chamar a atenção da publicidade. Lembrando também que essa era uma época em que estava muito em voga essa coisa de se fazer obras abertas, era o tempo de contracultura e do pensamento estruturalista. Todo mundo propunha uma reação às ideias fechadas, partindo do microcosmo para falar de âmbitos mais alargados. Queríamos obras livres; eu na verdade continuo acreditando muito nessa perspectiva.” (23/01/2023, via áudio de Whatsapp).

materialidade do corpo, já explícita num dos *slogans* do espetáculo: “Quem soma, não somatiza”.²³

“**Em sua tradução moderna, a palavra grega *sôma* significa «corpo».** No entanto, se nos aprofundarmos pela tradição clássica, veremos que a palavra *sôma* se insere em distintas tentativas de nomear e dar sentido ao corpo. Em Homero, por exemplo, *sôma* diz respeito ao cadáver, corpo sem vida. Já para Platão, o corpo era uma tumba que aprisionava a alma (*psyché*), um empecilho a ser superado para que se alcançasse a verdade universal. Os diferentes sentidos atribuídos à palavra grega *sôma* nos provocam a buscar a compreensão do corpo não como um objeto em si, mas sim como uma **noção que é construída e reconstruída em diferentes contextos culturais e históricos.** Afinal, transitando por esses diferentes contextos, o corpo se torna organismo a ser curado, força de trabalho a ser explorada, carne a ser redimida de seus pecados, inconsciente a ser libertado, máquina a ser aperfeiçoada em busca de recordes, corpo-sujeito em diálogo com o mundo.” (Texto de apresentação do site «*Sôma – Núcleo de Estudos em Cultura, Corpo e Movimento*», da Universidade Federal de Santa Catarina. Negritos meus).²⁴

Assim, a noção de patologia que a palavra “somatizar” evoca converte virtualmente em possibilidade de cura a vivência corpórea que *Somma* oferecia a seu público. Não atípico para os recursos estéticos recorrentes naqueles 1970, a proposição tem, entretanto, a particularidade de apontar para uma “soma” cujo resultado, a cada noite, seria sempre outro. Como reitera Amir para este ensaio:

“[...] Além de tudo, *soma* significa corpo, né? Fala-se em psicossomático. Somatizar. Tinha a ver com essa ideia de corpo. Porque os meus espetáculos são muito físicos. Sempre foram. Então era de uma fisicalidade intensa. O texto não era o principal. [...]” (Entrevista de Amir Haddad para este ensaio, de 23/01/2023, via áudio de whatsapp).

O segundo ponto a ser destacado se prende precisamente a este aspecto: a fluidez propriamente dita da estrutura do espetáculo. Tendo partido de um roteiro – antes uma compilação mais ou menos aleatória das cenas – para fins de aprovação junto à

²³ Outro *slogan* utilizado publicitariamente era: “Venha somar, não conferir”.

²⁴ <https://soma.ufsc.br/> (Acesso em 22/01/2023). Esta reflexão, segundo nota de rodapé do site, tem sua inspiração na obra *Il Corpo*, do filósofo italiano Umberto Galimberti (Milano: Feltrineli, 2002).

censura²⁵, e, claro, para que cada ator pudesse estudar e decorar todos ou quase todos os 112 quadros dispostos pelo chão do palco, o espetáculo tinha como pressupostos irrevogáveis a não combinação prévia entre os atores de qual cena viria em qual momento (o que, quando era descumprido, gerava broncas iradas por parte do diretor, que percebia a ausência da verdade do improvisado), e, com isto, a garantia da abertura dos significados.

Não só o público, mas o elenco devia ser surpreendido com o que a qualidade afetiva e a intuição do grupo a cada noite propiciasse em termos da ordenação das cenas, mas também dos subtextos que se dariam a cada uma delas, podendo uma cena *textualmente* romântica resultar numa relação entre os atores *espetacularmente* trágica, a depender de *como* fosse a condução subtextual e emotiva da noite.

Longe de ser gratuito, o roteiro de cada sessão só seria plenamente conhecido quando o espetáculo *se* finalizasse, assim que, ao compreender que “o que «tínhamos» que dizer hoje já foi dito”, a cortina do palco fosse aberta por qualquer um dos atores e revelasse assim a imensa e escura plateia do João Caetano (com intenção de evidenciar o contraste entre ficção colorida e realidade cinzenta), como reitera o DJ de *Somma* Ricardo Pavão em sua entrevista para este autor em 23 de janeiro de 2023, na qual afirma que, apesar de parecer aleatório, todos contavam com exercícios e treinamentos que os predispunham a um alto grau de interconexão e sensibilidade quanto ao que estivesse acontecendo, tendo em vista a comunicação de um tema principal: o autoritarismo do Brasil e o seu oposto: a liberdade²⁶. Isto porque cada lance poderia, por associação, provocar a cena seguinte, ou momentos de silêncio, ou música, dança e até a participação do público que, não raro, munido dos textos espalhados pelo chão, se lançava a também propor o direcionamento do espetáculo, lendo e interpretando com os atores.

Já Aldomar Conrado, quatro dias após a estreia, no Diário de Notícias, preparava os leitores:

²⁵ “Os cortes feitos pela censura nos textos de *Somma* [...] talvez sejam mercedores de figurar em um estudo dedicado à lógica da censura feita aos espetáculos, na época da ditadura. À primeira vista, é flagrante uma atordoada e tortuosa confissão de culpa por parte de um regime sabedor da sua impotência para dominar ideologicamente as parcelas mais críticas da população.” (REBELLO, 2005: 26).

²⁶ Para Ricardo Pavão, todos os espetáculos de Amir Haddad são um só desde *Somma*. Tratam todos, de maneiras diversas e abordagens distintas, do Brasil e da questão da Liberdade, e seus temas correlatos. Amir Haddad, consultado pelo autor deste ensaio, concordou com a afirmação.

