



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p171-181

Homenagem

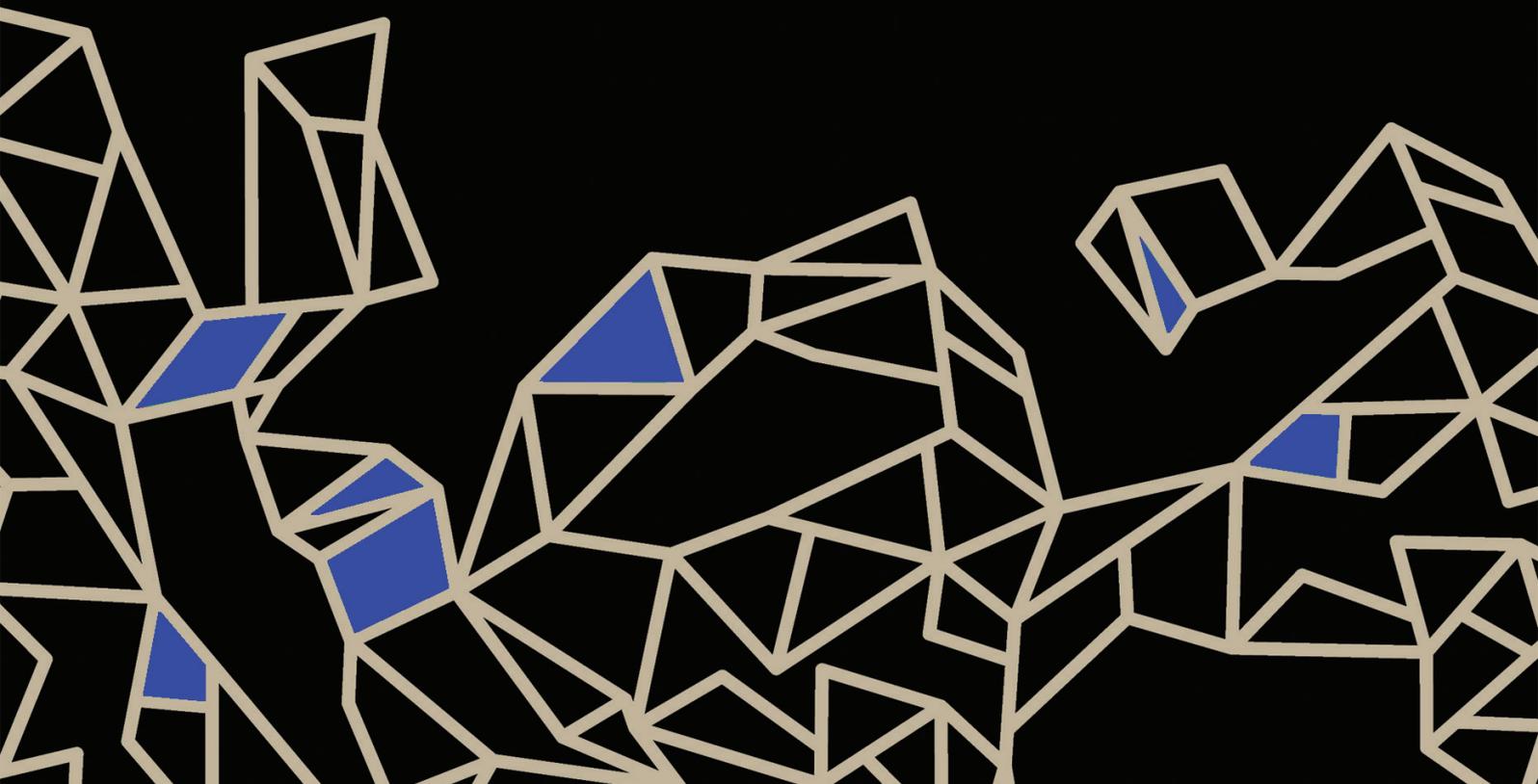
Antônio Abujamra, influências e algumas realizações

*Antônio Abujamra, influences
and some achievements*

Marcia Abujamra

Marcia Abujamra

Diretora. Encenadora paulistana. Defendeu dissertação de mestrado no Department of Performance Studies da New York University e doutorada pela ECA/USP. Autora de *A alma, o olho e a voz: autoperformances de Spalding Gray* (2018)



Resumo

Este artigo traça as principais influências artísticas de Antônio Abujamra para a definição de seu caminho como diretor de teatro e identifica como acontecem em alguns de seus espetáculos, desde a década de 60 até 1990.

