



MARIANGELA ALVES DE LIMA

Tendências at

MARIANGELA ALVES DE LIMA é crítica de teatro do "Caderno 2" de *O Estado de S. Paulo*.

O teatro que convive conosco, na mesma faixa de tempo, padece da indistinção dos objetos muito próximos. Não podemos ver com clareza as semelhanças entre os processos, os antagonismos e as complementaridades. As sínteses ficam mais fáceis no momento em que alguma coisa nova se incorpora ao meio cultural, reproduzindo-se, sendo contestada, alterando a percepção de quem vê e de quem faz.

Por essa razão, propondo ao leitor uma visita guiada ao teatro que se faz hoje em São Paulo, recuaremos um pouco no tempo, ao início dos anos 80. Em 1980 entram em cartaz, em São Paulo, três espetáculos que se referem aos anos 70: *Calabar*, de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho. As três peças foram gestadas nos anos de silêncio forçado e não puderam vir à luz quando eram especialmente necessárias, uma vez que dramatizavam situações de opressão política. Encenadas, foram grandes sucessos e pode-se supor que o público prestigiou, além da qualidade dos textos e das





Fotos Banco de Dados



7



- 1 REGINA DUARTE
- 2 MARIA DELLA COSTA E PAULO
AUTRAN EM *RALE*, 1951
- 3 CACILDA BECKER
4. GIANFRANCESCO GUARNIERI
5. ATORES DA PEÇA *A ENGRENAGEM*
- 6 NELSON RODRIGUES ATOR EM
PERDOA-ME POR ME TRAIRES, 1957
- 7 CHICO BUARQUE
8. PAULO AUTRAN

uais do Teatro

encenações, a discussão política que propiciavam. A "distensão lenta e gradual", expressão cunhada pelo Governo Geisel, permite apenas agora, seis anos após o anúncio do pretendido afrouxamento, que o teatro comece a expor o pensamento e a atuação da esquerda no Brasil, ventilar o alto custo da repressão nos domínios do público e do privado e mostrar - como faz Plínio Marcos - a violência introjetada no cotidiano. O teatro areja o porão da vida social.

Até 1984 a preocupação mais nítida do teatro paulistano é com a história recente do país. Há, para poder realizar essa tarefa, formas de expressão adequadas, testadas e aperfeiçoadas desde os primeiros espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo. A dramaturgia fornece personagens, situações consequentes e um desenlace com a força de uma conclusão. Também a cenografia atingiu um ponto de equilíbrio em que não se subordina à função de ambientar e tampouco se sobrepõe à clareza de um espetáculo que procura dialogar com um cidadão consciente. E o intérprete, tendo alargado sua participação na idéia do espetáculo

através do prolongado treino em uma arte de compromisso, não extravasa a moldura proposta pelo texto.

Esse é um tipo de teatro feito por profissionais maduros, com raízes fincadas nos anos 60, a exemplo de Fauzi Arap, Fernando Peixoto, Othon Bastos, Martha Overbeck, Walderez de Barros, Helio Eichbauer e Marcos Flaksman. Não estão interessados, neste momento, em desafiar as convenções da cena. Seu empenho maior é o de exercer um conhecimento e realizar um projeto artístico recalcado pela ação da censura (1).

Começa a conviver, entretanto, com esse teatro retardado à força, uma forma expressiva que quer se ver livre do acerto de contas. *O Beijo da Mulher Aranha*, de Manuel Puig, estreou no Rio de Janeiro mas provocou, em São Paulo, um abalo na crítica e no público. Frontalmente essa encenação colocava como antagonistas a arte e a política e acabava por sugerir que a estetização da vida é mais transformadora do que a prática política. Sem dúvida um tema delicado para a magoada intelectualidade brasileira, mas que Puig

As informações contidas neste artigo foram retiradas do Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

1 Yan Michalsky, *O Paço Amor-daçado*, Rio de Janeiro, Avenir, 1979.

soube abordar com delicadeza e com um visível carinho pelos guerreiros derrotados.

