



TEXTOS E IMAGENS DO TEATRO NO BRASIL*

Rosangela Patriota**

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

rpatriota@pesquisador.cnpq.br

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão acerca do diálogo Arte-Sociedade de modo a analisar alguns momentos significativos do Teatro Brasileiro da segunda metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: História e Teatro – Teatro Brasileiro – Arte e Sociedade

ABSTRACT: This article presents a reflection about the dialogue between Art and Society so that to analyse some important moments of Brazilian theater of second half of 20th century.

KEYWORDS: History and Theater – Brazilian Theater – Art and Society



www.revistafenix.pro.br

A grande pergunta que os seres humanos fazem eternamente é: “Como devemos viver?” Mas as grandes questões permanecem completamente ilusórias e abstratas se não houver uma base concreta para sua aplicação na prática. O teatro é maravilhoso porque é justamente o ponto de encontro entre as grandes questões da humanidade – a vida, a morte – e a dimensão artesanal, extremamente prática. É como fazer louça de barro. Nas grandes sociedades tradicionais, o oleiro é visto como alguém que vive às voltas com questões transcendentais, ao mesmo tempo em que

* Este texto foi originalmente apresentado como conferência de encerramento do XVI Encontro Regional da História da ANPUH-MG, ocorrido no período de 20 a 25 de julho de 2008, no campus da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Nesta oportunidade, agradeço imensamente às minhas queridas orientandas Talitta Tatiane Martins Freitas e Dolores Puga Alves de Sousa que, pacientemente, discutiram comigo o conteúdo deste trabalho e ajudaram-me na preparação do material para a realização da aludida atividade acadêmica.

Os resultados aqui apresentados decorrem de pesquisas por mim realizadas com financiamentos do CNPq, a quem agradeço publicamente.

** Professora Associada 2 da Universidade Federal de Uberlândia. Autora de **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo [São Paulo: Hucitec, 1999]; **A Crítica de um Teatro Crítico** [São Paulo: Perspectiva, 2007] e uma das organizadoras do livro **A História Invade a Cena** [São Paulo: Hucitec, 2008].

fabrica sua bilha. Esta dupla dimensão é possível no teatro; na verdade, é o que lhe confere todo o seu valor.

Peter Brook, A Porta Aberta

As palavras desse diretor são não só profundamente inspiradoras como também **desnaturalizam** aos nossos olhos um cotidiano que cada vez mais se acentua em grandes cidades, assim como em municípios de porte médios, que pode ser sintetizado da seguinte maneira: o que teatro? Em primeiro lugar, um prédio, seja público seja particular, destinado a espetáculos [representações dramáticas, dança, shows, etc.], mas também teatro, em um sentido lato, é um conjunto de espetáculos, que cumprem temporada, que coloca à disposição do público consumidor opções que vão desde trabalhos experimentais até aqueles denominados, muitas vezes, de forma injusta, de **teatrão**.

Dentro desse leque de opções a escolha tradicionalmente recai sobre uma peça que tem à frente um ator ou uma atriz famosos, um processo criativo desenvolvido por um grupo ou companhia conhecidos, além de um trabalho que carrega a assinatura de um prestigiado encenador. Mais ainda, teatro é também a atuação de grupos sediados em suas próprias comunidades e lá desenvolvem criações com vistas a articulá-las com os problemas enfrentados pelos moradores, bem como o teatro pode acontecer nas ruas, em qualquer praça de qualquer cidade, estado ou país.

Em meio a tudo isso, geralmente, o público assiste à montagem de peças de Shakespeare, Brecht, Bernard Shaw, Tennessee Williams, Arthur Miller, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Bosco Brasil, Guarnieri, Miguel Falabella, Arthur Azevedo, Vianinha, Juca de Oliveira, Gogol, Tchekhov, Strindberg, Pirandello, Sófocles, Aristófanes, Oswald de Andrade, Luiz Alberto de Abreu, entre muitos outros. Geralmente, após o término da apresentação, as pessoas saem satisfeitas com o que viram ou revoltadas com o dinheiro gasto inutilmente com um espetáculo não muito bem dirigido, no qual o protagonista mal conseguia dizer as suas falas e quando obtinha algum sucesso, no máximo, tornava-se audível até a quinta fileira da platéia.

Ao lado de tudo isso, as informações disponíveis em geral celebram alguns desses artistas como universais e atemporais. Por esse motivo, devem ser vistos como referências constantes. Já os que optaram pela explicitação do diálogo entre Arte e

Política, que em termos teóricos podem ser identificados com a idéia do Engajamento, após o encerramento do processo histórico que os originou passam a ser considerados como ultrapassados, porque não atingiram a dimensão perene que só à Arte é concedida.

Nesses termos, perde-se a perspectiva de que ambos os casos são frutos de um processo histórico que forjou, sob caminhos diversificados, uma tradição responsável pelo estabelecimento de uma memória histórica que, em diversas circunstâncias, ao apartar o objeto artístico do momento em que foi elaborado, o circunscreve a interpretações formalistas. Assim, quando as peças são encenadas, adaptadas cinematograficamente e/ou para a televisão sem que as mediações necessárias sejam construídas, esses textos surgem aos olhos do público **naturalizados**, sem que as temporalidades e as proposições nelas estabelecidas, mesmo que transcendam o seu próprio tempo, sejam apreendidas e, em vista disso, sem a historicidade que lhes é inerente.

Essa dicotomia, nos dias de hoje, muitos acreditam estar superada, especialmente em tempos de interdisciplinaridade e multidisciplinaridade. Todavia, entre tantas conexões estabelecidas, o dramaturgo e crítico de teatro Aimar Labaki, ao escrever sobre um dos mais festejados diretores do país, Antônio Araújo, e sobre o seu grupo, aliás um dos mais respeitados da atual cena contemporânea, Teatro da Vertigem, fez o seguinte relato:

Noite de sábado. A platéia já andou por corredores e salas de um hospital, viu e ouviu manifestações de dor e desamparo numa gradação do gemido ao uivo, da sinistra exposição de instrumentos cirúrgicos à da carne nua e pálida de corpos devastados pela doença. O público, de pé, acompanha o texto dito por um ator nu, gotejando sangue e suor, pendurado num pau-de-arara improvisado sobre a estrutura de uma cama de hospital. Uma senhora idosa se vira para outra e diz alto e bom som:

– Satisfeita, Yolanda?

Esse episódio, real, arranca gargalhadas de quem trabalha com teatro. A autora da antológica frase provavelmente gostaria de estar assistindo a alguma comédia de boulevard ou a um melodrama protagonizado por algum ator que ela conhecesse da televisão. Ela estaria no seu direito e teria uma razoável chance de assistir a um bom espetáculo. Mas, não. Sua companheira de saídas noturnas insistiu em ir ao espetáculo mais comentado e discutido dos últimos anos. Ganhador de inúmeros prêmios. Sensação, mesmo fora do circuito estreito dos amantes do teatro. E caíram nisso – uma experiência incômoda, impactante, repulsiva mesmo. Satisfeita, Yolanda?

