

A criação coletiva do teatro

Silvia Fernandes

O golpe de estado que depôs o governo democrático do presidente João Goulart em 31 de março de 1964 inaugura no país os anos negros da ditadura militar. Se no princípio do governo Castelo Branco, primeiro general a assumir a presidência no ciclo autoritário, a repressão ainda não se fazia de forma ostensiva, o mesmo não se pode dizer do período iniciado com a ditadura Costa e Silva. 1968 é o ano de decretação do Ato Institucional n. 5, quando aumenta a censura à imprensa e às artes e a perseguição, prisão e tortura de intelectuais, artistas, operários e lideranças sindicais. A doutrina de segurança nacional levada a efeito com o Ato 5 leva à militarização crescente do país e os mecanismos do governo autoritário tomam-se reguladores preferenciais da insatisfação popular, agravada pelas medidas econômico-financeiras de concentração de renda e pelo atrelamento irreversível do país ao capitalismo internacional. A pauperização crescente dos operários e trabalhadores do campo e a marginalização e prisão de intelectuais e políticos de oposição acabam jogando uma parcela das classes médias e operárias na luta armada.

Escudado na tortura e na intimidação, disfarçadas por uma propaganda ufanista – o princípio da nova década é regido pelo lema: “Brasil: Ame-o ou deixe-o” – o regime passa a exercer um controle rígido sobre a circulação de informações, cortando pela raiz qualquer tentativa de manifestação de ideologias contrárias e incluindo especialmente os operários, os jornalistas e os produtores de arte no rol dos agentes “subversivos”. O período mais intenso de ação da censura se localiza entre 1968 e 1974 quando, a par da canhesta censura à imprensa, são proibidas mais de quatrocentas peças de teatro.

O período é marcado por polarizações. Dentro da própria classe artística, a oposição entre tendências nacionalistas e posturas experimentais ganha contornos bastante definidos. A estas últimas vem juntar-se um movimento ligado às vanguardas internacionais, que se delineia através de uma série de espetáculos estreados nos circuitos teatrais de São Paulo e do Rio de Janeiro. **Cemitério de Automóveis** (1968), texto de Fernando Arrabal encenado pelo diretor argentino Victor Garcia, pode ser considerado o marco inicial dessa tendência, que usa as melhores conquistas internacionais no plano da linguagem do teatro de Grotowski, Artaud, Peter Brook ou Roger Planchon, que são tomados como modelos de influência para a revolução do espaço cênico e a busca do envolvimento do público, muitas vezes feita às custas de violência sensorial e emocional. Outro exemplo dessas experiências é a

montagem de um texto de Jean Genet, **O Balcão** (1969), também dirigido por Victor Garcia, que obrigava os espectadores a se deslocarem verticalmente pelo espaço do teatro, através de uma imensa estrutura metálica construída para alojar os episódios da peça. A empresária Ruth Escobar, responsável pela produção do espetáculo, repete a ousadia com **A Viagem** (1972), adaptação da epopéia renascentista “Os Lusíadas” de Luis de Camões, feita pelo dramaturgo brasileiro Carlos Queiroz Telles. A direção de Celso Nunes e a concepção cênica de Hélio Eichbauer tiram partido dos três andares do Teatro Ruth Escobar para compor um espetáculo profissional, que começa nas escadarias e vai terminar no porão do teatro. **Marat-Sade** (1967) de Peter Weiss, dirigido por Ademar Guerra e **Peer Gynt** de Henrik Ibsen (1971), em encenação de Antunes Filho, são trabalhos que reforçam o perfil da tendência.