Seria esta encenação, talvez, o primeiro sintoma de que, à semelhança do que ocorria há alguns anos no teatro europeu e norte-americano, o teatro se preparava para depor a carga da militância. Bem antes disso, nas décadas de 60 e 70, o “teatro pelo teatro” ladeara harmoniosamente as obras de compromisso. Entretanto esse equilíbrio se altera a partir da metade dos anos 80 quando se define, em termos quantitativos, uma prevalência do *como* sobre o *quê*.

Do ponto de vista de quem assume a tarefa de identificar os contornos predominantes da produção teatral da cidade, as coisas se complicam muito. Quando a arte se pauta por um projeto hegemônico as obras servem, umas às outras, de baliza. Vivendo de preferência sob a égide do estético, multiplicam-se as fontes de inspiração do teatro (e os modelos copiados). O resultado é uma fragmentação quase impossível de ser recapturada por uma apreciação crítica.

De qualquer forma, a fragmentação é um dos termos que resta para que nos orientemos no teatro contemporâneo. Assumindo a linguagem como tema da representação, a função do teatro se realiza no terreno da arte. Uma vez obtido determinado efeito, o fim foi alcançado e o artista está livre para explorar outra dobra da linguagem. Por isso certos tipos de experimento caem rapidamente em desuso, sem chegar a configurar uma tendência. *Performance*, por exemplo, é uma palavra que foi empregada com insistência durante três temporadas, muito bem ilustrada pelos trabalhos de Luiz Fernando Galizia e Paulo Yutaka. Neste caso privilegiava-se, entre todos os recursos do teatro, o desempenho: “(...) seu teatro não existe em função de alguma coisa - um texto dramático, uma mensagem política, uma corrente estética - mas está centrado no próprio ator, que exhibe a si mesmo como conteúdo” (2).

Entre os vários procedimentos irrotuláveis que se abrem em leque há, sem dúvida, um suporte comum. Entendem que o espetáculo é a obra teatral e o texto um dos seus componentes, por vezes secundário. Ao rejeitar o parentesco secular com a literatura esse teatro não fica órfão no concerto multidisciplinar da arte contemporânea. Escolhe para si a linhagem das artes visuais. Os grupos XPTO, Giramundo Teatro de Bonecos (3), Orlando Furioso e Ponkã ofereceram aos espectadores paulistanos, nos últimos anos, alguns belos exemplares da vertente situada no ponto de intersecção entre as artes visuais e as artes cênicas.

Sem apreciar as diferenças entre esses grupos, consideremos os pontos comuns. Todos produzem trabalhos que atuam, em primeiro lugar,

sobre os sentidos. Há, para obter esse efeito, uma elaborada pesquisa - bastante lógica - sobre as relações entre formas geométricas e orgânicas, escalas sonoras, cromáticas e o desenho da movimentação cênica dos atores e dos objetos. O tempo não é o “tempo dramático”, ritmado pelas ações, mas o da percepção, determinado pelo aparecimento, substituição e dissolução de formas. É o tempo da associação entre a visão e os outros sentidos.

Nesta concepção, o ator, tal como os demais objetos de cena, não é intérprete, mas signo. Está contido pelo que apresenta, não intermedia e nem propõe qualquer coisa que torne possível associá-lo a seres humanos reais e, por extensão, à experiência do espectador. O mesmo princípio de ausência analógica se aplica à palavra, à luz e à ocupação do espaço cênico. O espetáculo não remete a outra coisa e evita portanto qualquer resíduo narrativo, uma vez que a narrativa é portadora de tempo.

Parece evidente que esse teatro se compraz na “arbitrariedade do signo”. Alinha-se com a vanguarda americana dos anos 70 e, em alguns casos, com os experimentos do Concretismo.