Palavras-chave: Abujamra, Brecht, Planchon, João Cabral de Melo Neto.

Abstract

This article traces out Antônio Abujamra's main artistic influences that defined his way as a theatre director identifying how they happen in some of his plays from the 1960s to the 1990s.

Keywords: Abujamra, Brecht, Planchon, João Cabral de Melo Neto.

“O teatro é a única arte democrática”
Antônio Abujamra

Sabe-se dos mais de 120 espetáculos dirigidos por Antônio Abujamra, muitos desses em que também atuou. Sabe-se que foi responsável por trazer aos palcos brasileiros os métodos teatrais de Bertolt Brecht e Roger Planchon. Sabe-se de programas de televisão, novelas e especiais que dirigiu, alguns considerados obras-primas como *Maysa – Estudos na TV Cultura*. Sabe-se, ainda, dos filmes e novelas em que participou, alguns que o fizeram merecer importantes prêmios. Apesar disso, os livros de história do teatro brasileiro ignoram sua participação na construção de nosso teatro moderno e mesmo contemporâneo. Não existem análises de seus espetáculos – a não ser em críticas pontuais –, nem de sua carreira e trajetória.

Não pretendo aqui ocupar esse vazio. Mas vou tentar contar um pouco do que ele fez, especialmente até a década de 1970 e, quando possível, de como fez.

Natural de Ourinhos, São Paulo, os primeiros trabalhos de Abujamra (1932-2015) foram com o Teatro Universitário, em Porto Alegre, Rio Grande

do Sul, de 1955 a 1958, dirigindo *O marinheiro*, de Fernando Pessoa (1955), *À margem da vida* (1956) e *O caso das petúnias esmagadas* (1957), ambos de Tennessee Williams, *A cantora careca* (1957), de Eugène Ionesco, *Um gesto por outro* (1957), de Jean Tardieu e *Woyzeck* (1958), de Georg Buchner.

Figura 1 – João Cabral de Melo Neto e Antônio Abujamra em Marselha



Fonte: acervo pessoal de Abujamra

Em 1957 Abujamra leva sua encenação de *A cantora careca* para o Festival de Teatro dos Estudantes de Recife, recebe como prêmio uma passagem para a Europa e logo consegue uma bolsa para estudar língua e literatura espanhola em Madri. Ao final da bolsa, de mochila nas costas, decide viajar pela África e Oriente Médio. Vai a Marrocos, Argélia, Tunísia, Egito, Síria e Líbano, visitando, nesse último, Hamena, a cidade de sua mãe. Depois de dois meses de viagem, cansado e sem dinheiro, Abujamra chega a Marselha e faz contato com João Cabral de Melo Neto, à época cônsul brasileiro. João Cabral, “com a generosidade que só os grandes poetas tem”¹ o recebe em sua casa e acaba por ter papel decisivo em suas escolhas como diretor.

¹ Declaração de Abujamra em entrevista à TV PUC, apresentada no programa Caros Amigos (2001).

João Cabral é a pessoa mais importante na poesia brasileira. Estive na casa dele em Marselha por 28 dias. Aprendi mais poesia do que em 50 anos de universidade brasileira. [...] Ali a minha cabeça começou a dar uma mudada. A minha cabeça começou a estudar o concreto. Com João Cabral era indispensável ser concreto. Não tinha mais paixão, amor, saudade. Tinha cabra, pedra, João Cabral. É isso que vai me interessar no caminho da minha vida. (Abujamra em entrevista ao programa Caros Amigos, 2001)

Por intervenção do poeta, recebe uma bolsa para estagiar com Jean Vilar no Théâtre National Populaire (TNP), em Paris. Porém, ao assistir a montagem de *Os três mosqueteiros*, dirigida por Roger Planchon – que havia sido assistente de Vilar –, apaixona-se pela irreverência e vitalidade vistas em cena e consegue transferir seu estágio, trocando o Palais de Chaillot, sede do TNP, pelo Théâtre de la Cité, em Villeurbanne, subúrbio industrial de Lyon. Nessa cidade Planchon realizava seu trabalho em um teatro de 1.200 lugares e levava suas peças às fábricas para que os operários pudessem ter contato com o teatro, fazendo assim um trabalho de formação de plateia e seguindo o processo de descentralização iniciado por Vilar.