Para um observador menos acostumado ao panorama teatral, o episódio pode ilustrar à perfeição os efeitos deletérios do inchaço da produção paulista (em 2001 foram mais de 700 estréias, entre teatro e

dança!) e da total confusão entre *arte* e *entretenimento*; confusão comungada pela mídia, pelas autoridades da área, pelo público e pelos próprios artistas.

Arte é um fenômeno que, por definição, só tem compromisso com sua própria forma e conteúdo. Sua fruição, a partir de determinado grau de sofisticação, exige do espectador uma função intelectualmente ativa e um mínimo de repertório próprio. A produção comercial de teatro é uma atividade mercantil como qualquer outra, cujo objetivo é auferir lucro.¹

A passagem, acima transcrita, é extremamente esclarecedora em relação às concepções mais gerais que organizam a escrita da história do teatro no Brasil – na medida em que as críticas de época transformam-se em documentos que subsidiam a aludida produção historiográfica – a começar pela separação entre arte e entretenimento, pois essa deve ser compreendida fora do processo que a



originou, isto é, sua forma e conteúdo dizem respeito somente a sua própria existência. E, desse ponto de vista, deve ser do espectador todo o esforço para que o diálogo se estabeleça, isto é, há informações prévias, que já estão definidas, em um sentido fixo, esperando pelo público ideal.

Ao lado disso, para tornar mais complexa a questão, basta recordar que Fernando Peixoto, um dos mais importantes diretores de teatro do Brasil, na década de 1970, integrante e um dos sócios do Teatro Oficina nos anos 1960, ator em espetáculos memoráveis como **Pequenos Burgueses**, **Andorra**, **O Rei da Vela**, **Galileu Galilei**, entre tantos outros, assim se manifestou sobre o teatro como atividade mercantil:

As pessoas têm a impressão que o Arena e o Oficina eram grupos que produziam seus espetáculos socializados. Não eram. Eram empresas capitalistas com patrões e empregados. O que havia é que a maioria dos patrões era socialista, não só pelo projeto de trabalho, mas pelo próprio projeto pessoal e visão de vida de cada um. Mas eram

¹ LABAKI, A. Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem. In: NESTROVSKI, A. (Org.). **Teatro da Vertigem – TRILOGIA BÍBLICA**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 23.

empresas capitalistas, não poderia ser de outra forma. Nós éramos patrões.²

As questões foram levantadas, mais que isso, elas são inerentes à própria existência da atividade teatral, considerada como uma opção de entretenimento disponível a quem possa pagar [porque teatro é um luxo, é caro e não é acessível à população]. Então, por que Teatro? De que maneira pelo intermédio de suas linguagens artísticas e de seus conteúdos temáticos é possível construir interpretações acerca de momentos da História Brasileira?

Para isso, deixemos em suspenso as questões, até aqui propostas, e vamos, nesse momento, compreender de que maneira a memória teatral se perpetua, em particular, a partir da segunda metade do século XX.

O Teatro Brasileiro, apresentado durante o período da ditadura militar, tornou-se referência inequívoca para todos aqueles que se debruçam sobre as interlocuções entre Arte e Política, haja vista que uma das questões centrais, que alimenta os estudos sobre a cena da década de 1970, é a seguinte: como construir os diálogos entre História e Estética?

Para tanto, deve-se compreender o impacto intelectual das experiências do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ambos sediados na cidade de São Paulo, nos estudos sobre o teatro brasileiro contemporâneo. O estabelecimento desses referenciais não ocorreu somente por decisões voluntaristas. Embora a cena teatral brasileira tenha, no decorrer do século XX, abrigado a comédia de costumes, o drama burguês,³ o teatro de revista, o drama psicológico (dramaturgia brasileira e internacional), tragédias, peças “históricas”, espetáculos musicais, entre outros, o denominado *teatro político*, ou melhor, *teatro engajado* foi o fio condutor dos estudos sobre as décadas de 1960 e 1970.

Ao lado disso há que se recordar as condições históricas que permitiram o surgimento de um tipo de profissional de teatro, com formação e participação política em movimentos sociais, sindicatos e/ou partidos políticos. Em linhas gerais, eles viveram: 1) interpretação da conjuntura sociopolítica como revolucionária; 2) assistiram, com perplexidade, à derrubada do governo Goulart e a tomada do poder

² PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento**. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 63.

³ Os dramas que apresentam a forma clássica, isto é, respeito às unidades de tempo, espaço e ação, desenvolvem conflitos bem definidos entre protagonista e antagonista são tradicionalmente conhecidos como *drama burguês*. Para maiores informações, consultar PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

pelos militares; 3) estabelecimento gradativo da censura e de restrições a liberdades individuais; 4) disputas em torno da resistência democrática x luta armada; 5) aumento progressivo de ações guerrilheiras tanto na cidade, quanto no campo; 6) intensificação do aparato repressivo, prisões, torturas, assassinatos e exílio de lideranças políticas e culturais; 7) busca de novas alternativas.

Diante disso, a pouco e pouco, eles começaram a vivenciar uma descrença em relação ao processo. Sujeitos, atuantes em diversos segmentos, deixaram de compreender aquele momento histórico como revolucionário, isto é, o país não vivia uma conjuntura propícia à transformação e, sob esse aspecto, seria importante construir manifestações culturais que fossem capazes de suscitar o debate em favor das liberdades democráticas. O tema da revolução voltou a se apresentar como uma possibilidade e não mais como um dado eminente.

Nesse período histórico, que abarca meados da década de 1940 ao final dos anos 1970, temas como Modernização, Nacionalismo Crítico, além de conteúdos politizantes foram a grande tônica das artes no Brasil, em especial do teatro. Para tanto, contribuíram a predominância estética do Realismo Crítico, porque não estávamos diante nem do Realismo Socialista nem de um Realismo que pudesse acentuar dimensões psicológicas e individuais das personagens.

Ao contrário, tratava-se de uma proposição estética que enfatizava o aspecto sociopolítico na composição dramaturgical. Sob esse aspecto, no debate e no processo criativo existiam ecos das reflexões de G. Luckács, em especial no que se referia à Teoria do Reflexo, em sintonia com formas estéticas e políticas do dramaturgo/diretor alemão Bertolt Brecht e com as preocupações do pensador italiano Antonio Gramsci. Evidentemente, que uma análise, em termos absolutos, do ponto de vista das idéias diria ser isso uma heresia em termos estéticos, teóricos e políticos. Entretanto, a capacidade de aclimação das discussões e das circunstâncias políticas envolvidas [a Revolução Democrática-Burguesa e o enfrentamento da Ditadura Militar] geraram uma cena e uma produção de peças com peculiaridades intrínsecas às problematizações do Brasil. Por essa via, as obras com essas feições buscaram reconstruir no plano simbólico embates e enfrentamentos políticos e sociais que, de antemão, auxiliam o historiador que se volta para esse objeto artístico, estabelecer as conexões mais imediatas entre História e Teatro e História e Estética.

Vamos inverter a perspectiva de análise. Como historiadores, sabemos que



recompor acontecimentos, tal qual como eles ocorreram em suas nuances e dimensões, é uma quimera que há muito foi abandonada. Por esse motivo, qualquer evidência da ação humana torna-se fragmento disponível ao pesquisador a fim de propicie inteligibilidade a momentos, por ele, considerados dignos de serem pensados à luz dos embates históricos. Para isso, tomemos como exemplo a imagem de **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues, encenada em 1943 pelo grupo Os Comediantes, sob a direção de Ziembinski e o tema da Modernização.