Certas obras como *Espelho Vivo*, espetáculo do grupo Orlando Furioso, ou *Giz*, criação do Giramundo, apresentam o ator como única diferença considerável entre a arte cênica e as artes plásticas. Sem esse ator com um desempenho predeterminado, seria possível confundir o espetáculo com uma instalação. Categorias tradicionais como personagem, ação, conflito e progressão dramática desaparecem do palco. Nada disso é, no campo da teoria, grande novidade. Em proporção mais acentuada, esses grupos realizam propostas embutidas nas teorias de Gordon Craig e Appia.

O que talvez seja novo, próprio da idéia de cultura que prevalece neste período, é a renúncia intencional à função dialógica, tanto no interior da cena quanto na relação com os espectadores. São obras que não pretendem ampliar os horizontes intelectuais do seu público ou mobilizá-lo para atuar no mundo. Endereçam-se aos sentidos e o seu alvo final é, talvez, uma nova *sensibilidade*, mais um termo em voga nos recentes discursos sobre a arte. Seria inadequado também considerá-las mera diversão, ou seja, alguma coisa que afasta seu destinatário do tumulto da vida. A beleza, o rigor de composição e, enfim, o alto nível de formalização do trabalho dos grupos mencionados fazem supor o desejo de uma educação estética, tanto dos artistas quanto do público. Em tese, artistas e espectadores seriam, através desses espetáculos, sensibilizados para a fruição da obra de arte, em vez de divertidos ou instruídos pela arte.

2 Mauro Meiches & Sílvia Fernandes, *Sobre o Trabalho do Ator*, São Paulo, Perspectiva, 1988.

3 O Giramundo Teatro de Bonecos é, a bem da verdade, um grupo de Belo Horizonte dirigido por Jivaro Apocalypse. Foi incluído neste artigo porque repercutiu muito entre os criadores paulistas.



Lenise Pinheiro

CENA DE A MANCHA ROXA, DIRIGIDA POR LEO LAMA

Também as criações de Gerald Thomas, em conjunto com a cenógrafa Daniela Thomas, têm pontos de contato com a cena tributária das artes visuais. A diferença é que Gerald Thomas conserva em suas obras um insistente embrião dramático, referindo-se a uma forma modelar da tradição dialógica do teatro. *Electra* e *Carmem*, como mitos, são aqui dois exemplos. Por meio dessas citações o teatro de Thomas enumera referências culturais e desmonta-as através da ênfase e da repetição. A irrealidade dos atores e das imagens não é auto-suficiente porque remete a construções imaginárias que precedem os espetáculos. É ainda, à semelhança dos grupos mencionados anteriormente, um tipo de criação circunscrita pela linguagem. *M.O.R.T.E.*, espetáculo apresentado em 1991, introduz um tema estranho, o da exaustão do artista com os recursos da linguagem. Como em *Silence*, uma peça de Meredith Monk, o espetáculo abre uma brecha para que o espectador possa sentir o peso ou a riqueza do

silêncio, abismo que ronda toda e qualquer criação artística.

Fora deste campo experimental da linguagem, um campo extremamente móvel porque sensível aos últimos ventos que sopram de todas as direções, a cidade tem algumas sólidas edificações fundadas na persistência de um projeto artístico.

Figura de proa destas poéticas estáveis, Antunes Filho dirige desde 1978 o Centro de Pesquisa Teatral, incorporado ao Sesc em 1980. Na dupla função de pesquisar a linguagem do teatro e produzir espetáculos o CPT é, sem dúvida, a mais importante realização do teatro brasileiro contemporâneo. Em linhas muito gerais, o trabalho do CPT é o de propor uma nova escritura cênica com uma função transitiva, capaz de revelar, a cada encenação, um aspecto inédito da cultura brasileira. Inspirando-se, a princípio, nas teorias de Jung, o teatro do CPT elabora com especial cuidado o aspecto visual dos seus espetáculos. Apresenta, entretanto, imagens polarizadas, portadoras de conflitos e que pretendem ser dramas arquetípicos da civilização brasileira. As formas singulares, historicizadas, poderiam ser deduzidas do conjunto que o CPT vem desdobrando ao longo de quatorze anos de trabalho. Somados, esses espetáculos ficam em repertório e devem constituir, segundo Antunes Filho, um painel representativo: "tanto do Ser Humano quanto da Realidade Brasileira".