E fui ficar em Paris, numa outra bolsa que o João Cabral tinha conseguido, p'ra acompanhar Jean Vilar. Mas eu vi uma peça de um diretor jovem chamado Roger Planchon, eu disse: opa! Talvez o meu caminho seja deste diretor e não desta perfeição, desta maravilha que era o Jean Vilar, que era uma grande inteligência, uma grande postura de forma, conteúdo, mas não era a minha cabeça na época. Eu voltei depois pro Vilar, depois de ter feito minha desbundada com Roger Planchon. (ABUJAMRA apud SANDRONI, 1984, p. 14)

Segue depois para Berlim, onde estagia no Berliner Ensemble, de Bertolt Brecht. Lá ele acompanha o processo de ensaios da remontagem da peça didática *A mãe – a vida revolucionária de Pelagea Wlassova* (segundo o romance de Máximo Gorki), escrita por Brecht em 1931.

Quando volta, traz na bagagem uma forte identificação com o trabalho desenvolvido por esta companhia e também com a leitura que Planchon faz do diretor alemão.

Em São Paulo, Abujamra, ou Abu, como ficou conhecido, inicia sua carreira profissional passando por três conjuntos teatrais: o Teatro Cacilda

Becker, em que monta *Raízes*, de Arnold Wesker, em 1961, peça que marca os 20 anos da atriz Cacilda Becker e sua estreia profissional; o Teatro Oficina, onde dirige *José, do parto à sepultura* (1961), de Augusto Boal, em dezembro do mesmo ano; e o Novo Teatro, primeira chancela do Teatro Ruth Escobar, grupo com o qual realiza *Antígone – América*, de Carlos Augusto Escobar, em abril de 1962 (SANDRONI, 1984).

Em seguida Abujamra funda o Grupo Decisão junto de Antônio Ghigonetto, Berta Zemel, Wolney de Assis, Emílio Di Biasi e Lauro César Muniz.

Os maiores êxitos do Grupo Decisão foram sua peça de estreia, *Sorocaba, senhor!* (1963), uma adaptação de *Fuente ovejuna*, de Lope de Vega; *O inoportuno* (*The caretaker*), estreia de Harold Pinter em palcos brasileiros, em 1964; *Electra*, de Sófocles, a primeira montagem profissional desta tragédia no Brasil, com Glauce Rocha e Margarida Rey, em 1965, os três com direção de Abujamra, e *O patinho torto ou os mistérios do sexo*, de Coelho Neto (1964), com direção de Antonio Ghigonetto.

Os espetáculos do Decisão – nome dado a partir da peça *A decisão*, de Brecht – eram montagens para ser encenadas nos sindicatos de operários da periferia de São Paulo, com debates ao final de cada apresentação – uma tentativa de aproximação política do público com o grupo. Naqueles anos de pré-golpe (de 1964) e logo de ditadura, pensavam que se poderia passar adiante um certo engajamento político.