Este momento mítico ficou significativamente registrado nos anais de nossa história. Para Sábado Magaldi:



Nelson Rodrigues representava para o palco o que trouxeram Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer para a arquitetura e Carlos Drummond de Andrade para a poesia. O certo é que a estréia de *Vestido de Noiva* fez com que o teatro brasileiro perdesse o complexo de inferioridade.⁴

Efetivamente, observamos críticas que tomam e definem a **Modernidade** e a **Modernização** do Teatro Brasileiro a partir do diálogo estabelecido com a Vanguarda Européia do início do século XX, especialmente na construção formal da peça.

PRIMEIRO ATO

(Cenário dividido em três planos – primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória: duas escadas laterais. Trevas)

MICROFONE – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.

VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Clessi... Clessi

(Luz em resistência no plano da alucinação, três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.)

[...]

⁴ MAGALDI, S. Prefácio: A Peça que a Vida Prega. In: RODRIGUES, N. **Teatro Completo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 22.

*(Música cortada. Ilumina-se o plano da realidade. Quatro telefones, em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação.*⁵

Por meio desse fragmento que deliberadamente privilegiou as **rubricas**, verificam-se concepções distintas das que vigoravam na dramaturgia brasileira de então, apesar da presença de inovações formais em textos de Oduvaldo Vianna (pai), do próprio Joracy Camargo e do diálogo explícito no âmbito temático e formal de Oswald de Andrade com o cubo-futurismo russo em peças como **O Rei da Vela**, **A Morta**, entre outras [sendo que a primeira só conquistou os palcos em 1967 com a clássica encenação do Teatro Oficina].

Nesse sentido, tematicamente **Vestido de Noiva** não apresenta grandes inovações, haja vista que o conflito se estabelece entre duas irmãs pela disputa do mesmo homem [tema e a estrutura presentes na narrativa bíblica – Caim e Abel disputaram a benevolência do Senhor Deus e por haver sido preterido Caim, em um misto de inveja e ressentimento assassinou Abel]. Alaíde e Lúcia amam o mesmo homem, Pedro, que no princípio fora namorado de Lúcia. Todavia, o olhar de cobiça de Alaíde recai sobre o rapaz. Ela o seduz a ponto de levá-lo para o altar. Nesse momento, Lúcia jura vingança e diz à irmã, como profecia: **Você roubou meus namorados. Mas eu vou roubar-lhe o marido (acintosa). Só isso!**

E a profecia se cumpre. Contudo, para além da disputa entre as irmãs pela posse de Pedro, Alaíde carrega em sua memória algo que alimenta suas fantasias sexuais e seus desejos: uma prostituta do início do século, cujo diário ela encontrou no sótão da casa em que sua família fora residir. Mais que Pedro, as peripécias e as confissões de Madame Clessy embriagaram-na a ponto de se tornarem sua obsessão secreta.

Alaíde é uma jovem senhora, esposa de um empresário, que usufrui de condições financeiras, conjugal e social respeitáveis, mas não merece a situação da qual desfruta, pois sua alma é libertária e transgressora: ela ambiciona vivenciar as emoções e os jogos estabelecidos pelo próprio cabaré.

Esse mundo secreto, construído por seus desejos e pensamentos, vem à tona ao leitor/espectador quando, em circunstâncias não devidamente esclarecidas, Alaíde é atropelada e, em estado grave, levada para o hospital e para uma mesa de cirurgia, na

⁵ RODRIGUES, N. Vestido de Noiva. In: MAGALDI, S. (Org.). **Nelson Rodrigues** – Teatro Completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 349-350.

qual vem a falecer. Concomitante a esses momentos de agonia, ao sentimento de culpa de Lúcia e à frieza de Pedro [que acusa a cunhada por não ceder aos seus desejos enquanto ele mantivesse o casamento], Alaíde transita pelo campo da memória, pelo universo da alucinação realizando sua fantasia: encontra Madame Clessy e fica absolutamente fascinada com a vida que secretamente sempre invejou.

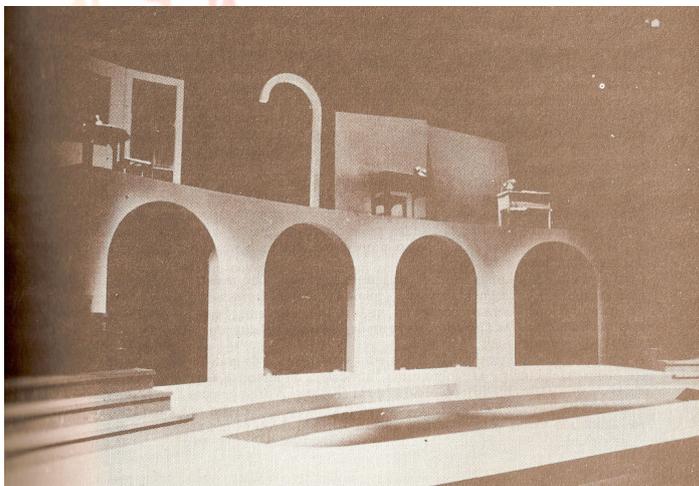
Ao final, recomposta a ordem das coisas, Lúcia e Pedro casam-se. Alaíde, ao lado de Madame Clessy, simbolicamente entrega o buquê à Lúcia ao mesmo tempo em que, na eternidade, firma seu pacto com o que fora interdito a uma moça de sua origem social, ao lado da prostituta idealizada.

Assim, se o conteúdo não apresentava grandes novidades, a forma de dizê-lo revelava a **modernidade** estabelecida na estrutura dramática, especialmente no que diz respeito à personagem Alaíde. Nelson a construiu em três dimensões, sendo que, à medida que agoniza, ela se liberta de sua história e ruma em direção às suas alucinações ou, melhor dizendo, ao campo do desejo. Para que este se configure, por intermédio das indagações de Clessy, ela retoma seu passado para dele se libertar. Todavia, essa multiplicidade não se apresenta às próprias personagens – apesar de Alaíde e Clessy assumirem, de certa forma, o papel de narradoras, uma vez que são as indagações da última em relação à vida de Alaíde que suscitam a atualização cênica do passado por meio de um narrador onisciente que consegue elaborar a síntese dramática negada aos protagonistas.

Mais uma vez, é digno de reiterar, se a história era comum, a narrativa proposta não era. Contudo, como compreendê-la em termos históricos e estéticos? À revelia das inúmeras declarações de Nelson Rodrigues, que só assumiu como repertório, explicitamente, a literatura de Dostoiévski, para que o tratamento formal ganhasse inteligibilidade foi necessário o diálogo com diversos referenciais que o mundo contemporâneo colocava à disposição do homem do século XX: o advento da psicanálise, a fragmentação narrativa anunciada por **Ulysses** (James Joyce), a acentuação dos elementos psicológicos na composição das personagens em detrimento de uma abordagem mais social dos temas. Para tanto, foram necessárias a explosão da linearidade do palco, a multiplicidade de ações e a emergência de diferenciados de pontos de vista. Evidentemente, a isso deve se acrescentado o impacto do cinema e de sua narrativa no cotidiano das cidades e das pessoas, além do diálogo com o Expressionismo Alemão.