“Ao entrar-se no palco do João Caetano (onde o espetáculo vai acontecer)²⁷ um ambiente festivo nos espera. Atores balançam nos trapézios, outros, nos microfones, anunciam as presenças de espectadores de renome, e ainda há quem dance boleros, rumbas, *rocks*. Tudo tendo como ponto de partida as festas de igreja do interior, as grandes quermesses populares. Aos poucos o espectador vai-se integrando naquele ambiente inesperado, os atores vão assumindo suas posições e o espetáculo propriamente dito começa. As raízes de *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* estão no espetáculo *Agamêmnon*, apresentado, anos atrás, no Museu de Arte Moderna, pelo grupo A Comunidade, com direção de Amir Haddad.²⁸

Mas era frequente que nem *Agamêmnon*, nem outros textos sequer fossem apresentados, a depender da condução de cada noite. Um dos textos que jamais deixavam de “surgir”, contudo, era *Síndica, qual é a tua?*, de Luiz Carlos Góes, em que a síndica autoritária de um prédio expulsava dali dois jovens moradores que fumavam maconha. Frequentemente era a atriz, já então veterana, Vera Setta, quem fazia a personagem da síndica. Mas muitos se apropriaram dela, como Zeca Ligièro, por exemplo²⁹. Era um dos pontos altos de *Somma*, talvez o quadro mais comunicativo e explicitamente relacionado à temática do autoritarismo.

“Uma democracia real domina o espetáculo e os espectadores. A gente senta, levanta, toma café, pode sair pra fumar um cigarrinho, volta e o espetáculo continua, sem hora para terminar. No início, pelo inédito da experiência, a gente fica um pouco angustiado de não poder dominar tudo que está acontecendo no palco (já que se está dentro dele) e muitas vezes a dicção deficiente de alguns atores nos aflige. Se estão falando, é porque a gente precisa ouvir, mas a aflição termina, porque há um tal charme nos movimentos, na luz, nos integrantes do elenco, que se torna muito difícil a aflição se transformar em irritação. [...] Certamente, os especializados em teatro, conhecedores dos textos, entram numa curtição mais legal. [...] No dia que assisti *Somma* [...], integrei uma plateia profundamente fascinada pelo inusitado da situação, mas que reagiu mesmo para valer quando lhe era fornecido um mínimo de fio lógico, como nas cenas de

²⁷ “[...] Público e intérpretes ficarão localizados no palco, e inicialmente serão admitidos apenas 50 espectadores por noite. [de terça à sábado, às 21h, e domingos às 19h. Ingressos a Cr\$ 10,00].” (Jornal do Brasil, quarta, 15/05/1974, in: “Teatros”, por Yan Michalski).

²⁸ Diário de Notícias, domingo, 19/05/1974, in: “*Somma ou os melhores anos das nossas vidas*”, por Aldomar Conrado.

²⁹ “[...] certa noite - expulsaram do teatro o ator Zeca Ligièro. Ele estava fazendo a *Síndica*, e os espectadores o jogaram na rua, numa manifestação de repúdio à personagem, altamente repressora, da peça *Síndica, qual é a tua?*, de Luiz Carlos Góes.” (REBELLO, 2005: 20-22).

Síndica, qual é a tua?, *A passagem da rainha*, de Bivar (texto ruim, mas muito bem defendido por Luiz Carlos Rial), a peça de Getúlio Alho (o melhor momento da noite, com suas interpretações comoventes de Eduardo e Haylton), ou então uma cena de *Fim de jogo*, de Beckett, onde Toninho Vasconcelos, em cima de um trapézio, atingiu um momento de rara beleza, principalmente se for lembrado como esse ator era imaturo até bem pouco tempo atrás. Maria Esmeralda também estava possuída de uma força irradiante, mas sua cena de *Ésquilo* foi prejudicada pelo seu parceiro Amir Haddad que, sendo realmente um dos nossos diretores mais estimulantes (mesmo quando dele se discorda), no entanto, como ator, pareceu-nos um principiante que não promete muito. Como em cada noite os atores fazem papéis diferentes, dependendo do que pintar, tudo isso que estou falando serve apenas para o espetáculo que eu vi na noite de quarta-feira passada (noite da estreia). Nas outras noites as situações podem ter-se invertido, e os atores que se destacaram na quarta tenha canastrado na quinta, e Thaia Perez, que ficou praticamente escondida, tenha passado a participar com seu imenso talento. Sem nenhuma dúvida, *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* (como sempre acontece com os trabalhos de Amir) são **uma experiência capaz de contribuir para um novo impulso de revitalização da nossa linguagem cênica**. [...] O resultado da *Somma* é um gesto de amor. Podemos discordar, aqui e ali, de como esse gesto é expresso. Mas nunca ficarmos indiferentes a ele. [...]” (Diário de Notícias, domingo, 19/05/1974, in: “*Somma ou os melhores anos das nossas vidas*”, por Aldomar Conrado).

Um terceiro aspecto que realçaremos, relativo à sonoplastia do espetáculo, concorre de modo particular para a composição da linguagem de *Somma*. Longe de representar mera ambiência ou moldura sonora para estados emocionais produzidos pelos atores e textos, a responsabilidade do *disc-jockey*, o ator e músico Ricardo Pavão, era determinante no sentido de ser ele o gatilho afetivo, criador de climas e propositor de diálogos não verbais que, muitas vezes, tinham função dialética de alimentar e serem alimentados pelo espetáculo. Sobretudo no início da experiência.