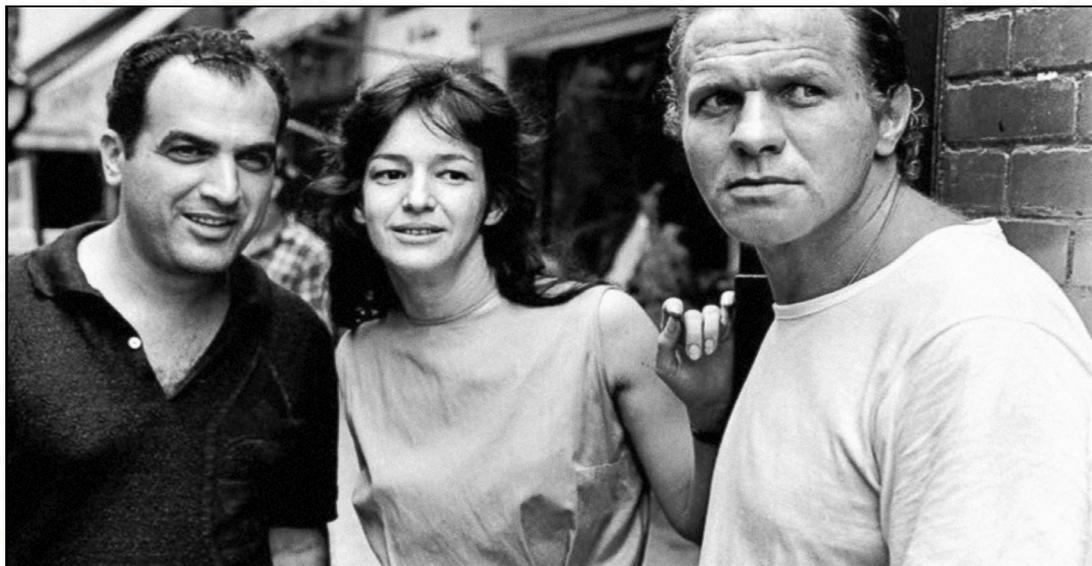
Foi com o texto de Pinter que o Grupo Decisão foi ao Rio de Janeiro. Muito embora Abujamra sempre continuasse com base em São Paulo, também no Rio trabalhou muito, inclusive dirigindo sua famosa *Electra* (1965) que provocou um dos muitos conflitos com a censura daquele tempo. No Rio, Abu dirigiu ainda um de seus notáveis fracassos, *Tartufo* (1966), com Jardel Filho e Glauce Rocha, “no qual o diretor insistia nas marcas geométricas que foram suas favoritas por algum tempo, e que ele defendia apaixonadamente, mesmo que o resultado não fosse exatamente o sucesso que ele sonhava”, disse Bárbara Heliodora (2015).

Décio de Almeida Prado foi um dos críticos que identificou a influência de Planchon em diferentes diretores brasileiros, de uma maneira não exatamente favorável, pois dizia que “não há mal que um encenador brasileiro vá a Paris, desde que não assista a um espetáculo de Roger Planchon” (PRADO,



1996, p. 226). E enumera como “vítimas de Planchon” os encenadores Antunes Filho, Flávio Rangel, “e a terceira vítima, a mais deliberada e consciente, a mais entrincheirada em razões estéticas e políticas julgadas inexpugnáveis, Antônio Abujamra” (Ibid., p. 226).

Figura 2 – Antônio Abujamra, Glauce Rocha e Jardel Filho durante ensaios de *Tartufo*



Fonte: Acervo pessoal de Abujamra

Essa crítica é para *José, do parto à sepultura*, segundo trabalho de Abujamra – depois de *Raízes*. Nesses primeiros espetáculos, já vemos algumas marcações antinaturalistas que Abu fazia, muito provavelmente buscando opor-se ao realismo tão difundido. A marcação geométrica mencionada por Barbara Heliodora certamente era uma delas.

Zé Celso Martinez Correa (2015), lembrando do convite feito a Abu para que encenasse esse texto de Boal no Oficina, diz:

Tua direção, Abu, se deu perfeitamente com este teatro. E mais: radicalizou com o que você trazia de formalmente mais belo e contemporâneo, nos atores, atrizes, com seus figurinos coloridos, nas marcações, desenhando no ‘Teatro Sanduíche’ coreografias com pessoas que criavam arquiteturas cênicas Mehyerholdianas. No elenco, olha só: Miriam Muniz, Fauzi Arap, Ety Frazer, Chico Martins, Ronaldo Daniel, Emilio de Biasi, Wolfgang, Geraldo Del Rey.

Era novo, era magnífico.

Mas, lembra?

Ninguém foi assistir. O público, nesta época, era viciado em realismo, e a peça teve de sair de cartaz.
Mas teve seu renascimento no “Teatro de Entidades” de Oswald de Andrade no sucesso de “O Rei da Vela”.

A maneira como Abujamra encenava a morte de uma personagem em cena era outra de suas ousadias brechtianas. Em seu livro biográfico, Emilio Di Biase conta que, em *José, do parto à sepultura*, “na cena da minha morte eu estava deitado com os braços erguidos, falando e abaixando os braços até morrer” (RIEDEL, 2010, p. 93).

