

Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80

Na fronteira do século XXI, a dramaturgia do Brasil está ilhada. Pondo de lado algumas exceções, ela perdeu identidade e ambição. Deixou de estar em sintonia com os acontecimentos. Carece da perspicácia e prontidão com que desempenhou suas tarefas durante a ditadura militar. O texto teatral brasileiro não tem sentido de urgência, desencontrou-se dos espectadores e vem desmotivando produtores.

Essa crise, porém, não significa que a produção de textos para teatro tenha diminuído. Para comprovar o fato, basta acompanhar as atividades da APART (Associação Paulista de Autores Teatrais) ou participar de júris de concursos de dramaturgia (que escassearam, mas não desapa-

ALBERTO GUZIK é crítico de teatro do *Jornal da Tarde* e autor de *TBC: Crônica de um Sonho* (Editora Perspectiva).

receceram com a era Collor e a desastrosa passagem de Ipojuca Pontes pela Secretaria da Cultura). Em 1986, numa entrevista para o *Jornal da Tarde*, a poetisa, professora e dramaturga Renata Pallotini afirmou que “a escassez de montagens de textos brasileiros não significa uma crise na dramaturgia, mas sim na produção dessas peças. Elas existem, mas não há quem se interesse por levá-las ao palco”. De lá para cá, os fatos indicam que a distância entre produtores e autores teatrais cresceu.

Mais do que um trabalho de pesquisa metódica e exaustiva, ao pensar este texto fascinou-me a idéia de empreender um exercício de memória. Ao fim de uma década, o que permanece na lembrança do crítico? Quais fatos teatrais tiveram peso suficiente para fixar-se como representantes do período no tecido da memória? Do ponto de vista privilegiado de um crítico que vive apenas da atividade jornalística, acompanhando o teatro enquanto fenômeno estético e acontecimento real, resolvi registrar assim uma visão pessoal do complexo processo que empurrou a um impasse os autores de teatro no Brasil.

Tenho de limitar minha observação ao que chegou aos palcos paulistanos. E ao campo dos espetáculos, não da dramaturgia. Ainda que, por dever de ofício, tenha acesso a um grande número de textos teatrais inéditos, só posso falar com segurança das peças que chegaram ao palco. Teatro é encenação, é prática, é transubstanciação de idéia e palavra em carne. O resto é literatura dramática.

Em fins dos anos 70, o teatro brasileiro vivia os últimos momentos de sua corajosa e gloriosa oposição à ditadura militar. Durante mais de quinze anos, os palcos conseguiram concentrar, afiar e amplificar a indignação da sociedade civil. O teatro e a música popular estiveram na vanguarda dos acontecimentos durante toda a vigência da “revolução” de março de 64. E combateram a censura com uma energia que levou centenas de obras à interdição.