As experiências estéticas de vanguarda opõem-se a tendência chamada de nacional-popular, que defende o engajamento do trabalho teatral no momento político-social do país e na luta contra a repressão. Conhecido como “teatro de resistência”, o movimento tem como preocupação básica a militância pelo fim da ditadura militar. É representado principalmente por uma nova dramaturgia que, ao mesmo tempo que pretende falar da situação presente, é impedida de fazê-lo de forma clara, por causa da censura. O resultado dessa situação de excessão é que os dramaturgos são obrigados a se referir à realidade imediata por meio de metáforas ou parábolas, compreensíveis apenas para quem vive a mesma situação. É o caso de **Ponto de Partida** (1976) de Gianfrancesco Guarnieri, que fala do assassinato do jornalista Wladimir Herzog pelos órgãos de repressão da ditadura militar. Por força das circunstâncias, Guarnieri ambienta a ação da peça numa indefinida aldeia medieval, onde um poeta amanhece enforcado em praça pública. **Um Grito Parado no Ar** (1973), do mesmo autor, com direção de Fernando Peixoto (que já encenara **Ponto de Partida**), usa os ensaios de um grupo de teatro para metaforizar a situação de prisão existencial e profissional em que se encontravam os artistas no país. **Gota D'Água** (1975), parceria do músico Chico Buarque de Hollanda com o dramaturgo Paulo Pontes, pode ser alinhada na mesma tendência. Os autores transferem para um subúrbio carioca a trama de **Medéia** de Eurípedes, salientando o pano de fundo político da tragédia ao transformar a corte de Creonte no ambiente de corrupção e exploração em que o país se atolava.

A aproximação da década de 80 é acompanhada por uma relativa distensão política, iniciada no governo do general Ernesto Geisel. Os novos ares políticos definem uma mudança no caminho temático anterior. Agora os criadores tendem a optar por um relato mais direto da situação política, explicitando de forma clara em um texto de Augusto Boal, **Murro em Ponta de Faca** (1978), que traz ao palco pela primeira vez o problema dos exilados políticos, obrigados a deixar o país por imposição do regime militar. O ponto

alto da revitalização dramaturgica é **Rasga Coração** (1979), peça de Oduvaldo Vianna Filho que aborda os conflitos entre duas gerações de brasileiros representados por um velho militante do Partido Comunista e seu filho crescido sob a ditadura.

Apesar de refletir a situação política do país, a encenação dessa dramaturgia não modifica a forma de produção dos espetáculos nem a linguagem do teatro. As montagens empregam grandes elencos e seguem um modelo tradicional de produção, que às vezes chega perto de neutralizar seu conteúdo contestador. Pouco preocupadas com a investigação de um projeto de criação alternativo ou mesmo com a experimentação de novas formas de produção, acabam repetindo os mecanismos tradicionais de construção do teatro, que prescrevem ao diretor, aos atores e aos técnicos a execução eficiente de um texto dramático, escolhido de acordo com os interesses de um produtor.

É apenas em meados da década de 70 que aparecem no teatro paulista e carioca produções com características divergentes. São grupos de teatro que se originam como cooperativas de produção. À primeira vista, a mudança na forma de produzir o teatro parece fundamental na determinação de um novo produto artístico, na medida em que desfavorece a divisão rígida entre funções especializadas. A ausência de um produtor parece obrigar os grupos a uma democrática repartição de tarefas práticas, que acaba se refletindo na construção artística dos trabalhos. Pois, a maioria das produções sustentadas por vários sócios vêm acompanhada de uma tendência à coletivização da criação teatral. Quase todas as equipes surgidas nos 70 fazem de seus espetáculos o resultado da escolha, do consenso e da participação de cada um dos integrantes. Daí a extrema diversidade de linguagem gerada por esta produção, que está ancorada na experiência singular de formação, vivência, projeto estético ou ideologia dos componentes das equipes.