Aparentemente, era o caos. Aliás, quanticamente falando, o caos é a maior organização que existe. Tudo é caos. O resto é tentativa de controle. Mas havia bases trabalhadas nos ensaios que nos treinavam a aprender a estar, presentes, intuitivos, para concatenar tudo à medida em que cada espetáculo acontecia. De todo modo, o ponto de partida era sempre eu, porque como *disk jockey*, a música já

estava rolando quando a plateia entrava. Nós chegávamos duas horas antes para conversar, avaliar como havia sido a noite anterior, aquecer e criar a ambiência do dia. Quando chegava o público, já estávamos lá dançando, e era a música que dava o tom e percebia também o modo como todos ali reagiam energeticamente. Cada reação suscitava outra, musical ou não. E as cenas iam se encadeando, com intervalos entre uma e outra, também pontuados por mim com som. Eu era o único ponto fixo do espetáculo. Não saía do lugar, e tinha de estar muito atento. Geralmente começava com uma música instrumental leve, Abel Ferreria, Dilermando Reis, Luís Americano, Sidney Bechet, valsinhas (geralmente coisas menos conhecidas do público, para não gerar identificações com memórias pré-existentes nos afetos da plateia); os atores iam se vestindo, se aprontando, cada qual na sua mesinha-camarim, pois eram várias enfileiradas no fundo do palco, visível ao público. E a coisa ia começando, com o elenco operando tudo de dentro do palco, inclusive luz etc. Mas o ponto ideal da música era quando eu conseguia parar de tocar. Quando sentia que a música havia carregado tanto o clima de energia que ela não era mais necessária, se esgotava, pousava dentro da bolha do sentimento e as cenas começavam, aí sem a música, que em breve voltava de outras maneiras. Esse tipo de teatro tinha muito a ver com a umbanda, porque a música, como pontos, ia preparando os cavalos para receberem. Às vezes uma personagem era dividida por várias pessoas. Era uma coisa de terreiro mesmo, primal. Algo muito celebrativo. Não era teatro³⁰. Vinha do sentido de *religere*, religação entre céu e terra, todas as energias confluindo. Era melhor que ayahuasca.” (Entrevista de Ricardo Pavão, 25/01/2023).

Quando Pavão entrou para o elenco de *Somma*, o espetáculo já havia sido batizado. Amir Haddad se desentendera com o primeiro sonoplasta, Geraldo Torres, seu grande parceiro de muitos trabalhos, e Ricardo entrou às vésperas da estreia, após encontrar-se casualmente com um amigo que lhe perguntou se conhecia Amir e informou que este precisava com urgência de um profissional para ocupar o lugar vago.

“Eu conhecia o Amir de nome pois estudava música na mesma escola em que ele dava aulas de teatro, então cheguei a assistir inclusive o espetáculo – uma espécie de ocupação de toda a escola – que deu ensejo à demissão do Amir da instituição em 1973. Meu pensamento era muito alinhado com o dele, e quando este meu

³⁰ “[...] Amir Haddad, na entrevista-depoimento para esta monografia [a de Ângela Rebello], deixa claro que *Somma* foi um «não-espetáculo», feito de escombros, ruínas de uma linguagem cênica que não interessava mais a ele.” (REBELLO, 2005: 57). Assim, o argumento usado por Yan Michalski para atacar o espetáculo (o de afirmar que aquilo não era teatro, em sua crítica de 21 de maio de 1974 no JB), fora usado irônica e igualmente pelo próprio diretor da obra e por seus atores, mas com sentido oposto.

amigo me perguntou no meio da rua se eu o conhecia e se queria trabalhar com ele, me interessei na hora. Eu tinha aparelhagem, alugava som. E lá fui para o Teatro João Caetano conhecê-lo. Nos entendemos rápido e eu «cheguei chegando», já trazendo novas visões de música, menos eruditas, como eram as referências do Geraldo (meu querido amigo, aliás), embora usasse música erudita também em *Somma*. Mas cheguei colocando *rock*, samba de roda, trilhas de cinema americano. Daí que Amir começou a me chamar de «DJ das emoções baratas», alcunha que persistiu até hoje sobre todos os DJs que passaram pelo Tá na Rua. Eu punha coisas bem populares de propósito, pois achava que isso atingia mais rápido o coração das pessoas... até que, envolvidas, se vissem num estado de espírito mais preparado para momentos de maior erudição musical e concentração emotiva. Eu tinha uma mesa com cerca de 300 discos e uma parafernália enorme. Dois *pickups*, um *mixer* de oito canais, um gravador de rolo, um gravador K7, dois microfones e uma guitarra. E às vezes eu usava tudo isso ao mesmo tempo. Ia criando algo que hoje é normal, pondo dois discos ao mesmo tempo, solando guitarra. Eu ficava doido! E houve uma época em que os censores começaram a frequentar o espetáculo todos os dias. Durante um período, ficavam dois censores de terno preto ao meu lado, censurando na hora tudo o que eu fosse por. «O que é isso?» E eu ia respondendo: «Clara Nunes!» E eles aprovavam na hora ou não. Era tanta pressão que eu bebia uma garrafa de cachaça por espetáculo.” (Entrevista de Ricardo Pavão, 24/01/2023).

Por fim, evocaremos algumas análises empreendidas pela atriz Ângela Rebello (2005), que enriquecem significativamente o nosso olhar acerca do espetáculo quando realça “o uso do acaso e do improviso, a não preocupação em contar uma história, a associação do teatro à dança, à música e às artes visuais, a inexistência de um roteiro pré-concebido rígido, a participação do espectador, a exposição do acontecimento em sua plena produção”, como pontos pilares da linguagem de *Somma*. Encontramos, ainda, em Rebello uma relação não antevista por nós com as artes visuais. E talvez estejam nelas os melhores termos de comparação para uma análise plural de *Somma* que, muitas vezes, carece de parâmetros de avaliação exteriores aos do teatro.