Daí, depreende-se da concepção formal do texto dramático, índices de historicidade que remetem a um tempo e a um lugar nos quais a construção simbólica reelaborou transformações estabelecidas pelas relações sociais, seja em nível de comportamento, seja na necessidade de materializar desejos e anseios, seja no universo da própria repressão.

Todavia, a realização do espetáculo e seu impacto histórico e social não ficariam completos sem a presença do cenógrafo Tomás Santa Rosa Júnior, nascido na Paraíba, que viveu na cidade do Rio de Janeiro, onde estabeleceu contato com modernistas, dentre os quais estiveram Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Cândido Portinari, de quem foi aluno. Coube a ele materializar os espaços cênicos e os figurinos que deram vida aos anseios de Alaíde, assim como auxiliou Ziembski [diretor polonês recém chegado ao Brasil] na colocação dos **spots** que atribuíram à iluminação uma dimensão dramática. A modernidade estabelecida pela escrita, acrescida de um olhar para o palco como instância narrativa, foi efetivada pela hábil direção de Ziembski e pelo trabalho de Santa Rosa. Esse conjunto de fatores tornou **Vestido de Noiva** um índice do moderno e da modernidade no teatro brasileiro.



Se para a apreensão de sua historicidade as mediações necessárias são constituídas de sutilezas e de detalhes, o teatro **explicitamente com intenções políticas**, de modo geral propicia contrapontos a essa estratégia, por estabelecer diálogos mais imediatos com a

conjuntura que a ele deu origem, assim como por optar por um tratamento mais sociopolítico das personagens e dos conflitos.

Porém, essa constatação não significa sinônimo de homogeneidade. Pelo contrário, a explicitação de **comprometimento político** encontrou formas e temas adequados às circunstâncias vivenciadas, em especial, durante a década de 1970, a dramaturgia brasileira viveu um momento de grande produção, com textos que, pela utilização de recursos metafóricos, construíram um inspirado caleidoscópio daquele

momento histórico.⁶ Dentre essas iniciativas, um dos trabalhos de maior repercussão foi **Um grito parado no ar**, de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou em abril de 1973, em Curitiba, no Teatro Guaíra, com a produção de Othon Bastos Produções Artísticas e direção de Fernando Peixoto.⁷

A primeira evidência, antes de qualquer ponderação, refere-se ao fato de que esse texto é um instigante questionamento sobre o significado de fazer teatro em um momento de tensão e insegurança política e social. Para tanto, a trama desenrola-se no seguinte cenário, destacado na *rubrica*:

*Palco nu de teatro. Elementos de cena que serão usados nos ensaios colocados em desordem pelos cantos. Grande mesa de ensaio com bancos longos ao redor. A mesa servirá de praticável e os bancos de degraus. Durante a ação poderão ser utilizados quaisquer elementos (telões, rotundas, luzes, móveis, acessórios) sempre dando a impressão de improvisação.*⁸

Essa ambientação revela uma situação transitória, porque se assiste a um ensaio, prestes a se tornar um

espetáculo aberto ao público.

E é neste espaço que circularão as personagens

Augusto, Euzébio, Flora,

Amanda, Nara e Fernando.

Euzébio também exerce as

funções de contra-regra e

Fernando assina a direção do



⁶ A título de ilustração, deve-se recordar que são da década de 1970, entre outras, as seguintes peças teatrais: *Corpo a corpo* (Oduvaldo Vianna Filho); *Longa Noite de Cristal* (Oduvaldo Vianna Filho); *Rasga Coração* (Oduvaldo Vianna Filho); *Calabar, o elogio da traição* (Chico Buarque e Ruy Guerra); *Gota D'Água* (Chico Buarque e Paulo Pontes); *Ópera do Malandro* (Chico Buarque); *Caminho de Volta* (Consuelo de Castro); *Hoje é Dia de Rock* (José Vicente); *Ponto de Partida* (Gianfrancesco Guarnieri); *Missa Leiga* (Chico de Assis); *Frei Caneca* (Carlos Queiroz Telles); *Muro de Arrimo* (Carlos Queiroz Telles), etc.

⁷ O espetáculo teve Mário Masetti como assistente de direção. A confecção dos cenários e dos figurinos ficou sob a responsabilidade de Joel de Carvalho, e a música-tema de autoria de Toquinho. O elenco foi composto por: Othon Bastos, Martha Overbeck, Assunta Perez (Liana Duval), Ênio Carvalho (Lorival Pariz/Fernando Peixoto), Sônia Loureiro e Oswaldo Campozana. Após sua estréia em Curitiba, realizou temporadas em inúmeras cidades do país: Blumenau, Florianópolis, Porto Alegre, Pelotas, Caxias do Sul, Brasília, Belo Horizonte, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro.

⁸ GUARNIERI, G. **Botequim / Um grito parado no ar**. São Paulo: Monções, 1973, p. 11. Todas as referências à peça *Um grito parado no ar* são dessa edição. Portanto, nas próximas citações será mencionado somente o número da página.

espetáculo.

A cena inicial não só apresenta Augusto reclamando da impontualidade dos colegas, mas em diálogo com Euzébio revela ao leitor/espectador as dificuldades financeiras pelas quais a produção do espetáculo vem passando e sobre a presença constante dos credores na porta do teatro, querendo receber os pagamentos ou retirar as mercadorias.

O diálogo é interrompido com a chegada de Fernando, Amanda e Flora. Imediatamente, o autor dá a conhecer o clima de rivalidade existente entre as duas atrizes, revelado pelo comentário de Flora sobre a possível inexperiência ou a incipiente formação profissional da colega, manifestas por uma constante afonia. A essa provocação, Amanda retruca:

AMANDA – Técnica, imagina... Pra cima de mim Flora...Sou atriz de praça pública, eu! Que é que você está pensando. Na época que ainda se fazia teatro em praça pública, eu representava e todo mundo ouvia, meu anjo. E sem colher de chá de microfone. Não tinha disso, não. Era no peito mesmo...E até o infeliz lá do fundo montado no cavalo, me ouvia...e muito bem...Não vem com essa, não... (p. 16).

A resposta, de maneira evidente, revela as credenciais de Flora como atriz, em termos de experiência e formação e torna pública suas origens profissionais, isto é, uma vivência artística desenvolvida no teatro de rua. Isso, efetivamente, remete à década de 1960, na qual houve forte presença do teatro de agitação que se materializou, apesar de todo aparato repressivo. Aliás, o exercício do confronto é explicitado pela seguinte referência: *infeliz lá do fundo montado no cavalo, me ouvia... e muito bem...* Essa lembrança permite à atriz rememorar suas vivências artísticas e políticas à colega, pois suas atividades não se resumiram apenas ao palco. Pelo contrário, elas indicam a existência de um compromisso histórico e social.