A pesar de unidos pela produção cooperativada, os grupos que trabalham no período definem duas correntes. A primeira, marcada pelo teor político das propostas, reúne equipes que desenvolvem atividades na periferia dos grandes centros urbanos e se auto-denominam Independentes. O “Truques, Traqueijos e Teatro” (TTT), o “União e Olho Vivo” e o grupo “Núcleo” são os principais representantes dessa linha de atuação. Na segunda corrente alinham-se os grupos mais preocupados com pesquisas de linguagem do que com vinculações políticas. A manutenção de um núcleo fixo de participantes mostra-se favorável à criação de pólos de experimentação teatral, embora esta última não seja ponto de partida para encenações, nem figure como opção programática entre as equipes. No entanto, acaba sendo o resultado do desenvolvimento de procedimentos testados durante longos processos criativos, que permitem o desenvolvimento de uma linguagem própria, como é o caso do “Teatro do Orminterinho” e dos grupos “Mambembe” e “Pod

Minoga”, todos de São Paulo, e também do carioca “Asdrúbal Trouxe o Trombone”.

O grupo carioca, surgido em meados dos anos 70, é caso exemplar de pesquisa de linguagem bem sucedida. Inicia sua trajetória no Rio de Janeiro, com a adaptação anárquica de um clássico da dramaturgia – **O Inspetor Geral** de Nicolai Gogol –, passa por uma recriação circense dos vários **Ubus** de Alfred Jarry, para estrear em 1977 sua primeira criação coletiva, **Trate-me Leão**. O espetáculo reúne uma série de tipos, flagrantes de situações e depoimentos apresentados através do repositório linguístico e gestual colhido na classe média jovem do Rio de Janeiro. No espetáculo seguinte, **Aquela Coisa Toda** (1979), o grupo desloca o foco temático para seu próprio trabalho de teatro, permitindo que sua história e seu processo criativo ganhem existência autônoma, transformando-se em assunto e forma do espetáculo. **A Farra da Terra** (1983), última produção conjunta, é o momento em que a equipe se amplia para tentar falar em nome de um coletivo maior de criadores. Durante um curso aberto de teatro realizado no SESC-Pompéia de São Paulo, o Asdrúbal decide tomar-se um núcleo propositor de situações, idéias e estímulos experimentados coletivamente e, posteriormente, transformados em *work in progress*, com apresentações públicas que mantêm seu caráter de exercício aberto a sugestões do espectador.

A trajetória do Asdrúbal é exemplar também no que diz respeito à criação coletiva, que aparece de forma evidente na supressão das separações entre o trabalho de cada especialidade. Todo o processo criativo gira em torno do ator, ou de uma função que se pode chamar de atuação, onde os participantes da equipe são responsáveis pela criação de todos os elementos de cena, incluindo dramaturgia, direção, interpretação e concepção de cenografia. No processo de escritura coletiva do espetáculo sempre coube a Hamilton Vaz Pereira organizar as contribuições dos outros criadores, selecionando as colaborações individuais sem descaracterizar o trabalho em sua premissa coletiva. Neste sentido, o Asdrúbal Trouxe o Trombone é o maior representante de um processo alternativo de fazer e pensar teatro, que permite ao criador reconquistar seu instrumento de trabalho. Funciona como indicador de uma autonomia possível para o teatro.

A década do encenador

O processo de paulatina liberalização política, conhecido no Brasil como período de abertura, foi marcado pelo ressurgimento de mobilizações populares que reivindicavam melhorias salariais, abolição da censura, anistia para os presos políticos e o retorno de eleições diretas para a presidência. O governo do general João Baptista Figueiredo foi o último da ditadura militar de

mais de vinte anos, encerrada com a posse do civil José Sarney em 1985.

No mesmo dia da instalação do governo que iniciou a Nova República, o Ministro da Justiça declarou a extinção de qualquer tipo de censura política no país. A esta altura já haviam retornado do exílio figuras de projeção no teatro brasileiro da década de 60, como Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo, e José Celso Martinez Côrrea, do Teatro Oficina.