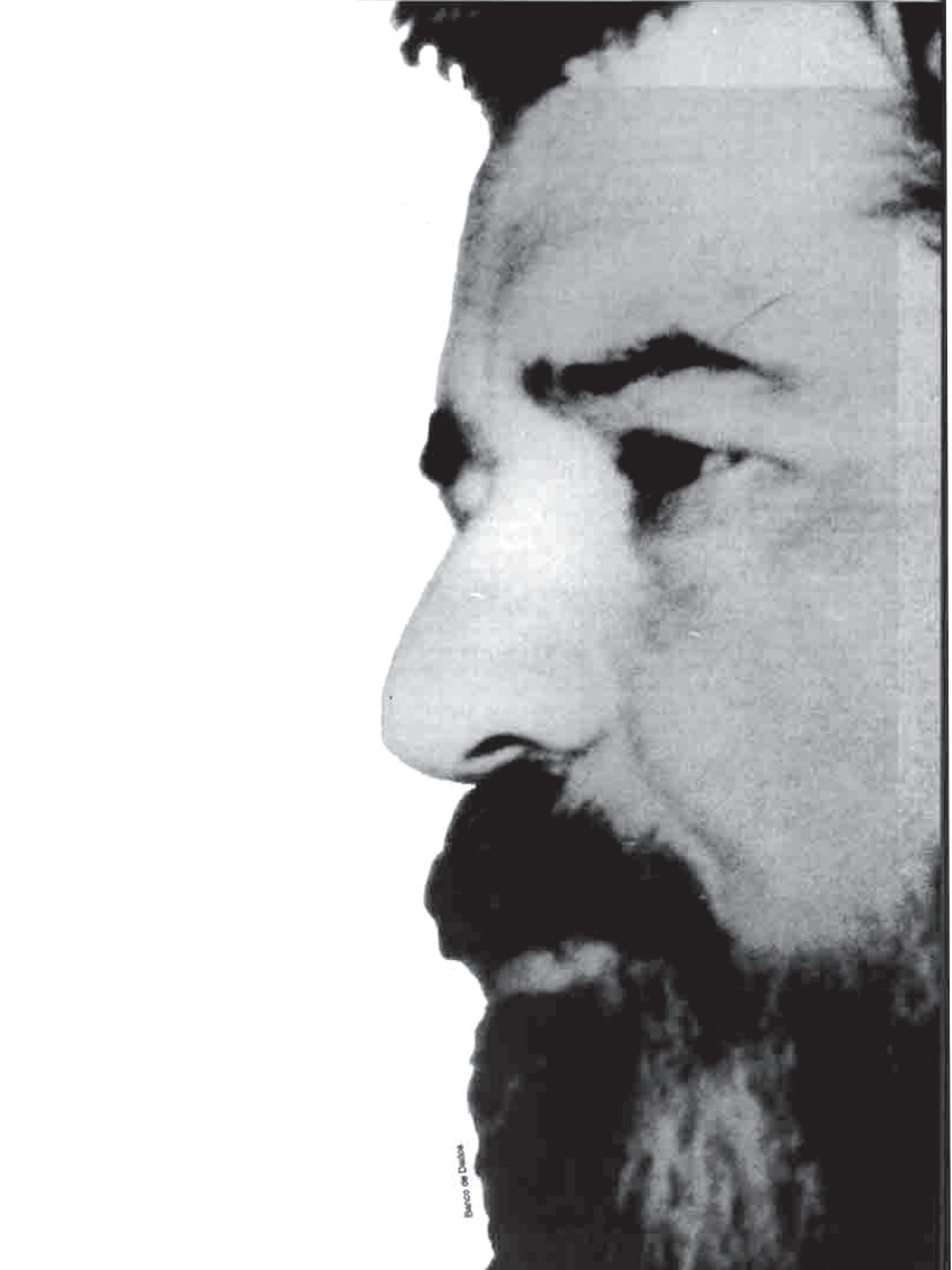
Quando o governo Figueiredo começou a perder pé e foi forçado a abrir, a conceder, a negociar com a sociedade, não havia no teatro quem não

esperasse os magníficos anos 80, quando as gavetas da censura seriam transformadas em catadupas de obras originais, criativas, inteligentes e censuradas. A recusa ao regime militar, o vigor do movimento pelas diretas acabaram por demolir a censura. E das gavetas trancadas de Brasília saiu um rato, não um leão. A dramaturgia censurada era quase sempre ruim. E os bons textos estavam datados.

Essa constatação, logo no início dos anos 80, foi um choque para o teatro. Acompanhado de outro, simultâneo: com a perda de força da ditadura militar, ele não tinha mais sua função de opositor ao regime e porta-voz da sociedade civil. Era necessário encontrar nova bandeira para o palco. Mas o teatro, enquanto um todo, parecia atarantado. E não soube superar a transição com agilidade. Refu-



NESTA PÁGINA, DETALHE DE FOTO DO DIRETOR GERALD THOMAS; NA PÁGINA SEQUINTE, O DRAMATURGO PLÍNIO MARCOS



Banco de Datos

giou-se, em grande parte dos casos, no "entretenimento". Depois de lutar por décadas para transformar a realidade, parecia então, naquele começo da década, satisfazer-se modestamente divertindo as gentes.

Os autores dos anos 50, que haviam transformado a dramaturgia em trincheira de guerra, chegaram à década de 80 dizimados. Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes estavam mortos. A prisão e o exílio fizeram de Augusto Boal um estranho para as novas gerações de artistas e espectadores. Um dramaturgo crucial para o movimento de resistência, Gianfrancesco Guarnieri parecia não ter mais o que dizer, e concentrou-se em sua carreira de ator. Dias Gomes e Lauro César Muniz foram atraídos pela indústria da telenovela. Plínio Marcos, outro pilar da resistência, teve suas obras mais vigorosas proibidas, foi pessoalmente açoitado, esteve em listas negras de jornais. E finalmente transformou-se num repórter-poeta que edita seus escritos em volumes baratos e vende essa produção nos teatros e restaurantes da cidade. Ele é o vivo exemplo do que restou da melhor indignação dos anos 60.