Segundo a autora, *Somma* não se enquadrava totalmente em nenhuma das “saídas” estéticas encontradas naquele momento pelo teatro brasileiro – ou, ao menos, pelo carioca, embora fosse relativamente esperado de alguns encenadores de então aquela postura de desconstrução em algum nível. Ao contrário da ferocidade de certas críticas,

como a de Yan Michalski para o Jornal do Brasil de 21 de maio de 1974³¹, frontalmente contra a proposta de Haddad, o espetáculo estava longe de ser um “descanso em cima de um repertório descompromissado e comercial”, assim como estava longe da “preocupação em dar uma «ênfase fundamental na sofisticação visual, na beleza e poesia estética» da cena. Sendo um «espetáculo desmontado», [...] a beleza e a poesia da encenação de *Somma* talvez residissem naquele impulso de destruição” mencionado por Heiner Muller com relação à sua própria dramaturgia, como aponta Rebello (2005: 67):

“[...] A primeira preocupação que tenho quando escrevo para o teatro é destruir as coisas. [...] Eu acho que o impulso principal é desnudar as coisas até seu esqueleto, libertá-las da sua carne e superfície. [...] o impulso mais importante é atravessar a superfície para ver a estrutura [...] A necessidade de ontem é a virtude de hoje: a fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter processual, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento, transforma a cópia em um campo de experimentação, a partir do qual o público pode co-produzir. Não acredito que uma história com começo e fim (a fábula no sentido clássico) ainda dê conta da realidade [...]”.³²

Fragmentada, descontínua e diversificada, a estética de *Somma* não apenas apresentava nitidamente a característica evocada acima no sentido de evidenciar-se como processo – “nos interessava mostrar um trabalho inacabado mas vivo, não um produto morto”, afirmou Amir para este ensaio em 25 de janeiro de 2023 -, mas também pretendia que estes destroços de investigação, ao almejarem o momento “fugaz da perfeição” (REBELLO, 2005: 64), pudessem produzir uma experiência visual e sensorial no público. Daí a profunda pertinência da análise de Rebello quando propõe a reflexão sobre *Somma* a partir das experiências do Teatro Ambientalista, do Happening, da Performance e dos trabalhos de Hélio Oiticica e Ligia Clark, por exemplo (REBELLO, 2005: 16). Segundo Richard Schechner:

“[...] o público deve ver tanto a si mesmo quanto os atores, numa experiência do tipo interior-e-exterior; uma alternância rápida e às vezes vertiginosa de empatia e distância. [...] No teatro ambientalista é impossível que os espectadores não se vejam uns aos outros, vendo uma ação. (Eles) são parte da representação. [...] os

³¹ Jornal do Brasil, terça, 21/05/1974, in: “Somando e conferindo”, por Yan Michalski.

³² Muller, Heiner. In: *O espanto no teatro*. São Paulo : Editora Perspectiva 2003 . Pág. 98/99. Apud: REBELLO, 2005: 67.

espectadores experimentam opostos: de participação profunda e talvez ativa; depois, de distanciamento crítico, vendo a representação, o teatro e os demais espectadores. [...] não é questão de aborrecimento, mas de focar a atenção em outros aspectos além da narrativa, ou das emoções dos atores. Estes aspectos – técnicos, ambientalistas, de comportamento do espectador – estão ocultos no teatro ortodoxo [...].³³

Talvez não à toa Amir Haddad, tendo a oportunidade de apresentar *Somma* nos espaços abertos do Museu de Arte Moderna, optou pelo convencional Teatro João Caetano. Ao utilizar técnicas e pressupostos ligados às artes plásticas, o contraste que se pretendia evidenciar para o público seria maior e mais eficiente se o espetáculo acontecesse num local “incoerente” em relação à sua essência.³⁴

“O palco italiano [...] oferecia uma resistência atraente, creio, para os desafios do *Somma*. Os recursos técnicos de um palco tradicional tinham seu lugar na construção daquela desconstrução, tornando-se cenário e objeto das experimentações operadas na produção, na recepção e fruição, uma vez que eram manipulados livremente e a descoberto, ou seja, eram parte do acontecimento.” (REBELLO, 2005: 72-73).

Já sobre a relação com o Happening, é por meio das palavras de Patrice Pavis que Rebello nos propõe tal percepção:

“Forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um «modo de usar») e que propõe aquilo que ora se chama acontecimento (George Brecht), ora ação (Beuys), **procedimento, movimento, performance, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório**, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante”³⁵

Nada mais similar e passível de diálogo com as proposições intrínsecas de *Somma*.

³³ Schechner, Richard. In: *El Teatro Ambientalista*. México, Árbol Editorial, 1988. Pág. 49-50. *Apud*: REBELLO, 2005: 71.

³⁴ “Seria inútil pensar que o espetáculo poderia ter sido feito numa praça pública ou num espaço aberto, mesmo que muito da sua linguagem apontasse para tal. Ali, naquele momento, tratava-se de testar os limites do convencional, do bem acabado, da história a ser contada, do ilusionismo, do psicologismo, da separação produtor-receptor. Tratava-se, enfim, de conflitar os procedimentos e o espaço do «teatral» convencional, expondo-os a elementos performáticos e do happening. [...] A tensão, em *Somma*, residia, também, na fragmentação de uma dramaturgia tradicional, composta, na sua maioria, de textos que o haviam consagrado como diretor no panorama teatral carioca.” (REBELLO, 2005: 92).

³⁵ Pavis, Patrice. In: *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1999, pág. 191. *Apud*: REBELLO, 2005: 89. Negrito meu.