Com a distensão política, iniciada no governo do general Ernesto Geisel, algumas peças proibidas durante os anos de censura entram em cartaz no princípio da década de 80, como **Calabar** de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra, com direção de Fernando Peixoto, e **Abajur Lilás** de Plínio Marcos, o dramaturgo mais perseguido durante os anos de arbítrio.

A marca diferencial do teatro nos anos 80 é o predomínio do encenador. Em oposição à tendência de criação coletiva, que marcava a década de 70, a progressão dos anos 80 define um refluxo na criação coletiva e uma orientação para o individualismo na concepção dos espetáculos. O artista volta a funcionar como eixo irradiador das propostas cênicas, concentrando em torno de si colaboradores que auxiliam sua execução. É a afirmação do encenador teatral, que se caracteriza pela invenção solitária de um projeto, executado pelos demais participantes do trabalho.

A individualização do trabalho não implica a extinção dos grupos de teatro dos 70, mas significa uma mudança no caráter das equipes que atuam na nova década. Em lugar das criações coletivas, que faziam de cada participante do espetáculo um criador igualmente responsável pelo produto cênico, o grupo de trabalho dos 80 é a reunião de alguns artistas em torno da figura de um líder, que funciona como cabeça do projeto estético.

O predomínio do encenador na criação dos espetáculos resulta em uma estruturação diferencial da linguagem cênica. A ênfase no processo de construção do teatro, característica do trabalho coletivo dos grupos, cede lugar a uma revalorização do produto estético, revelada na definição minuciosa dos signos que compõem a cena. A tendência à formalização está presente na maioria dos trabalhos dos 80, ainda que se manifeste de modo diverso conforme a filiação do artista a determinadas correntes.

Os diretores mais ligados ao teatro americano de vanguarda, especialmente Bob Wilson e Richard Foreman, concebem seus espetáculos como verdadeiros laboratórios de invenção de procedimentos e intersecção de linguagens. Gerald Thomas, Ulisses Cruz, Bia Lessa e Enrique Díaz afirmam-se como autores de uma dramaturgia cênica, construída pela definição espacial, o desenho da iluminação, a inserção de fragmentos de texto, a movimentação coreográfica, a interferência musical, o gesto não realista do ator e o uso de imagens projetadas acompanhando a narrativa cênica.

Diante do desafio representado pela experimentação com novos meios e materiais aplicados à atividade teatral, os encenadores mencionados transformam-se em artistas interdisciplinares, que realizam a síntese e a depuração de um vasto acervo técnico e artístico emprestado às artes plásticas, à música, à dança e às novas mídias representadas pelo vídeo e outros meios de eletrônica. É sintomático que todos os encenadores mencionados não usem a palavra "teatro" para nomear seus trabalhos, classificando-os como óperas, shows, *performances* ou qualquer outra denominação com que procuram resgatá-los do espaço tradicional do teatro para projetá-los numa cena sincrética, onde as fronteiras que separam uma arte da outra ficam muito difusas.

Gerald Thomas é, sem dúvida, o encenador mais representativo dessa tendência, especialmente pela ênfase de seu teatro nos recursos visuais da cena. Desde a primeira **Carmem com Filtro**, estreada em 1985, passando por **Eletra com Creta** e pela ópera **Mattogrosso**, seus espetáculos são construídos por meio de uma variação de imagens, o que acaba aproximando o palco de uma experiência basicamente pictural. Essa variação substitui o desenvolvimento dramático mais tradicional, baseado nos conflitos dramáticos e a própria teatralidade acontece pela formação, mudança e deslocamento das imagens cênicas, que criam uma dramaturgia escrita com luz, som e movimento, onde a palavra é usada como mecanismo poético para sublinhar a narrativa, e onde o conflito é substituído por lutas quase coreográficas entre os *performers*, que não levam à qualquer resolução das situações – aliás, sempre repetidas.

