SÁBATO MAGALDI

# Onde está o teatro

Toda vez que me sinto seduzido pelo desânimo, discordo dos rumos trilhados pelos espetáculos ou me enfureço com a política estatal de cultura, leio as ofertas de cartazes nos jornais e concluo que, na sua diversidade provocativa, a simples existência do teatro brasileiro é um milagre. Porque, em outros centros, para se obter resultado artístico semelhante, mobilizam-se verbas astronômicas, provenientes do Governo e, na falta dele, de fundações e do mecenato privado. Será obrigatório reconhecer que, mais do que atividade profissional, o palco no Brasil se tornou imperativo de vocação irrecusável, que se afirma contra tudo e contra todos.

Vejam-se os sintomas da luta árdua mantida nas últimas décadas, para não nos remetermos ao passado distante. No período ditatorial, a Censura chegou ao sadismo de proibir a montagem no dia da estréia, exultando em levar à falência o empresário. Com a Constituição de 1988, não se achando mais o teatro sujeito a esse arbítrio, nem por isso desenvolveu os aspectos políticos, abalando as instituições, ou questionou os problemas éticos, de forma a desestruturar a sociedade. A Lei Sarney, que deveria ser eficaz complemento de uma política de cultura, converteu-se, em face do lavar de mãos das autoridades, na única tábua salvadora, incapaz de atender ao reclamo do planejamento. Veio, pelo voto direto, o atual Governo, e a abrupta e chocante irresponsabilidade administrativa desativou conquistas de gerações e sugeriu que ficaria feliz se a arte morresse à míngua.

O ato de contrição recente, instituindo a Lei Rouanet e estimulando as áreas estaduais e municipais a adotarem diplomas de incentivo à cultura, não compensou os estragos dos dois últimos anos. Intelectuais emprestam sua autoridade moral para justificar a falta de recursos, quando os cofres supostamente vazios locupletaram donos do

poder. Até agora, o teatro não se refez de sua perplexidade, e busca o caminho da sobrevivência. A imprensa, nos anos 50 aliada importante da implantação do espetáculo de arte, recolheu-se depois ao papel de espectador frio (movida, talvez, por traumas esquecíveis), desculpou-se com a necessidade de dividir o espaço, preferiu temas de maior apelo popular ou simplesmente confiou as colunas a jornalistas improvisados que, sob a aparência de se entregarem a um jogo sincero, não comprometido com o mercado, realizam de fato um exibicionismo sensacionalista e criminoso. Dramaturgos, encenadores e intérpretes, indefesos diante da força do veículo, pagam a audácia de não rezar pela cartilha digerida na véspera pelo gênio, que, aliás, pontifica sobre quaisquer assuntos.

Fazer teatro, nesse cenário, é prova de heroísmo, a que não se costuma dar importância. E os realizadores não se satisfazem com a rotina - experimentam novas linguagens, desafiam padrões estéticos estabelecidos, questionam as bases da própria arte. Sob o prisma da pesquisa, deveríamos estar contentes. Afinal, depois da relevante contribuição dos artistas estrangeiros, as rédeas do palco brasileiro estão sob o domínio da prata da casa, que vem radicalizando as primitivas posições. Sem falso nacionalismo, já que o conceito de nacionalidade é, no campo artístico, ainda mais ridículo, satisfaz saber que nos libertamos da dependência cultural.

O debate do momento se trava no território da encenação, como, de resto, este dossiê comprova à saciedade. Estará correta essa formulação? Todos sabemos que se instaurou a modernidade, com atraso, no palco brasileiro, nas décadas de 40 e 50, quando a hegemonia se transferiu do astro para o encenador. O teatro de equipe, sob comando estilisticamente unificador, a serviço do texto, parecia então o ideal supremo, a ser perseguido. Percebeu-se logo uma lacuna que se precisaria preencher: assim como a grandeza do teatro grego se construiu com a afirmação de autores contemporâneos nascidos no país - fenômeno reproduzido na Inglaterra elisabetana, no Século de Ouro espanhol e na França de Luís XIV, entre outros exemplos -, o Brasil só teria um palco maduro se fundado numa dramaturgia autóctone, independentemente da colaboração bem-vinda dos clássicos e dos talentos de variados quadrantes. Daí o significado que alcançou a imposição do autor nacional, a partir de 1958, no Teatro de Arena de São Paulo. Estavam lançados os elementos para se tentarem múltiplas equações.