Quando li essa descrição de Di Biase pensei imediatamente em uma marcação feita por ele nas cinco versões que encenou de *Hamletto*, de Giovanni Testori. Em pé, os atores levantavam os dois braços e, sempre lentamente, iam descendo-os até que o corpo todo pendesse para a frente. Essa era a sua maneira de encenar a morte. O interessante é acompanhar a transformação pela qual passa essa marca. Em 1961, o ator estava deitado e falando. Nos cinco *Hamlettos* (1981, 1984, 1986, 1991 e 2002, além do Teleteatro em 1985), os atores estavam de pé e faziam o gesto em silêncio. E, a partir da terceira montagem de *Hamletto*, com o nome *Um certo Hamlet*, realizada com seu grupo carioca Os Fodidos Privilegiados, a atriz Vera Holtz descia os braços para fazer a sua morte e, no meio desse sóbrio movimento, debochadamente sacudia o corpo. Como era de se esperar, a quebra do movimento provocava risos na plateia. O humor cruel sempre presente em seus espetáculos passa a interferir também em sua maneira de dirigir. Ele critica as suas próprias marcações e a sua história com elas.

Outra de suas marcas recorrentes era o ato de sentar. Nenhum de seus atores – fosse o espetáculo que fosse – simplesmente sentava-se em uma cadeira ou banco. Eles iam descendo o corpo e, antes de alcançar o apoio, faziam uma parada para, só depois, se sentar. O gesto que quebra um movimento cotidiano imprimia, assim, um estranhamento.

Quase um coreógrafo, seus espetáculos tinham uma plasticidade deliberadamente construída.

Minha geração é do pós-guerra, brechtiana, que sabe que a emoção vai nos estrear. A emoção estraga a criação. É preciso ser frio e científico.



O deslumbramento é a pior coisa que pode existir no processo de criação. Como diz Hamlet 'onde há emoção não existe competência: o estar preparado é tudo!' E não é que não se saiba usar a emoção. Sou capaz de falar a uma platéia de jovens e fazer eles me amarem. (Abujamra em entrevista para um jornal)

Ele sempre dizia, “a emoção é fácil”. Mas escolheu as que queria trabalhar em cena. Seu talento para construir fatos teatrais que provocavam o riso era impressionante. Ele sabia quando o público ia rir e os atores que trabalharam com ele aprenderam que ele de fato sabia e faziam o que era pedido. Era um riso que interrompia uma determinada emoção, um riso que criticava o que estava acontecendo em cena ou fora dela, enfim, um riso de distanciamento. O assombro e a surpresa – fosse pelo assunto tratado em cena, pela marcação, interpretação, pelo gestual ou por todos juntos... – também eram reações frequentes. É o que Abujamra chamava de a “arte do espectador: o diretor deve deixar que a platéia tenha uma visão crítica sobre a cena que se passa diante de seus olhos, e não que seja levada por emoções baratas” (SANDRONI, 1984, p. 20-21).

A arte do espectador pode ser entendida como uma de suas leituras sobre o efeito do distanciamento, que nas palavras de Brecht (apud BORNHEIM, 1992, p. 243) seria “retirar do acontecimento tudo o que parece o óbvio, o conhecido, o natural e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”. O resultado desejado é fazer o espectador pensar e se perguntar sobre aquilo que está vendo, deixando, assim, de ter participação apenas passiva ao assistir a um espetáculo.

As marcas que começam em suas primeiras encenações o acompanham ao longo de sua vida. Falar diretamente e criar cumplicidade com a plateia também está sempre presente em seus espetáculos e alguns atores se aproveitaram disso especialmente bem. Sobre *Muro de arrimo* (1975), de Carlos Queiroz Telles, por exemplo, monólogo interpretado por Antonio Fagundes, diz a crítica:

Com um simples fixar a platéia, olhos nos olhos, com expressão maliciosa, conquista-lhe a cumplicidade. Fagundes não só encarna Lucas como “mostra” estilizadamente que está encarnando Lucas, do qual ressalta brechtianamente a alienação não é desprovida de astúcia.

Manter o elenco todo em cena, sentado em bancos, fazendo que diálogos sobre uma personagem que estaria fora de cena fossem feitos diretamente na sua presença era outra. Poderia continuar elencando suas marcas – Abujamra recorria a algumas delas quase que obsessivamente.