Já Ricardo Cohen, em seu livro *A performance como linguagem*³⁶, observa, por seu turno, que também a *performance* tem estreita ligação com a “Live Art”, “postura artística que busca uma aproximação da **arte com a vida, e que estimula o espontâneo e o natural**, ocupando espaços inovadores para se contrapor ao que chama de «espaços mortos»” (REBELLO, 2005: 89-90. Negrito meu), valores igualmente convocados pelo rol de componentes estilísticos de *Somma*, já em muitas direções anteriores acionados por Haddad (*Verde que te quero verde; A construção; Agamêmnon; Depois do corpo* etc.), e que resultariam na investigação de espaço que dá origem ao grupo Tá na Rua.

Assim como a *performance*, *Somma* poderia ser entendido não como teatro, mas como “evento”, “experiência”, dando ênfase ao processo criativo, e não ao resultado, propondo assim uma arte ideologicamente mais comprometida com a vida. Sem incluir necessariamente a participação do público – no que se diferencia do Happening – a linguagem da *performance* é aqui adequada como chave de leitura. “Em geral, nessas manifestações, os acontecimentos são gerados na ação e, por isso, não podem ser integralmente reproduzidos” (REBELLO, 2005: 89-90), razão pela qual *Somma* foi compreendido por todos – atores, público e censura – como gesto político, uma vez que propunha o signo da liberdade e da fluidez como subsolo e fundação.

A forma como o espetáculo foi concebido o tornava inapreensível ante qualquer tentativa controladora. Se por um lado, sua proposta gerava curiosidade no âmbito pessoal dos censores (houve alguns que levavam até a família para assistir) (REBELLO, 2005: 08-09), por outro, a linguagem tornava a permanência de *Somma* em cartaz cada vez mais difícil. Assim, na impossibilidade de controlar um espetáculo que a cada noite era um – e que, portanto, por mais censurados que fossem um gesto ou palavra, eles já não se repetiriam no dia seguinte -, usou-se como alibi para a suspensão uma cena de nu feita por Toninho Vasconcelos, após um mês de presença quase diária dos censores. Sobre a questão da linguagem, Amir Haddad dá o testemunho de uma vida:

“Eu não separo linguagem de conteúdo. Para mim, como disse McLuhan, o meio é a mensagem. A televisão é a mensagem, não o que ela está expondo. Comigo também a linguagem era a minha preocupação. O importante não é o que se diz, mas como se diz. Eu sempre tive convicção de que por mais que eu dissesse coisas transformadoras e revolucionárias, se eu usasse a linguagem comum, ela massacrava os conteúdos e os transformava em um conhecimento banal,

³⁶ Ed. Perspectiva. São Paulo, 2002.

descartável, de uso constante, que não teria nada de novo. Desde muito cedo eu percebi que o problema era a forma. Trabalho muito isso até hoje. É uma verdade minha. Meus espetáculos têm assinatura por isso. Eu desarme o teatro. Ele era empostado, representado, armado, artificial, ilusório. Eu horizontalizei a relação dos meus atores com a plateia, fiz um contato direto dela com o espetáculo. E fiz os atores buscarem a maior verdade possível na representação, sem querer fazer crer que os atores eram os personagens. Mas sim pessoas capazes de representar qualquer personagem com a maior integridade, conhecimento e olhar crítico. Gosto da sensação da catástrofe iminente, pela verdade que traz. É importante que haja esse susto do ator de estar de verdade diante de uma plateia e vice-versa. Com o poder do risco de que a qualquer momento tudo possa vir a desabar sobre suas cabeças. Essa chama é que coloca as pessoas realmente em contato. E é isso o que está em causa no bom teatro. Por isso, linguagem e mensagem não se separam jamais.” (Entrevista Amir Haddad, 19/01/2023).

Esta, portanto, era a subversão real de *Somma*: a fluidez de sua linguagem, a desconstrução da forma ante uma censura formalista.

CENSURA E AVERSÃO SOMÁTICA

“O diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Rogério Nunes, suspendeu por 20 dias a encenação da peça *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*, que vinha sendo feita no Teatro João Caetano. O motivo: a peça está sendo conduzida em total discordância com o estabelecido e aprovado no ensaio geral. Segundo a Censura, a marcação foi alterada com o intuito de mostrar personagens em atitudes obscenas, em total desacordo com o que foi previamente apresentado às autoridades policiais. Terminado o prazo da suspensão, os interessados por *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas* poderão procurar as autoridades da Censura e submeter a peça a nova exibição conforme prevê o dispositivo legal. Assim existe a possibilidade de a peça, que está dando bilheteria, voltar a ser encenada, embora com algumas modificações. Apesar dos prejuízos, que a medida certamente provocará, resta aos responsáveis pela peça o

consolo da suspensão ter provocado interesse nas pessoas que nem tinham tomado conhecimento dela.”³⁷

Se nos fiarmos textualmente na nota supracitada do Diário de Notícias de 11 de julho de 1974, a Divisão de Censura considerou, para a suspensão do espetáculo por 20 dias, a alteração da marcação e a exposição de nus, como mencionamos anteriormente; em suma, uma “total discordância com o estabelecido e aprovado no ensaio geral” e com as expressas “[...] recomendações da censora, Marina de A. Brum Duarte, após o ensaio geral, como, por exemplo: «QUALQUER QUE SEJA O QUADRO OS ATORES NÃO DEVERÃO APARECER DE SLIP, ISTO É, SUNGA MÍNIMA OU SUPORTE».” (REBELLO, 2005: 23-24), que dirá sem “suporte” nenhum.