No entanto, se os referenciais políticos apresentam-se com grande dignidade, no campo das relações pessoais, as personagens vão expondo suas pequenas disputas. Fernando, insatisfeito com essas discussões, exige dos demais um maior comprometimento com o trabalho e, após ouvir as devidas desculpas, faz o seguinte desabafo:

FERNANDO – Pombas, mas não é pra pedir desculpas... Eu só estou querendo falar a sério um pouco... Que diabo... tá um sol bonito lá fora... calor... mormaço... piscina ou mar – que é de graça... E nós estamos aqui. Endividados... Sem saber como fazer realmente... pra ter... a profissão da gente... Mas estamos aqui, não estamos? ... Há

uma razão! ... O comportamento de vocês é como o do marido, do amante, sei lá... que procura ferir a mulher que ama... É como o outro que está por aí... que é um necrófilo, não é... Vive apregoando que o teatro morreu... E faz teatro adoidado... ama o teatro... Não vive sem... Põe até gravata pra salvar o teatro... E os teatros, com seu público de teatro, fazem teatro para salvar o teatro dele, que quase deixa de ser teatro... Mas estão lá, fazendo teatro e podendo salvar um teatro. Que que há, minha gente? (p. 26).

A personagem traduz em palavras a síntese do impasse no qual o grupo se encontra. De um lado, as necessidades financeiras, as responsabilidades com o cotidiano e com a própria sobrevivência. De outro lado, encontra-se a escolha por uma profissão e por um caminho intelectual e social, a fim de contribuir com os debates daquele



momento histórico, e reafirmar, com o êxito da montagem, as opções estéticas e políticas.

Ao lado disso, elas chamam à responsabilidade os demais atores para o sucesso da empreitada e também buscam responder àqueles que, em fins da década de 1960 e início da de 1970, visavam romper

com o teatro profissional. Nesse contexto, outras possibilidades cênicas ganharam espaço e questionaram trabalhos que tinham no texto sua pilastra de sustentação.⁹

Diante disso, como compreender a postura daqueles que permaneceram no “teatro profissional” e, mesmo em seus limites, construíram níveis de politização e de discussão da realidade?

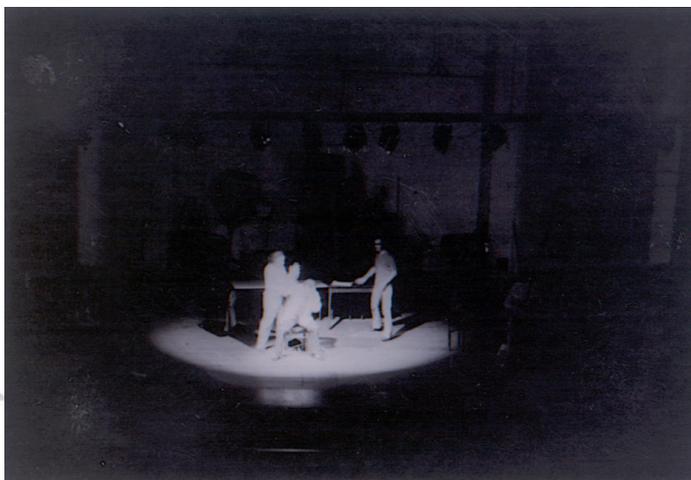
Esse questionamento é o *leitmotiv* de **Um grito parado no ar**, na medida em que a peça não se furta a realizar um diálogo com o seu momento histórico. Para tanto, utiliza-se das dificuldades enfrentadas pelo teatro daquele momento: além da constante mão da censura, as dificuldades financeiras materializadas de diversas formas [inexistência de verbas para divulgar a estréia do espetáculo ou mesmo para dar continuidade aos ensaios], assim como (re)elabora, no nível cênico, as dificuldades e as

⁹ Nesse contexto, deve ser mencionada a experiência do “Te-Ato” do Grupo Oficina, com o intuito de romper os limites entre palco e platéia, bem como com os espaços tradicionais da encenação. Para tanto, o referido grupo realizou trabalhos em praças públicas, além de empreender viagens pelo Nordeste e Centro-Oeste do país.

alternativas que se apresentaram ao “teatro de resistência”. No texto em questão, não é dado ao espectador/leitor conhecer a estrutura dramática do espetáculo que está sendo ensaiado. Pelo contrário, são apresentados fragmentos mediados pela incomunicabilidade entre os atores e desses para com a sociedade brasileira.

Um grito parado no ar é a releitura do projeto teatral derrotado em 1964 que visava desenvolver uma dramaturgia e um teatro nacional comprometido com as lutas e as expectativas dos segmentos menos favorecidos nos níveis social e econômico. Estabelecida a derrota, como a arte [teatro] poderia recompor o diálogo entre segmentos médios e camadas populares?

A escolha recai sobre a idéia de um espetáculo concebido a partir de um material confeccionado pelos atores que, por sua vez, subsidiará a composição das personagens. Começam os ensaios por meio da audição de depoimentos, colhidos nas ruas, de pessoas de diferentes grupos sociais. Os ruídos de trânsito, gritos e outras sonoridades, que compõem a sinfonia das metrópoles contemporâneas, são utilizados como elementos desencadeadores das cenas que estão sendo preparadas.



Temas como medo, violência institucionalizada e arbítrio são reconstruídos cenicamente por Augusto, após a audição do depoimento de um homem chamado Justino. A postura firme, do início da cena, pouco a pouco, dá lugar a um exercício de violência pela ameaça da integridade física do interrogado. No desenrolar do laboratório, os atores discutem, divergem, exaltam-se e dão lugar a posturas agressivas. Nesse clímax, o diretor interrompe o ensaio e diz:

FERNANDO – Apaga o refletor ... Deu pra sentir medo, Augusto?
AUGUSTO – Pombas, se deu ... Negócio de louco, Kafkiano! ...
FERNANDO – Pois teu personagem tem este medo o tempo inteiro. Desde que ele chega à cidade ... É um medo inconsciente ... Mas terrível ... E o medo faz com que ele aja da forma que aje ... Descansa ... E você, Euzébio ...
EUZÉBIO – Eu tava na minha, não é ... Se é pra identificá vamos identificá ... Mas ele me pareceu palhaço demais ... Me deu raiva ...

NARA – O pior é que a gente sentia vontade de bater nele mesmo, pra valer ...

FERNANDO – Do que a gente é capaz, não é? (p. 43)

A intervenção de Fernando cumpre a função dramática de interromper a ação e propiciar ao público um *estranhamento* diante do momento de maior tensão no interrogatório. Com vistas a compreender o que está ocorrendo, ele discute o impacto da cena e a maneira pela qual ela pode dar significados ao depoimento obtido. Comenta a situação e estabelece uma ruptura e convida a platéia a refletir, junto com os atores, sobre o que está ocorrendo no palco. Encerrado o laboratório, o grupo relaxa e discute as implicações sociais, culturais e políticas inerentes à cena trabalhada, tais como: violência, desenraizamento, ausência de solidariedade, entre outras.