Não se atribua a esgotamento da dramaturgia ou a modismo idêntico a tantos outros, superados (o intérprete dirigindo-se diretamente à platéia, na pobre aplicação do método brechtiano, ou a ginástica em que se transformou a expressão corporal), a atual fase de precedência do encenador. Ela decorre de postura teórica legítima, baseada no reconhecimento da autonomia artística do teatro, que não é mero ramo da literatura. Pensar a montagem em termos de ilustração do texto literário é não compreender a essência do palco. Esse entendimento, que parece ponto pacífico, hoje em dia, tem dado margem, porém, a equívocos de conseqüências imprevisíveis.

Nossos dramaturgos represen-

**SÁBATO MAGALDI** é crítico de teatro, professor da ECA-USP e autor de, entre outros, *Iniciação ao Teatro* (Editora Ática).

taram não só a vanguarda do teatro, mas também da literatura brasileira, nos anos sufocados pelo golpe militar. Sua firme oposição tornou respiráveis quadras que, sem a palavra racional, poderiam aniquilar a capacidade de resistência. A eles, aos humoristas, aos compositores populares devemos não ter caído em total desalento. Naquele estádio, as pesquisas formais seriam um luxo dispensável, e mesmo assim o teatro não as descartou.

É claro que, reconquistada a liberdade, ficaria anacrônico o discurso reivindicativo contra a ditadura. Os autores necessitariam beber em outras fontes. Dissolveu-se a quase união religiosa em torno do repúdio ao arbítrio. Cada um vasculhou os desvãos da memória ou as experiências imediatas, em busca da comunicação com a platéia. Abria-se gama infinita de virtualidades, do conflito interior ao besteirol. Algumas peças - não muitas - responderam ao desafio do exercício democrático. A dramaturgia, como um todo, não encontrou ainda a expressão correspondente aos anseios atuais.

Se a carência se manifesta no universo temático apresentado, ela se mostra mais grave na conceituação formal do espetáculo. Admitida a autonomia da linguagem cênica, o texto se reduz a um dos elementos, e o dramaturgo não deve querer totalizar o significado do fenômeno teatral. Na concepção da obra, o autor ganharia em incorporar os amplos recursos mobilizáveis pela montagem. Ele escreveria também como encenador ou, melhor, seria recomendável a colaboração íntima dos dois artistas.

Não é o que tem ocorrido, na prática. Indisfarçadamente, dramaturgo e encenador são quase inimigos. O último não aceita a peça acabada. O primeiro repele a fúria iconoclasta da montagem em relação à irredutibilidade de seu produto. Essas posições antagônicas têm levado os diretores a adaptar obras de outros gêneros literários, a fazer cortes que autores vivos talvez não permitissem, ou a escrever seus próprios textos.

A liberdade dos encenadores-criadores de hoje não é inédita, como afoitamente se pensaria. Sem recorrer a antecedentes internacionais e limitando-nos a experiências vividas no país, caberia lembrar que Adolfo Celi, em 1951, no Teatro Brasileiro de Comédia, fez a Enteada se projetar sobre a platéia, num balanço que furava uma parede transparente de papel, em solução cênica muito diferente da indicada por Pirandello na rubrica de *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Em 1968, Victor Garcia enfeixou, sob o título *Cemitério de Automóveis*, quebrando a seqüência dos diálogos desta, mais três peças de Arrabal: *A Oração, Os Dois Carrascos* e *Primeira Comunhão*. Ainda em 1968, José Celso Martinez Correa carnavalizou o desfecho racionalíssimo de *Galileu Galilei*, do intocável Brecht. Em 1969, o mesmo José Celso assimilou o final de *Na Selva das Cidades*, do jovem Brecht, à aventura humana do próprio Grupo Oficina. Também em 1969, Victor Garcia abandonou os ambientes do bordel descritos por Genet em *O Balcão*, para construir a admirável metáfora da estrutura metálica levantada no Teatro Ruth Escobar. Não cito esses espetáculos para esbater a carga inovadora das mais imaginosas criações recentes dos encenadores. O intuito é o de ressaltar a permanência benéfica da intertextualidade, caçoando da pretensão daqueles que, qual deuses, gostariam de aparentar terem nascido do nada. Ou que o teatro brasileiro não existia, antes deles.