Tendo em vista a não existência de uma marcação prévia e a imprevisibilidade do que acontecia em cena – liberdade clara na divulgação que a imprensa fizera do espetáculo ao descrever o trabalho – tudo confirma ainda mais nossa leitura apresentada na seção anterior: a de que, muito mais do que o mero nu de Toninho Vasconcelos³⁸ ou qualquer outro ator, bem como o descumprimento de uma marcação de palco que nunca chegou sequer a existir, o que realmente provocou a suspensão do trabalho foi a inapreensibilidade de seus elementos.

“[Os censores] não sabiam como nem por onde pegar, “ideologicamente”, um espetáculo que a cada dia era diferente. Diretor e atores eram convidados, semanalmente, a comparecer à sede da Polícia Federal para dar explicações sobre cenas e tomar ciência do que não poderia mais ser feito. Nos espetáculos seguintes novas surpresas, e as idas à Polícia Federal se repetiam. Alguns censores já eram conhecidos do elenco [...]. Ao final de trinta e oito dias a equipe encontrou um

³⁷ Diário de Notícias – RJ, quinta, 11/07/1974, in: “Periscópio – Censura”.

³⁸ Toninho Vasconcelos foi consultado por nós via Whatsapp sobre o espetáculo, mas não obtivemos resposta. Alusivamente ao episódio do nu, Ângela Rebello escreveu: “[...] É curioso pensar que foi o ato de ficar nu de um dos atores que acabou sendo usado para a interdição do espetáculo. Curiosa, também, a designação «Teatro de Laboratório» logo no início do documento encaminhado ao Chefe do Departamento de Censura de Diversões Públicas: «Senhor Chefe: Cumprindo o determinado, comparecemos ao ensaio dos textos (teatro de laboratório) *Somma ou Os Melhores Anos de Nossa Vida*. Nem todos os textos foram usados, sendo fácil identificá-los no decorrer do laboratório.» Logo acima desta introdução, vem determinada a impropriedade do espetáculo para menores de 18 anos. Mas, antes de descrever os termos deste documento, talvez seja interessante a descrição de alguns cortes observados no roteiro, riscado diretamente pelos censores. *Síndica, qual é a tua?*, de Luiz Carlos Góes, e *Depois do corpo*, de Almir Amorim, são as peças com o maior número de cortes, um total de sete cortes em cada uma, que, em sua maioria são feitos em palavrões, referências sexuais ou a drogas. [...]” (REBELLO, 2005: 23-24).

comunicado da Polícia Federal³⁹ afixado à porta do teatro com a retirada do espetáculo de cartaz.” (REBELLO, 2005: 08-09).

Duca Rodrigues, um dos atores de *Somma*, em seu depoimento para este trabalho, confirmou as idas semanais à Polícia Federal, informando ter de dirigir-se ao DOPS para “dar explicações”.

“A censura não tinha o que censurar. Era o *como* a gente fazia que incomodava. Determinada situação podia nos conduzir para uma cena de tortura, por exemplo, mesmo que textualmente aquilo não estivesse escrito. E situações como essa geravam problemas. **Eu cheguei a ir com o Amir e o Haylton Farias ao DOPS, na Polícia Federal. Mas depois não deu em nada.** Pelo menos não naquele dia, porque depois fomos suspensos. Todas as noites havia censores conosco no palco. [...] O certo era não desafinar no âmbito da harmonia. O exercício era conseguirmos nos libertar dos condicionamentos que a gente herda, tanto no teatro quanto na própria vida. O processo era saber como por essas cenas no contexto. **Como inseri-las no espetáculo de maneira harmônica; tinha que estar afinado com o clima, numa questão de sensibilidade e não de racionalidade.** As músicas tinham uma função particular nesse aspecto. O Ricardo Pavão ia colocando os cerca de 400 discos que havia, e aquilo nos inspirava a sacar determinada cena. Fazer essa afinação energética não era fácil, não. O treinamento era esse. Despojar. Não querer impor mas deixar que a cena venha. O Amir é muito assim. Não podemos nos impor ao texto. É ele quem nos dará o que precisamos para interpretá-lo. A interpretação não pode chegar pronta. O texto nos ensina e guia. Ele se revela de modo muitas vezes criativo e inesperado. E essa abertura para a ditadura era insuportável.” (Entrevista de Duca Rodrigues para o presente autor, 25/01/2023. Negritos meus).

A notícia da suspensão, a despeito da consciência do poder ideológico que a linguagem de *Somma* encerrava, gerou um impacto enorme em todo o elenco. Apesar do prazo legal de 20 dias, após os quais a produção poderia entrar com pedido de recurso, a falência do espetáculo, econômica e moralmente, foi inevitável. Para Ricardo Pavão, em entrevista de 24 de janeiro de 2023, via Whatsapp, o encerramento da temporada de *Somma* teve menos a ver com questões econômicas do que com o abatimento moral do elenco, já que, segundo o músico, o custo do espetáculo era baixo. “Eu não participava da parte administrativa. Mas o teatro era público, a luz os atores é que operavam de

³⁹ Portaria Nº 015/74- DCDP, de 27/06/74

dentro do palco; ninguém ganhava bem (era uma cooperativa, quase que pagávamos para trabalhar), os figurinos estavam lá e em grande parte havia sido doado. Não sei se os custos de pré-montagem haviam sido altos. Na verdade, qualquer custo seria excessivo pois nenhum de nós tinha dinheiro. Mas vendo de hoje, me parece que a manutenção do espetáculo em cena fosse relativamente baixo.”