Já o tema seguinte refere-se aos impasses que envolvem o relacionamento de um casal de “classe média”. Do ponto de vista dramático, o autor, por meio dessa aparente questão individual, apresenta uma reflexão sobre a cidade e suas tensões, na seguinte rubrica:



(Os outros já estão arrumando, com elementos que estão no palco, o apartamento de Rafael e Lúcia, indicações de prédios próximos, etc ... Ligam o gravador em ruído de tráfego. Fernando, enquanto Amanda e Augusto se concentram, coloca junto ao ruído entrevista com um bancário ... Logo após entrevista com trabalhador do metrô. Os outros assumem o comportamento que sentirem durante as entrevistas. Após as entrevistas Fernando deixa só o ruído de tráfego. Amanda e Augusto sentados. Flora varre furiosamente levando a sério o papel de faxineira. Nara deita-se num canto lendo uma revista, como uma moradora entediada, finge comer bombons... Euzébio finge olhar no buraco da fechadura das portas ... Fernando observa). (p. 52-53).

O diálogo do casal e o comportamento das personagens, que secundam a ação são motivados pela audição dos depoimentos e dos sons. Tal procedimento revela o universo urbano como elemento motivador dos atores na criação das personagens e do contexto no qual elas se inserem, pois esse se apresenta como justificador das disputas e insatisfações, além de ser a base dos diálogos, dos gestos e das situações. Em continuidade ao trabalho de laboratório, o gravador é ligado e ouve-se a transmissão de um jogo de futebol. O som, em um primeiro momento, assusta os atores que, na seqüência, criam momentos dramáticos. Augusto e Euzébio transformam-se em torcedores fanáticos, as atrizes começam a chorar e os sons do futebol são substituídos

por sirenes e tiros. Inicia-se uma cena de perseguição. Mais uma vez, Fernando interrompe, de acordo com a rubrica:

(Fernando interrompe tudo. Silêncio. Todos exaustos entreolham-se, ainda aturdidos. No gravador, badalar de sinos, fúnebres e batidas de tambor... Augusto olha para Nara que está no chão como morta. Vagarosamente pega-a nos braços. Amanda e Flora colocam chales negros na cabeça. Num instante forma-se um cortejo fúnebre. Augusto coloca-a sobre a mesa. Flora vai até ela e ternamente passa-lhe a mão pelos cabelos. Amanda chora baixinho ao lado. Euzébio aproxima-se de Flora e abraça-a como consolando-a.. Flora afasta-lhe o braço delicadamente. Vai até Augusto.) (p. 64-65).

Após a exposição do corpo inerte, Flora compõe uma personagem que simboliza todos os que foram despojados de seus entes queridos, seja pela violência de uma sociedade que não respeita os direitos mínimos de seus cidadãos, seja pelo arbítrio que, na maioria das vezes, permeia as relações sociais, perpassando o cotidiano das pessoas. Esses sentimentos foram assim sintetizados:

FLORA – Milhares eu perdi assim ... Eles saem vivos, esperançosos, sorridentes, certos. E retornam calados, lívidos ... Foi repentino, pois o sorriso não se apagou de todo ... Milhares eu perdi assim ... Por isso não prego olho, estou sempre de vigília ... a sopa sempre quente no fogo ... Quando chegam a retornar, riem de mim e do meu cuidado. Afoitos e belos em sua sede de vida. Enterrei-os em floridos campos ... de outros nem os corpos reavi ... Só a lembrança, e as lágrimas da terrível inconformista que sou ... Porque meu senhor, não aceito, não aceitarei nunca e viverei até o dia em que retornem todos e façam a maior algazarra e comam toda a minha sopa, as minhas uvas e figos, risquem o chão com suas danças e encham a noite com seus amores cheios de suspiros. Até o dia em que seu riso comande o nascer do dia ... então irei eu para um campo florido, sorridente e em paz ... Até lá, ficarei para queimar os sizudos e os falsos justiceiros com meu ódio ... *(Beija Augusto na testa)* Vai, filho, te espero com a sopa no fogo ... (p. 65-66).

A emoção espalha-se pelo palco. Fernando interrompe o laboratório, mas Flora não consegue desvencilhar-se da personagem. Outras passagens do espetáculo são ensaiadas até que um credor entra no palco e retira o gravador, por falta de pagamento. Fernando consegue retirar a fita da trilha sonora. Esse acontecimento, ao invés de esmorecer o grupo, reforça a importância do projeto. Após o reinício dos trabalhos, o ambiente escurece: a energia elétrica foi cortada por falta de pagamento. O que fazer?

FERNANDO – Deixa ... Deixa ... A gente estréia nem que seja na marra ...

AUGUSTO – Então, não? Que é que estão pensando. Então eu sou espancado, linchado, tomo formicida, amo, corro, morro ... E não vai ter estréia ... SEM ESSA!

FERNANDO – Tem uma fala do Rafael que só agora estou entendendo ... quando ele repete ... Sou um homem ... sou um homem ... É isso mesmo a gente precisa repetir pra entender ... entende? Sou um homem, sou um homem ...

AUGUSTO – Gente, gente, gente ... Eu não te meto, não te persigo, não te roubo, estou falando com você ... Sou um homem ... Gente, gente, gente...

TODOS BAIXINHO – Gente, gente, gente ...

FLORA – As velas estão acabando ...

AUGUSTO – Deixa, a gente espera amanhecer ... Vem luz do teto ...

FERNANDO – Posso deitar a cabeça no teu colo, Amanda?

AMANDA – Sempre

FERNANDO – Sabe, estou com umas idéias bem bacanas pro início do segundo ato ... Quando Rafael abandona a agência de publicidade

...

AMANDA – Descansa um pouco essa cabeça ...

FLORA – A minha já apagou ...

NARA – A minha também ...

FERNANDO – Claro que a gente estréia ...

AUGUSTO – Um grito parado no ar ... (p. 98-99).

Um grito parado no ar, tanto no campo estético quanto no aspecto temático, é um instigante documento de pesquisa sobre momentos da década de 1970 no Brasil. Do ponto de vista artístico, a sua estrutura, em relação à dramaturgia de Guarnieri, é



UM GRITO PARADO NO AR- 1973/74 / SONIA LOUREIRO, OSWALDO CAPOZANA, OTHON BASTOS, IVONE HOFFMAN E MARTHA OVERBECK
FOTOG. NÃO IDENTIF. CEDOC/ ARQUIVO FUNARTE

extremamente original, uma vez que sua narrativa é construída sob duas perspectivas de encenação. A primeira refere-se ao espetáculo, propriamente dito, encenado pela Cia. de Othon Bastos e dirigido por Fernando Peixoto. A partir desta, o

espectador/leitor estabelece um diálogo com um trabalho protagonizado por artistas que transformaram as suas atividades em um exercício constante de “resistência” ao governo ditatorial. A segunda, por sua vez, remete às dificuldades daquele grupo, criado ficcionalmente, para viabilizar o seu próprio trabalho. Por intermédio dessa estratégia, o dramaturgo trouxe para o palco as dificuldades políticas, para a concretização de um

espetáculo, e o estrangulamento econômico que absorveu a maioria dos grupos e companhias naquele momento.