Mais interessante que o desenho visual e coreográfico (sem dúvida, o impacto mais evidente do teatro de Thomas) é a capacidade de concentrar referências que o texto cênico revela. Para o diretor, seu trabalho em teatro é o de um arqueólogo que reclica imagens, destacando-as de seu tempo histórico para alojá-las num novo contexto cênico. Neste aspecto, o procedimento de encenação tem semelhança com o processo da memória. É uma busca de imagens arquivadas que, através de um mecanismo analógico, podem revelar situações visuais que materializam, em momentos emblemáticos, uma torrente de percepções da cultura ocidental. É o caso de **Eletra com Creta** e **Carmem com Filtro**, por exemplo, onde o encenador trabalha a desconstrução de dois arquétipos femininos, contrapondo-os a artistas revolucionários como Marcel Duchamp, Francis Bacon e Magritte. Em **M.O.R.T.E.**, estreado em 1991, Thomas se apropria da personagem de Hamlet, de Shakespeare, destacado-a de seu contexto histórico original, para transformá-la em motivo de discussão da paternidade artística.

O caminho de experimentação interdisciplinar representado por Thomas e os outros encenadores mencionados, ainda que seja dominante no período, não é o único. Alguns diretores orientam suas pesquisas para a revalorização do

ator enquanto fonte de gesto e movimento. O maior representante dessa tendência é Antunes Filho, um dos encenadores mais importantes do teatro brasileiro contemporâneo. Antunes, que dirige desde 1978, o Centro de Pesquisa Teatral ligado ao SESC de São Paulo, define com a montagem de **Macunaima**, em 1979, um marco de localização para o teatro brasileiro. O romance do escritor modernista Mário de Andrade serve de base para um retorno às raízes nacionais e para a definição de um de um esboço teatral do anti-herói brasileiro. Mas, este retorno não se dá através do chavões tradicionais da brasilidade, nem por meio de um realismo reprodutor do cotidiano, que desse voz a uma ideologia nacionalista. Ao contrário, Antunes opta por uma via negativa, fazendo do corpo do ator a matéria preferencial do espetáculo. No final dessa via negativa, o que semantiza o palco vazio é esse ator que, com o trabalho de seu corpo, transforma poucos recursos cênicos em etnia: constrói tapetes indígenas com jornais, desenha o rio Amazonas com tecidos, projeta *sky-lines* de São Paulo com movimentos coletivos e sugere a selva tropical com pedaços de bambu.

A redescoberta do ator como fonte do teatro permite a Antunes desenvolver sua pesquisa escapando a brasilidade-chavão, para mergulhar nos arquétipos do imaginário coletivo. A pesquisa leva necessariamente à obra de Nelson Rodrigues, talvez o único dramaturgo brasileiro que consegue ambientar mitos universais nos subúrbios do Rio de Janeiro. **Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno** (1981) e **Nelson 2 Rodrigues** (1984) funcionam como etapas dessa caminhada de Antunes rumo a Nelson Rodrigues e ao Brasil, via teoria de G.G. Jung e Mircea Eliade. **Paraíso Zona Norte** (1979) é o encontro definitivo entre o universo arquetípico de Nelson e o do grupo Macunaima. Duas peças do autor, **A Falecida** e **Os Sete Gatinhos**, sofrem um rigoroso processo de seleção que esmaece a localização regional para ressaltar os arquétipos essenciais ao drama do ser humano. A paixão incestuosa, a atração pela morte, o sexo como elemento de culpa e redenção e as oscilações do feminino são filtrados por conceitos de filosofia oriental, como a polaridade *yin/yang* do taoísmo, ou o princípio da incerteza emprestado às teorias da física quântica. Vinculados ao trabalho criativo, os princípios resultam em técnicas alternativas de treinamento, que introduzem o ator em situações diferenciais de consciência corporal e racional, dissolvendo o gesto realista para compor um novo equilíbrio na atuação, posta em harmonia com as propostas filosóficas do espetáculo. Daí o notável parentesco da linguagem de Antunes com o teatro oriental, especialmente com o *butoh* de Kazuo Ono e as encenações de T. Suzuki, de onde retira parte de suas referências estéticas e filosóficas. Referências bastante visíveis no espetáculo **Trono de Sangue/Macbeth** de 1992, onde Antunes Filho aproxima Shakespeare do universo artístico de Akira Kurosawa

Os encenadores mencionados representam a vertente mais marcante do teatro brasileiro produzido na década de 80. Seus espetáculos funcionam como marcos de definição dos procedimentos cênicos característicos do período.