Na teoria e na prática o CPT é, portanto, uma construção a longo prazo. Averso à fragmentação, faz com que cada espetáculo seja derivado do anterior, complementando ou corrigindo alguma coisa que ficou irresolvida. Parte do projeto artístico consiste em manter colada a pesquisa de linguagem ao tema da cultura brasileira. Com uma aversão declarada ao formalismo, Antunes Filho polígia todas as fissuras possíveis entre forma e conteúdo.

Observado como um conjunto, o repertório do CPT permite reconhecer um projeto artístico idealista, sempre à procura do arquétipo ou da essência. Os espetáculos que integram o repertório sofrem um constante processo reducionista com o objetivo de limpá-los de qualquer vestígio contingente ou de qualquer elemento que não seja, essencialmente, teatral. É uma postura que aproxima o CPT das tendências antropológicas e *minimal*, protagonizadas em outros países por Peter Brook, Eugênio Barba e Andrei Serban.

Uma consequência dessa concepção essencialista é que o CPT não se junta ao coro das vozes que associam o teatro às artes plásticas ou cinéticas. Sobrevive nos espetáculos uma parceria estreita com a literatura, dramática ou romanesca. As imagens em cena podem ser atraentes,

ANTONIO FAGUNDES EM
CYRANO DE BERGERAC



mas estão sempre ligadas ao drama e, portanto, em desenvolvimento. Não se permite ao espectador o repouso na forma, o deleite no aspecto visual da criação cênica. De um modo próprio, sem rejeitar o imagético, Antunes Filho reúne as pontas do sentido e da formalização. O que faz pode ser explicado textualmente (4).

Outros projetos artísticos estáveis entrelaçam a obsessão contemporânea da linguagem e a proposta de veicular interpretações sobre a vida social. O grupo TAPA, originário do Rio de Janeiro, vem cumprindo sistematicamente um programa de pôr em cena obras importantes da literatura dramática. Seu campo de pesquisa é, portanto, o da criação textual e derivam do texto as incursões por gêneros, estilos e épocas. A escolha é feita, entretanto, levando em conta um núcleo temático pertinente a uma situação social do país. J. B. Priestley, Nelson Rodrigues, Jean Tardieu, Maquiavel, Molière, Ibsen e Shakespeare são alguns dos autores encenados pelo TAPA com a qualidade impecável de um conjunto estável que domina simultaneamente *o quê* e *o como*.

Prestes a tornar-se uma linha contínua e com fisionomia própria, está o trabalho desenvolvido por Fauzi Arap no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Em 1987, a pedido da Fundação Nacional de Artes Cênicas, Fauzi orientou um projeto que associava discussões teóricas sobre a cultura e a política, encenações de textos brasileiros inéditos e uma oficina de dramaturgia para estimular e orientar novos autores. O projeto previa, a cada dois anos, a renovação do grupo de pesquisa, embora permanecessem os objetivos originais. A orientação de Fauzi Arap seguiu-se a de Francisco Medeiros. Nesses quatro anos de laboratório permanente, apesar das consideráveis diferenças entre as formalizações dos autores e diretores, o trabalho tem procurado uma linguagem adequada para expressar, de uma forma menos didática do que a do teatro de compromisso da década de 60, o comportamento e as idéias dos que ficaram à margem do bem-estar prometido pelo capitalismo. Significativamente o projeto está sendo liderado, em 1992, por Gianfrancesco Guarnieri, de volta ao seu lugar de origem.

Solidamente fincado na preferência do público paulistano está o Teatro do Ornitórrinco, liderado por Cacá Rossett. É um tipo de trabalho que escapa alegremente das malhas classificatórias da arte contemporânea. Cacá Rossett cria espetáculos que se apóiam na tradição imemorial do grande ator. E é o ator que as encenações apresentam em primeiro plano, um ator capaz de contorcer-se, engolir fogo, cantar, improvisar, sentir-se à vontade no palco e estabelecer com a platéia uma relação lúdica. Na ordem de composição dos espetáculos esse caráter lúdico sobrepõe-se

tranquilamente aos textos encenados.