O final da ditadura trouxe diversificação ao teatro. Companhias jovens, como o Teatro do Ornitórrinco, em São Paulo, e o Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio, romperam com a linguagem política e engajada, levando o teatro para o rumo do humor, da farsa, da paródia, do deboche. A comédia foi redescoberta, não enquanto dramaturgia, mas enquanto espetáculo. Revalorizaram-se técnicas circenses, tomaram-se emprestadas características do teatro de revista. E se o Ornitórrinco partiu de Brecht para chegar depois a Jarry e Molière, o Asdrúbal fez a trajetória típica dos grupos nos anos 70. Começou com Gólgol e Jarry para mergulhar na criação coletiva, no exorcismo cênico de seus demônios. Quando se esgotou o processo, depois de *Trateme Leão*, *Aquela Coisa Toda* e *A Farra da Terra*, o Asdrúbal também se esgotou.

A década de 70, embora tenha se caracterizado pelo espocar de grupos e companhias independentes (que em São Paulo viabilizaram novos meios de produção reunindo-se na Cooperativa Paulista de Teatro), também revelou novos dramaturgos. Naum Alves de Souza avançou pelos anos 80 com emocionados mergulhos no mundo familiar e infantil em *No Natal a Gente Vem te Buscar*, *A Aurora da Minha Vida*, *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*. Embora ainda volte à dramaturgia ocasionalmente (seu último texto teatral, *Coração Suburbano*, é de fins da década de 80), vem se dedicando a outras áreas, como a direção de shows musicais para Chico Buarque de Holanda e a composição de libretos de óperas. Alcides Nogueira deixou al-

guns retratos pungentes de família em *Lua de Cetim*, examinou paixões avassaladoras em *Lembranças da China*. É também um dramaturgo fascinado pela vida literária, que lhe deu assunto para *Ópera Joyce* e *Florbelá*. Apesar de contratado do departamento de teledramaturgia da TV Globo, tem conseguido manter uma regular produção para teatro.

Zeno Wilde, que na década de 70 alinhavava textos inábeis e cheios de boas intenções, como *Blue Jeans*, sobre garotos que se prostituem, tornou-se depois um autor vigoroso. Seu tema obsessivo é a adolescência marginalizada. O melhor retrato cênico dos despossuídos da metrópole, vítimas da violência dos adultos, da polícia, do estado, está em *Uma Lição Longe Demais*. José Rubens Siqueira, escritor prolífico e inventivo, tem visto poucas de suas peças encenadas. É lamentável, pois os seus textos que chegaram ao palco, por exemplo *Artaud*, *o Espírito do Teatro*, são vigorosos e certos.

Uma das causas da rarefação da atividade dramaturgica deve-se à TV, que atraiu com gordos salários e uma notoriedade nunca antes imaginada vários escritores que vinham do teatro ou para ele poderiam ter ido. Mas não é o único motivo. Não só no Brasil, em todo o mundo, sob o espírito *yuppie* dos anos 80, o teatro sofreu grandes modificações. Os espetáculos encurtaram, ficaram fragmentados, autores e diretores passaram a incorporar a estética do picadinho, predominante no videoclipe. Em nome da modernidade, da contemporaneidade, o texto, que na primeira metade do século era o fato central e sagrado do fenômeno teatral, perdeu ambição e dimensão. As portentosas tragédias de um Eugene O'Neill podem ser montadas museologicamente. Mas nenhum Sam Shepard se arrisca a tomá-las como modelo. A norma nova são peças menos profundas, de fácil digestão. Retratos superficiais para um público superficial. Apenas na França e na Alemanha não encontramos o domínio dessa nova dramaturgia. Ainda são preferidos nesses países os textos longos, exaustivamente argumentados, que durante os anos 50 pareciam ser o único modelo dramaturgico válido.

No Brasil, o espírito dos anos 80 foi rapidamente captado e traduzido no Rio de Janeiro. Um grupo de talentosos dramaturgos se impôs com textos ligeiros, algo que em épocas anteriores seria aproximado dos *sketches* cômicos do teatro de revista. O "besteírol", apelido que rapidamente foi dado a essa linha de peças, não vai além da sátira superficial. É uma caricatura transposta para o palco. Tão rapidamente perecível quanto a caricatura. Entre os praticantes do "besteírol" (ao menos dos que tiveram textos apresentados em São Paulo) destacam-se os nomes de Mauro Rasi,



Agência Fichas/Cesar Sibert

Vicente Pereira e Miguel Fallabela. Entre fins dos anos 80 e início dos 90, o "besteiro" murchou. As produções recentes de Rasi (*A Estrela do Lar*), Pereira (*Solidão, a Comédia*) e Fallabela (*A Partilha*) dão conta de uma pesquisa mais ambiciosa, de um aprofundamento psicológico, de um abandono do traço caricatural em troca do desenho mais elaborado.