Mesmo assim, a produção organizou o já referido espetáculo de música popular com vários cantores e compositores renomados que subiriam ao palco do João Caetano para se solidarizarem com o elenco cedendo os rendimentos do *show* à produção do Teatro Mágico Ltda. Curiosa, entretanto, a abordagem dada ao assunto pelo Diário de Notícias de 12 de julho, ao usar palavras como “apelou” ou “improvisou”, verbos que denotam um intuito sutilmente difamatório no contexto em que foram usados. Segue o excerto:

“O pessoal do grupo *Somma* **apelou para a música** popular para evitar que seja menor o prejuízo causado pela suspensão imposta pela censura ao espetáculo *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*, apresentado no Teatro João Caetano. O grupo **improvisou às pressas** um programa para este fim-de-semana que será o seguinte: amanhã, apresentação do saxofonista Victor Assis Brasil, que deverá ser acompanhado por alguns dos mais conhecidos músicos de jazz do Brasil. Domingo, *show* com a participação de Chico Buarque de Holanda, Macalé, Luís Gonzaga Júnior, Lô Borges, Nana e Danilo Caimi [Caymmi] e vários outros que estão sendo convidados.” (Diário de Notícias – RJ, sexta, 12/07/1974, in: “Um programa de surpresa”).

Possivelmente, a linguagem usada deveu-se ao caráter publicitário da notícia – esta sim, nesse caso, apelativa. Seja como for, o espetáculo foi realizado com o intuito referido. Minimizar o “prejuízo causado pela suspensão”, após mais de um mês em cartaz. Durante este tempo, os censores exigiam que determinadas ações de cena não voltassem a acontecer. Resta a questão já aventada: se o motivo real da suspensão estivesse posto sobre a questão do nu, não teria bastado solicitar que aquilo não voltasse simplesmente a se repetir? Amir Haddad reitera esta visão:

“[...] Houve sessões em que havia mais censores do que público na «plateia». Eles ficaram loucos. [...] Não havia hipótese de terem domínio sobre o espetáculo. Nem nós tínhamos. O nu incomodou, certamente. Já se sabia que não devíamos fazer isso, e mesmo assim foi feito. Mas não deixa de ter sido um álibi hipócrita da censura. Então eles suspenderam. Isso foi algo que abalou muito a gente. Não

tínhamos condições de lutar. Na mesma época, a censura proibiu *Calabar*, do Chico Buarque, e a classe teatral estava empenhada em liberar a peça. Nós pedimos apoio aos artistas de teatro do Rio e eles disseram que não podiam dividir atenções. Achavam que *Somma* não tinha nenhum valor. Era um espetáculo de vanguarda do Amir Haddad, não tinha tanta importância política, não significava nada. Não veio ninguém em meu apoio. Só os artistas da música que fizeram o *show*, incluindo o próprio Chico Buarque. Veja que ironia. Mas nós não ganhávamos nada, era difícil, não podíamos ficar mobilizados esperando; então, após algumas tentativas de montar outras coisas – todas fracassadas - cada um foi para um lado. Aconteceu como tinha de ser. Não acho que foi ruim, não. Era muito bonito. Gostei de ter feito *Somma*. E, de resto, o espetáculo deu origem a tudo o que veio depois.” (HADDAD, Amir. Entrevista para o autor deste ensaio, de 23/01/2023, via áudio de Whatsapp).

Assentadas sobre a ruptura com o chamado teatro tradicional burguês (GALVÃO, 2009: 17-18), todas as bases de linguagem de *Somma* voltavam-se explícita ou implicitamente contra a sociedade capitalista. “Essa influência teórica do marxismo dialético aflora claramente na linguagem artística elaborada por Amir Haddad, e começa a delinear-se com mais ênfase no trabalho desenvolvido com o *SOMMA*.” (Idem: 21). Inúmeras foram as entrevistas e depoimentos que Amir prestou a tal respeito, na época, e sobretudo posteriormente, como avaliação da repressão no Brasil. Na resposta que deu a Lídia Kosovski (*Apud*: GALVÃO, 2009: 21), por exemplo, sublinhou a importância de se ter a coragem de admitir o teatro como um “produto de classe”, utilizado para a manutenção do poder desta classe, ainda que lançando mão de uma mensagem eventualmente libertária.

“«Finalmente o que impera e **o que determina a mensagem final é a maneira como é produzido**, a forma dele [teatro], que vem da ideologia. A ideologia é que organiza; se a ideologia tem um sistema piramidal, [se] produz o dinheiro e os afetos da mesma maneira. Então é ideológica a forma de produção; [...] para a gente fazer um teatro independente, a gente tem que mudar a forma de produção do espetáculo, e o acréscimo que a gente traz, eu trago, eu penso, e que a minha teoria traz, é que **a produção dos afetos também é ideológica** e tem que ser mexida. Então, internamente, as relações que se estabelecem dentro de um coletivo que está produzindo um trabalho de natureza artística, que se chama Teatro, a posição dos atores dentro desse coletivo tem a ver com o produto final.» [...]” (GALVÃO, 2009, p. 21. Negritos meus).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Assim como o *jazz* tem todas as escalas, o tema, codas, frases, números de compassos, o *Somma* não permitia que saíssemos improvisando do nada, sem que houvesse uma base. E a base eram os temas de sempre do Amir, a liberdade e o Brasil. Tinha muito a ver com o improvisado *jazzístico*. A gente não é *free*. Mas tínhamos uma «meta», que era abrir a cortina no final, gerando o contraste cinzento da sala do João Caetano. E qualquer um do elenco podia abrir a cortina, quando sentisse que o espetáculo havia atingido seu ápice de resolução. Normalmente isso era um consenso entre todos nós. Mas houve noites em que alguém abriu a cortina e o resto não concordou que fosse a hora adequada, então fechavam de novo e continuavam interpretando. Houve vezes em que ao abrirmos a cortina o público desceu do palco e invadiu a plateia. Não era nosso «objetivo» colorir a plateia. Mas claro que não impedimos ninguém.” (Entrevista de Ricardo Pavão, 25/01/2023).