O asfixiamento das condições de produção [é só recordar o caso **Calabar**, 1973] inviabilizou o surgimento e a continuidade de muitos trabalhos. Essa nova realidade exigiu de artistas e intelectuais, em geral, estratégias, para a confecção de uma nova linguagem. E, sob esse aspecto, **Um grito parado no ar** é altamente exemplar, na medida em que esteticamente o texto constrói os indícios dessa nova realidade, a começar da própria concepção cênica, um palco semi-vazio, com uma mesa, alguns bancos, revelando a ausência de recursos. Por outro lado, essa opção, também, evidencia o privilegiamento da palavra no teatro, em uma resposta às propostas que decretaram a morte do texto e afirmaram, preferencialmente, a eficácia da imagem. Aliás, este posicionamento surge, de forma explícita, na fala da personagem Fernando, ao exigir dos colegas um maior comprometimento na preparação do espetáculo.

Outro aspecto importante, diz respeito à composição das personagens, bem como às suas origens sociais: elas não são trabalhadores manuais. Pelo contrário, pertencem ao segmento intelectualizado da sociedade, para o qual, inclusive, o discurso da resistência democrática foi efetivamente construído.¹⁰ Esse procedimento, aliado a uma temática mais ampla, propiciou discussões com maior abrangência. Isso ocorre porque a peça não possui apenas um conflito, assim como as personagens surgem nuançadas, o que possibilita ao espectador/leitor conhecer aspectos individuais de alguns deles. Augusto, por exemplo, torna público o seu sentimento por Nara. Já Amanda e Fernando, ao lado do comprometimento político, exibem momentos de fragilidade na relação conjugal. Flora, por sua vez, fornece indícios da solidão de uma mulher envelhecendo.

Essa dimensão do individual e do coletivo, em verdade, tornou-se uma característica da denominada “dramaturgia da resistência democrática”, pois, nesse momento, as idéias a serem vinculadas não se adequavam somente a militantes e/ou revolucionários, mas a todos aqueles que possuíam uma perspectiva crítica do momento vivido. Contudo, essa composição de personagens não significa, em absoluto, ausência das camadas subalternas no palco de *Um grito parado no ar*. Elas estão presentes nos

¹⁰ Aliás, esta mudança na concepção das personagens está presente, também, na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, especialmente, em peças como *Moço em Estado de Sítio*, *Mão na Luva*, *A Longa Noite de Cristal*, *Corpo a Corpo*, entre outras.

depoimentos a partir dos quais os atores constroem as suas interpretações durante os ensaios para um teatro da palavra, eminentemente político que, para muitos é tido e havido como superado, mas que naquele momento anunciava, em alto e bom som que o **pessoal era político**.

Assim, no período relativo aos anos de 1974 a 1980, temas como liberdade, anistia política, “Estado de Direito”, entre outros, ocuparam majoritariamente os espaços nos debates pelo país. Em termos teatrais, o coroamento dessa luta foi a liberação e a conseqüente montagem de **Rasga Coração**, sob a direção de José Renato e com uma interpretação magistral de Raul Cortez para a personagem Manguari Pistolão [nunca é demais lembrar que em 2007 estreou no Rio de Janeiro, sob a direção de Dudu Sandroni] uma nova montagem de **Rasga Coração** com uma interpretação comovente de Zécarlos Machado no papel que outrora fora de Raul Cortez]. Em termos de movimento político e estético, com **Rasga Coração** no palco encerrou-se um ciclo da história política e cultural.

Com o retorno do Estado de Direito, com a posse, em 1985, de José Sarney como primeiro presidente civil, desde o golpe de 1964, quais os caminhos que se apresentavam para o teatro?

Muitos artistas, que atuaram firmemente em projetos vinculados ao tema da *resistência democrática*, retiraram-se da cena teatral. Antigos atores/produtores encerraram suas atividades como proponentes e passaram a atuar no âmbito das oportunidades existentes. Por sua vez, profissionais surgidos no decorrer dos anos 1970 viram suas propostas cênicas esgotarem-se e encaminharam-se para outros veículos de trabalho, tais como a televisão e o cinema.

Com o paulatino desaparecimento da dramaturgia e da cena mais politizada, no sentido tradicional, assim como com a extinção de diversos grupos que surgiram nos anos 1970, a grande marca do teatro brasileiro na década de 1980 foi o besteirol.

Esse gênero teatral que teve Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Fallabela entre seus dramaturgos mais destacados foi assim justificado pelo próprio Fallabela, em um debate, nas páginas do *Jornal do Brasil*, com o crítico Gerd Bornheim:

Do meio desta balbúrdia, uma verdade parece saltar aos olhos: os tempos mudaram e se exige uma nova dramaturgia. Os últimos vinte anos não foram apenas a história da ditadura militar, de seus arbítrios, de suas torturas. Foram também marcados pelo poder cada vez mais avassalador da televisão, pela sedutora decupagem das histórias em quadrinhos. Uma geração inteira deparou-se com gigantesco

“outdoors”, repletos de garotas glamourosas e super-heróis, que coloriam os anos negros de nossa história recente.

[...] Vivemos sem anestesia num mundo de imagens. Crescemos em meio ao absurdo que reúne a dura fome da Etiópia e um dourado campeonato de surf num mesmo jornal. Os vilões da saudosa Glória Madagan foram tão reais quanto o napalm da guerra do Vietnã. As fadas e as bruxas do “Teatrinho Trol” estavam lado a lado com as tropas militares que desfilavam imponentes pelas ruas. Não sabíamos da guerrilha do Araguaia, mas conhecíamos o “milagre econômico”, os sonhos de ascensão social da classe média. Uma Hollywood platinada nos foi impingida goela abaixo. E é para ela que olhamos criticamente quando fazemos nossa dramaturgia.¹¹

Essa avaliação, ao dimensionar historicamente o nascimento do besteirol, revela o impacto das mudanças ocorridas no Brasil, em especial aquelas propiciadas pelos governos militares e por diversos segmentos sociais, entre elas: modernização conservadora, reforma educacional e investimento em telecomunicações. Tais iniciativas, aliadas à atmosfera de censura e de repressão, tiveram uma contribuição no estabelecimento do repertório cultural e político da juventude do início dos anos de 1970, que pelas circunstâncias de época foi, gradativamente, se revelando diverso daquele que alimentou os jovens das décadas de 1950 e 1960.

Esses artistas, oriundos de segmentos de classe média, não se reconheceram nas proposições de luta e de resistência clamadas pela dramaturgia de Guarnieri, Vianinha, Carlos Queiroz Telles, Chico Buarque, porque o convívio em uma sociedade democrática, aberta ao debate público e formativo, fora uma experiência e uma perda para aqueles que a vivenciaram antes de 1964. Todavia, esse sentimento não foi compartilhado por quem apenas teve notícias dessas vivências.

Dessa maneira, enquanto os autores comprometidos com a tese da resistência democrática enxergavam a luta política sob o prisma da tragédia, os jovens dramaturgos compreendiam o processo sob a égide da comédia, dessacralizando o campo da política, que passou a ser abordado com ironia e não mais com a magnitude da dramaturgia engajada.