O talento de cada ator e a apropriação que fazia dessas marcas, assim como os acasos e encontros próprios de cada processo de ensaio, esses eram capazes de mudar e dar nova vida a elas. Ricardo de Almeida e Miguel Magno em *O Hamlet* (1981), Denise Stoklos em *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* (1983) e *Habeas Corpus* (1986), Vera Holtz em *Um certo Hamlet* (1991), Nicete Bruno em *Gertrude Stein, Alice B. Toklas e Pablo Picasso* (1966), Os Fodidos Privilegiados² em *A serpente* (1991), *Exorbitâncias* (1995) e *O casamento* (1997), são apenas alguns espetáculos onde seu rigor gestual na encenação explodiu através da interpretação dos atores. Encontros preciosos.

Era comum Abujamra começar os ensaios de um novo espetáculo dizendo ao elenco que “o ator deve ser sabido, ler e estudar sobre tudo, conhecer o movimento do mundo. Eu quero um ator científico.” E voltava a Brecht citando-o:

tudo que o ator nos dá, no domínio do gesto, do verso, etc, deve denotar acabamento e apresentar-se como algo ensaiado e concluído. Deve criar uma impressão de facilidade, impressão que é, no fundo, a de uma dificuldade vencida (BRECHT, 1978, p. 83).

Citação que era frequentemente seguida pelo exemplo de Cacilda Becker, por quem tinha profunda admiração, pois dizia que ao dar um passo para a direita, Cacilda levava toda a direita com ela, e que ao fazer um gesto, ela deixava claro que havia 300.000 outras possibilidades de fazer este gesto, mas que ela tinha optado por aquela. Uma atriz “que atuava sem rede de segurança”

Parece contraditório? Um ator científico sem rede de segurança?

Pois é.

² O grupo Os Fodidos Privilegiados foi criado por Abujamra no Rio de Janeiro em 1991 e existe até hoje.



Abujamra pedia ao ator coisas bastante específicas: para começar um ensaio, texto previamente decorado sabendo que era passível de constantes mudanças – realmente constantes e muitas vezes inesperadas pois era capaz de mudar radicalmente várias cenas de um espetáculo na véspera da estreia –, o estudo de um gestual consciente, e marcações precisas e antirrealistas.

Ao mesmo tempo, estabelecia um espaço de criação para que o ator se expressasse livremente e de maneira pessoal. A associação dessas duas características é que garantiu interpretações e espetáculos sublimes e irreverentes como os que mencionei. Digo até, espetáculos performativos.

Como diretor procuro armar esquemas para que os atores existam em suas próprias formas. (Abujamra)

Em 1981, Abujamra assume o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Lá ele cria o Projeto Cacilda Becker de teatro de repertório, os primeiros espetáculos e a primeira formação de Os Fodidos Privilegiados, recebe produções independentes e, com 4 salas em atividade, faz daquele um espaço vivo e ativo. Nesse período, trabalha e consegue o tombamento do TBC por João Carlos Martins, na época secretário de cultura do Estado de São Paulo. Logo depois assume o Teatro Igreja, onde são apresentados espetáculos marcantes como *Depois do expediente* (1987) de Franz Xaver Kroetz com Ileana Kwasinski e direção de Francisco Medeiros. E é no Teatro Igreja que estreia seu primeiro monólogo como ator, *O contrabaixo* (1987), de Patrick Susskind. A partir daí passa a atuar em teatro e nunca mais sai do palco e das telas de cinema e televisão.

É amplo e rico o universo desse diretor, ator e agitador cultural.

Sua atuação como diretor de televisão – não apenas a sua, mas a de vários outros artistas vindos do teatro, como Antunes Filho, Ademar Guerra, Antonio Ghigonetto, Roberto Vignati, Emilio Fontana, Silvio de Abreu, Nydia Licia, entre tantos outros – é outro aspecto que ainda aguarda um olhar mais curioso e atento.

Mas paro por aqui.

Que venham outros estudos e pesquisas.

Referências

- BORNHEIM, G. **Brecht, a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CORREA, Z. C. M. **Carta publicada por Zé Celso**, 28 abr. 2015.
- HELIODORA, B. **O Globo**, 28 abr. 2015.
- PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1966
- RIEDEL, E. **Emílio Di Biase** – o tempo e a vida de um aprendiz. São Paulo: IMESP, 2010. (Coleção Aplauso).
- SANDRONI, P. **Primeiras provocações: Antônio Abujamra e o Grupo Decisão**. 2004. 112 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- ZANOTTO, I. M. **O Estado de S.Paulo**, 25 nov. 1975.

Publicado em 29/12/2018