Tendo em vista os apontamentos feitos neste ensaio para a compreensão dos principais pilares estéticos de *Somma*, podemos sintetizá-los do seguinte modo: 1) público junto dos atores no palco; 2) apontamento para uma subversão da lógica burguesa formalizada pelo advento do palco italiano; 3) dramaturgia aberta e linha interpretativa improvisada; 4) eventual participação do público como atores e dos atores como público; 5) a fluidez resultante destes e outros elementos analisados neste ensaio, e a impossibilidade de se controlar qualquer referência que constasse de um roteiro-guia. Tal permissibilidade, porosa e ameaçadora de todo um arsenal de valores ideológicos do regime tornou-se, afinal, insuportável, carecendo apenas do referido alibi do nu para que o incômodo gesto criativo pudesse ser abafado.

Por fim, se não era o intuito do elenco, como afirmou Ricardo Pavão, colorir a plateia cinzenta do João Caetano, preferindo antes a preservação do contraste de cores como metáfora das discrepâncias profundas que o Brasil vinha sofrendo há 10 anos, ao abrir final da cortina, Amir Haddad por sua vez, não deixou de usar a experiência como pedra

fundamental de toda uma investigação segundo a qual seu teatro seria levado a também despir-se das couraças da ideologia para, segundo seu lema de anos, trajar-se com os trapos coloridos da fantasia.

A *somatização* heroica de *Somma* purgou, assim, dores e revelou *possibilidades*, palavra cujo ideograma japonês é usado também como sinônimo do seu mais importante tipo de teatro.⁴⁰

29/01/2023, Ribeirão Claro – PR.



PRINCIPAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Audrey Cristina; CAMPOS, Paulo Fernando de Souza. *Augusto Boal: a linguagem teatral como ferramenta de libertação coletiva*. Rebento, São Paulo, no. 14, Jan-Jun 2021.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 1998.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora. Orientação: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria. São Paulo, 2012.

⁴⁰ “Nou ou Nô, com acento circunflexo, é o ideograma e a palavra que significam o teatro mais primal, clássico e poderoso do Japão, que ainda se encena como uma tradição milenar. E o mesmo ideograma significa também possibilidade ou habilidade. Daí o Amir ter dito que teatro em japonês significa «possibilidade»”, esclareceu San Alice Hashimoto, ator e amigo japonês de Amir Haddad, em entrevista para este estudo de 04/03/2023, via Whatsapp. Foi San Alice Hashimoto quem deu a Amir, nos anos 1980, esta informação, que se tornou parte do cabedal poético por meio do qual Haddad costuma se expressar.

CORRÊA, Zé Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo de (seleção, organização e notas). *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CRUZ, Osmar Rodrigues; HADDAD, Amir; JUSI, Leo; RANGEL, Flávio; RENATO, José; ZIEMBINSKI. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - MEC/SEC - Serviço Nacional de Teatro, 1982. (Coleção Depoimentos). (O depoimento de Amir Haddad foi dado em 08 de setembro de 1977).

DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999. (Depoimento de Amir Haddad/Aderbal Freire-Filho, p. 125-151).

DYONISIO, Ana Paula Menoti. *Tá na Rua: carnaval e redemocratização do Brasil (de 1989 a 1999)*. Artigo da Doutoranda em História Comparada na UFRJ e Docente do Colégio Pedro II, s/d.

GALVÃO, Renata Silva de Oliveira. *Morrer pela Pátria: a construção da linguagem teatral do grupo Tá na Rua*. Monografia apresentada ao curso de Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Profª Drª. Kátia Rodrigues Paranhos. Uberlândia. Dezembro de 2009.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: CODECRI/ Pasquim, 1981. (Coleção Edições do Pasquim, vol. 113), p. 161-167 – Depoimento de Amir Haddad.

PERINI, Lígia Gomes. *Dar não dói, o que dói é resistir: o grupo de teatro Tá na Rua – entre memórias, imagens e histórias*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História, sob orientação da Profª Drª Kátia Rodrigues Paranhos. Uberlândia, 2012. Capítulo 2 dedicado a *Somma* entre p. 27-36.

POLO, Juliana. *Angel Vianna através da História: a trajetória da dança da vida*. 8º Programa de Bolsas da RioArte. Julho/2005. Arquivo PDF. Citação a *Somma* na p. 40.

PRADA, Jorge. *Amir Haddad y el teatro popular*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, nº 09, 2015, p. 224-236.

REBELLO, Ângela. *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas: arqueologia de um exercício teatral*. Monografia de Graduação. Departamento de Teoria do Teatro. Curso

de Bacharelado em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.

TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. *Teatro de rua e espaços abertos para a cena*. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

PRINCIPAIS PERIÓDICOS CONSULTADOS

- Correio Braziliense - DF
- Diário de Notícias - RJ
- Jornal do Brasil - RJ
- Revista Manchete – RJ

ENTREVISTADOS

Amir Haddad, diretor, ator, professor e teatrólogo

Célia Aparecida Ferreira Tolentino, socióloga e escritora

Duca Rodrigues, ator de *Somma*

Maria Esmeralda Forte, atriz de *Somma*

Ricardo Pavão, ator, músico e DJ de *Somma*

San Alice Hashimoto, ator japonês e amigo de Amir Haddad

AGRADECIMENTOS

Alexandre Mate; Ângela Rebello; Amir Haddad; Célia Tolentino; Duca Rodrigues; Eliana Bueno-Ribeiro; Giselle Sogayar Bechara; Jaime Jorge Bechara; João Herculano Dias; Lia Panzoldo Farah; Máximo Cutrim; Ricardo Pavão; San Alice Hashimoto.



Atores e público durante uma apresentação de *Somma* no palco do Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1974. (Acervo Amir Haddad. Fotógrafo desconhecido).