É evidente que o teatro no Brasil não se limitou somente a essa opção, principalmente se for considerado que, no decorrer das décadas de 1980 e de 1990, a figura do diretor tornou-se referência para inúmeros espetáculos. Para tanto, basta recordar os nomes de Antunes Filho, Gerald Thomas, Gabriel Vilela, Ulisses Cruz, entre

¹¹ MARINHO, F. **Quem tem Medo de Besteirol?:** a história de um movimento teatral carioca. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2004, p. 81-82.

outros. Por outro lado, em termos de iniciativas de grupos e companhias, é importante mencionar, além do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), do Sesc-SP, sob a coordenação de Antunes Filho, Companhia Estável de Repertório, de Antonio Fagundes, Grupo Tapa, Grupo Galpão, o Oficina e a Companhia Ópera Seca de Gerald Thomas.

No início dos anos de 1990, surgiram novas companhias. No Rio de Janeiro, estão sediadas a Armazém Companhia de Teatro, criada em Londrina (PR), e a Companhia dos Atores. Em São Paulo, encontram-se Folias D'Arte, Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Parlapatões, Cia Livre, Cemitério de Automóveis, entre inúmeras outras.¹² Nelas integram-se talentosos diretores (Paulo Moraes, Enrique Diaz, Antonio Araújo, Cibele Forjaz, Marco Antonio Rodrigues, Sérgio Carvalho), atores de grande densidade interpretativa, além de outros núcleos criadores (dramaturgos, cenógrafos, iluminador etc.), capazes de produzirem espetáculos inquietantes, nos quais a fragmentação do mundo contemporâneo é exposta a partir de situações que envolvem sentimentos, sensações, vontades e condições de existência.

Cada uma dessas companhias possui sua particularidade no que diz respeito à dramaturgia. Existem aquelas em que a pesquisa temática é coletiva e a redação final do roteiro e/ou texto teatral fica sob a responsabilidade de um dos integrantes. Encontram-se também as que possuem um dramaturgo, caso de Mário Bortolotto e a Companhia Cemitério dos Automóveis, a partir do qual os projetos são desenvolvidos. Outras realizam adaptações de peças, escritas em outros períodos históricos, com vistas a construir uma interlocução com o tempo presente.

Há uma evidente pluralidade nos palcos, mas isso não é algo inusitado, porque a diversidade sempre esteve presente na cena teatral brasileira. No entanto, o aspecto original desse processo reside no fato de que, em termos de história recente, o denominado teatro político não tem uma finalidade prévia estabelecida, isto é, não há uma causa a ser defendida e, muito menos, um futuro a ser conquistado.

Nesse sentido, nada é mais adequado para esse cenário que reconhecer que não falamos em teatro, mas em teatros brasileiros. E é nesse princípio que vamos recordar dois trabalhos dessa cena contemporânea [a montagem de *Corpo a Corpo* Vianinha – realização do Grupo TAPA sob a direção de Eduardo Tolentino e interpretada por

¹² No que diz respeito às companhias destacadas na cidade de São Paulo deve-se observar que elas têm vivenciado um processo singular, em especial propiciado pelo movimento *Arte Contra a Barbárie*, que mobilizou a *classe teatral paulistana* e apresentou, como um de seus resultados, o elogiado Programa Municipal de Fomento ao Teatro.

Zécarlos Machado – e a encenação de *Últimas Luas* de Furio Bourdon – direção Jorge Takla, interpretação Antonio Fagundes, Cássia Kiss e Petrônio Gontijo – realização Fagundes Produções Artísticas].

No que diz respeito a *Corpo a Corpo*, essa montagem integrou o projeto financiado pelo Grupo Pão de Açúcar – **Panorama do Teatro Brasileiro** – e sediado no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo, cujo objetivo era atualizar cênica e historicamente textos brasileiros que compõem o eixo narrativo e interpretativo da História do Teatro Brasileiro de forma mais abrangente [**Vestido de Noiva, A Casa de Orates, O Noviço, Rasto Atrás, etc.**]. Já *Últimas Luas* – encenação de 1999 – representa uma manifestação identificada como **teatro comercial**.

Apesar de não existirem intenções deliberadas, os dois espetáculos dialogam entre si a partir das indagações que realizam ao seu tempo presente. Vivacqua, personagem de **Corpo a Corpo**, foi atualizada cênica e interpretativamente como o publicitário que aceita, sem culpa as regras do mercado e da publicidade [em uma composição totalmente diferenciada da montagem de 1971 protagonizada por Juca de Oliveira sob a direção de Antunes Filho]. Por sua vez, o velho professor aposentado – em vias de deixar o quarto que possui na casa do filho e se transferir para uma clínica de repouso – ao conversar com o espectro da mulher, já falecida, reflete sobre a perda do seu lugar e de seus valores no mundo contemporâneo.

Os dois espetáculos integraram o denominado “teatro comercial”, embora as suas estruturas de produção fossem diferenciadas. O Grupo TAPA desenvolveu cênicamente um projeto financiado pela iniciativa privada que possibilitou pesquisas de linguagem e de interpretação, com vistas a atualizar o texto de Vianinha. Já *Últimas Luas* foi produzida pela Fagundes Produções Artísticas. **Corpo a Corpo**, no Teatro Aliança Francesa foi destinado a um público de cinquenta pessoas por sessão, que se sentavam em cadeiras dispostas no palco, junto ao cenário,¹³ enquanto o texto de Furio Bourdon foi concebido para cumprir uma temporada de um ano em São Paulo e mais doze meses em viagens pelo Brasil, em teatros de mais de 1000 lugares.

Apesar de as intenções de carreira de cada um terem sido distintas, ambos possuem concepções estéticas e temáticas que propõem um confronto com seus momentos históricos, mas em uma perspectiva política mais abrangente. Eles não são

¹³ Já em viagens pelo país e fora dele as apresentações ocorreram em palcos italianos.

mais ou menos interessados social ou politicamente, mas são espetáculos oferecidos a uma sociedade que se fragmentou. Nessas circunstâncias, diferentemente de outros períodos de nossa história recente, eles se destinam a “todo mundo e ninguém”.

Sob esse aspecto, a questão não é ausência de temas e discussões, nem de tentar delimitar milimetricamente quem é mais ou menos comercial, pois a distinção atualmente é posta entre quem possui financiamento público [via leis de incentivo] e quem se torna seu próprio produtor e negocia diretamente com o poder público ou com a iniciativa privada seus patrocínios.

Essa nova realidade coloca aos artistas e produtores um desafio que não pode simplesmente se resumir em dividir o público entre aqueles que são possuidores de repertório apropriado e aqueles que não estão preparados para fruir o que o palco tem a oferecer, pois, retomando as palavras de Peter Brook, na epígrafe desse texto, **Arte – Cultura – Educação** não se separam.

Essa relação é indissociável ao princípio básico de que as Humanidades transformam o mundo na medida em que elas são os alicerces que formam o indivíduo e o cidadão e é só através desse princípio que o Teatro e as Artes em geral são capazes, além de suscitar a fruição, contribuir para tornar o nosso cotidiano **desnaturalizado** e o exercício da crítica seja plenamente exercido.

Finalmente, tomando as palavras do dramaturgo alemão Bertolt Brecht: o teatro transforma a sociedade? Não, ele transforma o homem e a ele cabe o poder transformador dessa sociedade.