Na dupla função de ator e diretor Cacá Rossett é o mais novo astro da firme constelação integrada por Regina Duarte, Paulo Autran, Antonio Fagundes e Raul Cortez. Em qualquer peça, são estes os grandes atores, os que o espectador procura ver quando quer saborear a proximidade com a criação do intérprete. Fazem parte de um panteão exclusivíssimo, onde luziram outrora Procópio, Dulcina e Cacilda Becker. Dificilmente a constelação se abre para acolher um novo astro e, ao que parece, acolheu agora o eterno protagonista do Ornitórrinco.

De um modo resumido, estão aqui descritas duas formas de pensar o teatro, que se manifestam diferentemente nos mais de trezentos espetáculos encenados anualmente na cidade. Uma delas debruça-se atentamente sobre o fazer teatral e considera a organização interna desse fenômeno como o objeto ideal da representação. Outra, sem abandonar a preocupação com a linguagem, que é a marca do contemporâneo, se empenha em sublinhar a natureza dinâmica da linguagem e a sua dependência das mutações ocorridas no plano da existência histórica.

Entre elas há um impasse comum, mais sofrido para os artistas alinhados com a historicidade. A tibieza dos projetos sociais, evidente na representação política, contamina também a imagem virtual da representação artística. No máximo, o teatro apreende um recorte do caos presente, lutando para se atualizar. Mas a horda, por exemplo, grotesco fantasma dos Natais futuros assombrando os sonhos coletivos, só encontrou, até hoje, uma representação teatral à altura em um texto de Plínio Marcos intitulado *A Mancha Roxa*. Entretanto sabemos bem o que nos espreita, e qualquer projeto, para a sociedade ou para a arte, não pode ignorá-la (5).

Com o teatro pensado e reprimido nos anos 70 aprendemos que representar uma coisa é, pelo menos, começar a enfrentá-la. Nosso teatro tem ainda um imenso haver expressivo. Assim, as manifestações que denotam o cansaço da cultura, as citações recorrentes das criações do passado, as tolas *chinoise ries* que enfeitam o palco para sugerir que a cultura deveria abeberar-se da fonte fresca do Oriente, são pura diversão. Apenas escamoteiam o fato de que é preciso olhar e ver.

Carlos Guilherme Mota resume a situação da cultura brasileira de uma forma que bem serve ao dilema do teatro: "É que a nossa história está sempre derrapando, patinando. Nos outros países, as novas frentes de produção cultural, as vanguardas, como ficaram conhecidas, estiveram sempre ligadas, de alguma forma, a projetos mais amplos. Aqui temos uma dívida secular com o sentido, com a realização desse sentido"(6).

4 No programa de Nelson Rodrigues, editado em 1983. Antunes Filho traça o seguinte programa:

1) realização de pesquisas inquisitivas para a escolha de autores e de obras que reflitam aspectos para a compreensão tanto do Ser Humano como da Realidade Brasileira;

2) sustentar o Teatro como manifestação artística. Combater o conceito reacionário e infelizmente bem disseminado de que a Arte é objeto de luxo, coisa elitista. Somente a Cultura e a Arte poderão um dia dar ao Brasil a verdadeira consciência nacional e a sempre pretendida Liberdade;

3) libertação do jugo tirânico das velhas regras, dos velhos modelos, dos estereótipos da língua/linguagem/sintaxe/estética, não somente no plano ideológico, como também na prática do Ser Humano/Artista do Brasil - busca através da pesquisa do Teatro Novo, do Artista Novo - assim como Mário de Andrade e o Movimento Modernista fizeram contra os grilhões lusitanos na década de 20.

5 Maria Rita Kehi, "A Razão Antes da Queda", in *Tempo do Desejo*, São Paulo, Brasiliense, 1989.

6 Entrevista publicada em *Leia*, Ano X, nº. 117, São Paulo, julho de 1988.