Em São Paulo, o "besteiro" não chegou a encontrar praticantes. A dramaturgia que surgiu aqui nos anos 80 tinha outras feições. Em primeiro lugar, ela teve de admitir o fato de que a nova estética empurrava o teatro para as mãos do encenador. O visual e o sonoro tomaram o lugar dos conceitos. A dramaturgia de palavras, no teatro de Bia Lessa, Gerald Thomas, Ulysses Cruz, foi suplantada, digamos, por uma "dramaturgia do espaço". Nesse teatro, o que se vê é mais importante que aquilo que se ouve.

Mas não se pode esquecer que, se o predomínio dos espetáculos visuais à Thomas sufocou ou pulverizou o texto teatral, a figura do diretor contemporâneo não precisa estar obrigatoriamente vinculada ao massacre do texto. Antunes Filho, no seu Centro de Pesquisa Teatral, é um bom exemplo. Foi através de seus espetáculos *O Eterno Retorno*, *Nelson 2 Rodrigues* e *Paraíso Zona Norte* que se iniciou, prosseguiu e consumou a reconsagração de Nelson Rodrigues como o grande dramaturgo brasileiro. Em montagens inesquecivelmente belas, onde vários textos de Nelson Rodrigues eram reunidos e sintetizados, mas nunca desfigurados, Antunes fez o Brasil redescobrir o teatro áspero e grandioso do dramaturgo carioca. Embora Nelson tenha morrido em 1980, ele foi, graças a seu gênio e às encenações de Antunes, o maior dramaturgo da última década. E é, quem sabe, o melhor do Brasil em todos os tempos.

Com o teatro orientando-se cada vez mais para montagens predominantemente visuais, os dramaturgos viram-se ante o impasse. Como fazer para não trocar de veículo, para permanecer no teatro e fazer-se ouvir? O que fazer para continuar a produzir e para incentivar a produção de peças?

Várias trilhas foram experimentadas na busca da solução do dilema. Em princípios dos anos 80, dramaturgos reuniram-se e fundaram a Associação Paulista de Autores Teatrais. Embora venha atuando com menos vigor do que se desejaria, a APART tem o mérito de haver organizado com frequência leituras públicas da produção de seus associados, contando também com um Banco de Textos. Além de organizar seminários e de procurar espaço (cada vez mais escasso) na mídia para divulgar suas realizações. A importância da APART, mais que qualquer outra, está no fato de servir de porta-voz dos dramaturgos e de defender seus interesses.

Alguns autores conseguiram estabelecer simbioses interessantes. Mário Prata e especialmente Luís Alberto de Abreu, por exemplo, tiveram uma associação produtiva com o grupo Mambembe. Dessa união resultaram espetáculos magníficos: *Bella*, *Ciao*, *Cala Boca Já Morreu*, *Foi Bom, Meu Bem?*, de Abreu, e *Besame Mucho*, de Prata.

Os autores que surgiram no fim da década de 60 - Antônio Bivar, Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Zé Vicente - passaram quase imperceptivelmente pelos anos 80. Zé Vicente parou de escrever, assaltado por crises místicas. Consuelo e Leilah tiveram peças encenadas, mas não conseguiram recuperar o estilo impactante que marcou suas primeiras produções, há duas décadas. Ainda assim, não deixaram de trabalhar. Ainda neste ano, Leilah terá seu novo texto, *Quem Matou a Baronesa*, interpretado por Marília Pera com direção de José Possi Neto. Antônio Bivar, o mais eclético dos quatro, dividiu-se entre a redação de livros, de programas de TV, de colaboração para revistas. Mas, em companhia do dramaturgo Celso Luís Paulini, empreendeu uma tetralogia, *A História do Brasil*. Nessa versão debochada da pátria, o humor permeia cada cena. Apenas a terceira parte, *Raposas do Café*, foi levada ao palco, pelo Grupo Tapa. Com resultados muito bons.

Também entre os dramaturgos vindos de décadas anteriores está Carlos Alberto Soffredini, autor de clássicos contemporâneos do naipe de *Na Carrera do Divino*. Soffredini, que também colaborou com o grupo Mambembe, decidiu empreender uma revisão da própria obra nos anos 80. Com atores jovens, dirigiu textos seus que haviam sido levados ao palco por outros encenadores. Refez *Na Carrera do Divino*, *Minha Nossa*. Mas não parou de escrever. Mergulhou numa longa pesquisa sobre o melodrama, cujo primeiro fruto, *De Onde vem o Verão*, encenado pelo próprio Soffredini, estreou em 1991. Embora o resultado não tenha me agradado de todo, é um trabalho de seriedade inegável, que deve desaguar em novas obras.