Bibliografia

- Albuquerque, Severino J. *O teatro brasileiro na década de oitenta*. In *Latin American Theatre Review*, spring 1992., p. 23.
- Arrabal, José e Lima, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Teatro*. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1983.
- Arrabal, José. *Anos 70: Momentos decisivos da arrancada*. In *Anos 70/Teatro*. Rio de Janeiro. Europa, 1992.
- Arte em Revista. São Paulo, Kairós, 1979-1984.
- Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1975.
- Bornheim, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre, L.P.M., 1983.
- Brandão, Tânia. *Visionários ou alienados*. *Revista USP*, 14, jun. 1992, p. 28.
- Brandão, Tânia. *O teatro e o poder*. In: *Anos 70/ Teatro*. Rio de Janeiro, Europa, 1979.
- Campos, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- Dionysos. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro, n.25, 1980.
- Dória, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1975.
- Fernandes, Sílvia. *Grupos teatrais: percurso e linguagem*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1988.
- Memória e invenção: Gerald Thomaz em cena**. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- Fernandes, Sílvia e Guinsburg, Jacó. *O trombone do Asdrúbal e as atrações do Ornitorrinco*. In: Silva, Armando Sérgio da. (org.) *Diálogos sobre teatro*. São Paulo, EDUSP, 1992.
- Garcia, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- George, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo, Global, 1985.
- Grupo Macunaima: carnavalização e mito**. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- Goldfeder, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Dissertação de mestrado apresentada ao Conjunto de Política do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas, 1977.
- Guzik, Alberto. *Um exército de memória: dramaturgia brasileira/ anos 80*. *Revista USP*, 14, jun. 1992, p. 10.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- Labaki, Aimar. *Os diretores e a direção do teatro*. *Revista USP*, 14 jun. 1992, p. 22.
- Lima, Mariângela Alves de. *Tendências atuais do teatro*. *Revista USP*, 14 jun. 1992, p. 16.
- Quem faz o teatro*. In: *Anos 70 / Teatro*. Rio de Janeiro, Europa, 1979.
- Lima, Mariângela Alves de. (org.) *Imagens do teatro paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1985.
- Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. SNT/DAC/FUNARTE/MEC, 1978.
- Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

- Meiches, Mauro e Fernandes, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- Michalski, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- O palco amoraçado**. Rio de Janeiro, Avenir, 1979.
- Milaré, Sebastião. *As estações poéticas de Antunes Filho*. *Revista USP*, 14, jun. 1992, p.38.
- Mostaço, Eldécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina, Opinião*. São Paulo, Proposta, 1982.
- O espetáculo autoritário**. São Paulo, Proposta, 1983.
- Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira 1933-1978*. São Paulo, Ática, 1978.
- Peixoto, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- Teatro em Pedacos**. São Paulo, Hucitec, 1980.
- Teatro em movimento**. São Paulo, Hucitec/ Secretaria do Estado da Cultura, 1985.
- L' Histoire au secours du théâtre brésilien*. *Travail Théâtral*, 32/33, 1979.
- Prado, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- Ramos, Luiz Fernando. *Galícia: uma poética radical no teatro brasileiro*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.
- Rios, Jefferson del. *A produção teatral no Brasil*. *Revista USP*, 14, jun. 1992, p.62.
- Silva, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- Süssekind, Flora. *A imaginação monológica*. *Revista USP*, 14, jun.1992, p. 43.