Vários ensaios deste dossiê ressaltam o mérito indiscutível da pesquisa e da realização dos diretores. Sintomaticamente, eles são os mais analisados, sob numerosos aspectos. Gerald Thomas é alvo de brilhantes exegeses, que põem em justo relevo o mérito de sua criatividade. Esperando não recuar a conceitos estéticos ultrapassados, ouso exprimir que o processo por ele desenvolvido revela o impasse da tendência que sua personalidade exacerbou. Por não ter acompanhado todas as montagens do criador, limito-me aos exemplos a que pude assitir, com o risco de fazer generalizações incorretas. Ao dirigir *Quatro Vezes Beckett* e *Quartett*, de Heiner Müller, textos de verdadeiros dramaturgos, Gerald Thomas expande seu talento de mago do palco, apoiado na sempre bela cenografia de Daniela Thomas. A Trilogia Kafka tem rendimento desigual: *O Processo*, livro em si mais dramático, passa bem pela adaptação do encenador; *A Metamorfose*, em que a narrativa se presta menos ao conflito teatral, não alcança a mesma eficácia no palco; e *Praga*, criação original, inspirada no universo kafkiano, parece um pálido epílogo do vasto painel.

*Carmen Com Filtro* e *Electra Com Creta*, não obstante a referência a modelos nítidos, se perdem em narração algo confusa. E o mais recente e pessoal espetáculo de Gerald Thomas me deixa insatisfeito, num terreno que um inventor completo não pode descurar - o da natureza literária, subjacente a qualquer manifestação artística: *The Flash and Crash Days*, a par do talento nunca desmentido do encenador, resvala para o terreno da subliteratura.

Se são válidas, de alguma forma, essas observações, recomenda-se que os encenadores-criadores admitam um pouco mais de modéstia, reflitam que não são deuses todo-poderosos e acolham a colaboração de dramaturgos e intérpretes, já que o bom senso diz que não se faz bom teatro sem boa literatura e bom desempenho. Fugir des-

se truísmo implica em desaguar em outra arte, que pode ser melhor ou pior, mas não é o que se convencionou chamar teatro há dois milênios e meio.

Este dossiê, embora procurasse ser o mais abrangente possível, deixa descobertos espaços significativos do conhecimento teatral. Praticamente estão tratados todos os elementos do palco, da encenação à dramaturgia, da produção à cenografia, do ator à crítica, da teoria ortodoxa ao desdobramento da *performance* e do *happening* e ao teatro para crianças, sem omitir os bairros periféricos, ora com o instrumental do ensaísmo, ora visando à informação da reportagem especializada. Não tenho notícia de outro dossiê, relativo a épocas passadas, de riqueza semelhante ao que se apresenta neste número, enfocando privilegiadamente a última década.

O levantamento seria ainda menos parcial se houvesse tempo e espaço para cuidar de temas não negligenciados, mas que, por motivos diversos, deixam de estar presentes agora. Refiro-me ao teatro que se realiza em outras capitais e cidades, a exemplo do Recife, de Porto Alegre, de Belo Horizonte, de Curitiba, de Londrina e de Campinas. Multiplicam-se os festivais pelo país, do amador ao profissional, exibindo inclusive elencos estrangeiros.

Seria útil diagnosticar a atualidade em Paris, Londres, Milão, Berlim, Nova York, Madri e Lisboa, para nos atermos ao circuito de que estamos mais próximos. Conhecer os conjuntos que, um pouco por toda parte, se dedicam a experiências de vanguarda, pode aproveitar às nossas pesquisas. Quais as experiências levadas aos mais famosos certames internacionais? Estudar a contribuição de Tadeusz Kantor, Peter Brook, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez, Pina Baush, Eugenio Barba e tantos outros nomes (sem esquecer o Augusto Boal do Teatro do Oprimido) estabeleceria fecundo diálogo com a criatividade brasileira. Chegará a hora de contemplarmos a América Latina, cuja história e cujos problemas tanto se assemelham aos nossos. Sugestões evidentes para futuros dossiês.

Não posso omitir uma informação, que alegra todos os que se dedicam ao ensino do teatro. Se os estudos aqui reunidos não tratam da situação do magistério especializado, ao menos a maioria de seus autores tem curso universitário e cerca da metade está vinculada aos quadros da USP e de sua Escola de Comunicações e Artes. O atual Dep.de Artes Cênicas, na graduação e na pós-graduação, além de preparar grande parte dos profissionais que se distinguem em todas as esferas do teatro, em São Paulo e outros estados, é o responsável por número ponderável de publicações que as estantes ostentam.

Esta é, portanto, uma oportunidade para se refletir sobre a atualidade teatral no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. E sobre quem escolheu o tema como objeto de suas meditações.