Soffredini não foi o primeiro dramaturgo a transformar-se em diretor das próprias obras. Naum Alves de Souza, que entrou no teatro pela porta da cenografia, transformou em regra o ocupar-se da montagem de seus textos. Afirma ele que "só o autor sabe exatamente como quer ver em cena o que escreveu". Críticos de peso, Sábato Magaldi entre eles, discordam desse ponto de vista. Mas Naum saiu-se muito bem nas montagens que assinou. E fez escola. Foi por sua influência direta que Mauro Rasi encarregou-se da direção das duas últimas peças que escreveu: *A Estrela do Lar* e *Baile de Máscaras*. Apenas a primeira chegou a São Paulo. Era, em minha opinião, um exercício

excessivo, desordenado e talentoso. Trabalho feito por alguém que não domina a sintaxe da encenação, mas com algumas soluções perfeitas.

Mais interessante, a meu ver, é Flávio de Souza, discípulo de Naum, formado no lendário grupo Pod Minoga, que fez um teatro adolescente, excitante e clandestino nos anos 70. Flávio segue a linha de Naum, escreve e dirige. Também trabalha como ator. E escreve com velocidade impressionante. Depois de se exercitar no teatro infantil passou ao adulto, registrando conflitos familiares (*Parentes Entre Parênteses*), dramas amorosos e macabros (*Fica Comigo Esta Noite*), devaneios poéticos sobre a morte (*Sexo dos Anjos*). Numa saudável disponibilidade, experimenta de tudo, do teatro de revista ao drama rasgado. Mesmo que muitas de suas peças sofram por falta de revisões criteriosas, de reelaborações amadurecedoras, o talento de Flávio de Souza, seu prazer de narrar histórias, é evidente. Dirigindo constantemente suas obras, errando e acertando com igual frequência, por certo acabará chegando ao equilíbrio e ao apuro.

A situação de Maria Adelaide Amaral, talvez a mais profissional dos nossos dramaturgos (no sentido de ser uma autora que vive de seu trabalho, não uma também produtora ou diretora), indica as dificuldades no caminho do autor teatral. Apesar de uma carreira de sucessivos êxitos desde os anos 70, com *Bodas de Papel*, *A Resistência*, *Ossos do Ofício*, ela teve um número muito pequeno de textos montados nos últimos dez anos. O contra-senso aumenta se lembrarmos que era seu o texto ótimo de um dos espetáculos mais marcantes da década de 80, *De Braços Abertos*, que José Possi Neto dirigiu com Irene Ravache e Juca de Oliveira. O resultado é que, embora continue a produzir para teatro, que considera seu elemento natural, Maria Adelaide dedicou a melhor parte de seu tempo nos últimos anos redigindo capítulos de novelas para a TV Globo.

Indagar que futuro tem a dramaturgia brasileira a médio e longo prazo equivale a perguntar que futuro tem o teatro. Aqui e fora daqui. Que futuro tem essa arte artesanal na soleira do ano 2000, quando a realidade virtual é um fato e a informática avança a passos gigantescos para o mercado do entretenimento? Haverá espaço para o teatro, o cinema, a TV, quando a realidade virtual (a simulação computadorizada de situações que o indivíduo vivencia e protagoniza) se tornar acessível, tão comum como hoje é o videogame?

Essas especulações só terão resposta no futuro. É no presente que estamos. Num presente de encruzilhada, em que o teatro brasileiro busca um equilíbrio difícil entre ser capaz de praticar a vanguarda arrojada que vem da Europa, dos Estados Unidos, do Canadá, do Japão, e a necessidade de



ANTÔNIO BIVAR E
LEILAH ASSUMPTÃO,
LONDRES, 1971

manter seu próprio perfil, sua identidade. Até não muitos anos atrás, o teatro brasileiro vivia submetido por uma curiosa busca da uniformidade. Tivemos a onda Brecht, a onda teatro engajado, a onda teatro nordestino, a onda teatro do deboche. Eram fases em que se tinha a impressão de que de cada quatro estréias três seguiam a onda dominante do momento. Ao que tudo indica, essa tendência está superada. Nos anos 80, o teatro brasileiro se pulverizou, eclodiu em centenas de experiências. É a direção certa. O rumo que permitirá ao teatro crescer e superar os impasses impostos por um fim de século que nada anuncia de tranquilizador. Como todos que fazem teatro, nessa viagem, os dramaturgos brasileiros veteranos, jovens e os que ainda estão por vir, desempenharão o papel que lutarem para conquistar. Nem mais, nem menos. É um desafio do tamanho do Brasil. E o jogo já começou.