

O teatro carioca atual: a liberdade da encenação

"Quem nos salvará dos terríveis perigos de um teatro livre?", perguntava, ironicamente, o pensador teatral Yan Michalski referindo-se aos cortes impostos pela censura governamental pós-64.

Respondemos nós, agora:

Nada, Yan. Ainda bem. Ninguém.

CLAUDIA BRAGA é pesquisadora e dramaturgista.

Começamos este pequeno artigo com a pergunta indignada de Yan Michalski em seu *O Palco Amordaçado* (Avenir Ed., out./79) por entender que ainda não se pode fazer uma análise, mesmo que restrita, dos últimos acontecimentos do panorama teatral carioca sem considerar que são os primeiros sinais concretos de que, sim, a ordem foi restaurada e o teatro voltou a ser livre, estando sob a tutela, tão-somente, de seus realizadores.

Estatisticamente, matematicamente, sabe-se que, em nosso país, apenas uma minúscula parcela da população poderia frequentar e, portanto, ser afetada pelo teatro. Apesar disso, talvez por encontrar-se em período de farta produção e ebulição, a criação cênica foi uma das mais perseguidas formas de manifestação artística nessa "longa noite de intolerância" (idem) por que passou o país nos anos de repressão e censura.

Essa perseguição sistemática, principalmente aos dramaturgos e diretores mais em evidência na época, levou-os, pela prisão, o exílio ou a intimidação, a um silêncio de quase vinte anos que, conforme ficou comprovado pela produção teatral imediatamente posterior ao banimento da censura, foi literalmente "trágico" para a cena brasileira em geral, a qual, privada até mesmo da possibilidade de pensar abertamente, deixou órfã toda



uma geração de espectadores e criadores em potencial, pela total falta de informação e estímulo teatrais.

Ora, o teatro, especificamente a dramaturgia, é uma arte tardia (veja-se a Grécia clássica), sendo assim, até que volte a frutificar esse retorno da liberdade de expressão falada e, mais objetivamente, escrita, é na própria cena, ou melhor, na "encenação" que se vão ver os mais notáveis in-



Agência Folha/Marcia Zöfel

BIA LESSA DIRIGE
EXERCÍCIO NÚMERO 1

dícios deste (re)alvorecer dos tempos.

No Rio de Janeiro, atualmente, um diversificado grupo de encenadores proporciona ao observador uma boa amostra do que é a proliferação do "perigoso" teatro livre: aparentemente, não mais que o direito puro e simples de exercer o livre arbítrio quanto à concepção formal ou conceitual de um espetáculo de teatro. Ou, numa observação mais detalhada, o sagrado exercício

da liberdade de expressão de opinião própria ou alheia sobre determinado assunto ou aspecto da sociedade.

Não há, claramente, uma produção dramatúrgica consistente no panorama do teatro carioca de hoje. O que se vê, portanto, é a busca generalizada por uma produção individual que traduza os anseios de cada encenador para encontrar sua identidade cênica. Do "iniciante" José da

Costa Filho ao veterano Aderbal Freire Filho, passando por Bia Lessa, Moacyr Góes e Márcio Vianna, a palavra de ordem é inquietação, pesquisa, renovação.

Durante os “anos negros” de falta de incentivo ao pensamento e à própria produção teatral mais séria, o que se viu na cena carioca, em geral, foi um teatro de repetição com uma dramaturgia, quando nacional, quase sempre inócua. Nada mais natural, nesse caso, que assistir a esse (re)despertar da busca de uma produção cênica mais consistente através do esforço por uma linguagem específica de cada encenador, que venha a expressar sua visão própria, individualizada, do fazer teatral e da sociedade que o cerca.

O leque de opções é, de fato, variado. A insatisfação com relação ao teatro de seu tempo, ao esvaziamento artístico e intelectual de sua geração levou, por exemplo, o jovem diretor José da Costa Filho a uma volta radical às origens. Através da leitura de Artaud e do estudo aprofundado da história do teatro, Da Costa vislumbrou na tragédia grega clássica o precioso auxílio de que sentia necessidade para compreender e traduzir o mundo moderno. Desde 1987 à frente do grupo Mergulho no Trágico, com quem estreou, em março de 1988, seu *Édipo Rei*, o diretor encontrou nos mitos da tragédia ática, na consciência trágica do herói grego, o caminho para empreender a árdua tentativa de entender o esvaziamento ético do homem contemporâneo e suas contradições. Seu mais recente trabalho, a encenação de *As Troianas*, é mais um passo na direção das respostas que a leitura moderna dos textos clássicos pode obter para uma maior compreensão de nossas questões atuais.

Na outra ponta da linha, cronologicamente falando, o veterano Aderbal Freire Filho, um dos dignos representantes da geração teatral de 1960 e que, na impossibilidade de prosseguir num questionamento direto e efetivo da sociedade e dos poderes de exceção da época, continuou mantendo sua atitude de indagação através da inovação constante na própria construção da cena, agora, com a reapropriação do uso e da liberdade da palavra, reenceta a discussão linguística do texto teatral.

A partir de seu Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, inaugurado em 1989, no (então quase demolido) Teatro Gláucio Gil, Aderbal vem promovendo uma reavaliação sistemática de cada elemento da encenação, principalmente do texto, destituído de sua forma tradicional e trabalhado, desde a montagem de *A Mulher Carioca aos 22 Anos* (estreado em nov./1990), como linguagem literária, como narrativa literária teatralizada.

As propostas de trabalho dos diretores Bia Lessa, Moacyr Góes e Márcio Vianna, ainda que apontando para diferentes direções, são também o resultado da busca de cada um de uma linguagem que lhe seja própria.

Para a diretora Bia Lessa, cuja formação teatral é embasada pelo anterior trabalho com o paulista Antunes Filho, “a questão-chave, não do teatro brasileiro mas do teatro como um todo, é a questão do ‘modelo’. Antes você ficava a vida inteira aprimorando um modelo, você desenvolvia métodos de trabalho e a cada momento ia aprofundando, desenvolvendo de uma forma mais clara e mais interessante uma teoria que você, de alguma forma, já tinha elaborado. Eu, particularmente, acho que agora não há como captar nenhuma atualidade com um modelo específico, porque a partir do momento em que você sabe que não existe verdade ou mentira, que

o homem está em mutação realmente a cada segundo, você não tem mais como apreender esse homem atual num único modelo”.

A prática da teoria de Bia resulta numa tentativa de, a cada obra, estabelecer um olhar específico, segundo suas próprias palavras, “tendo sempre que partir do conteúdo mesmo de cada obra, de cada autor, de cada equipe de trabalho”. De fato, numa rápida observação dos últimos trabalhos de Bia Lessa de *Orlando* às *Cartas Portuguesas*, passando por Mozart e Puccini, podemos notar a ausência de um “modelo” preestabelecido ainda que a “linguagem” de Bia Lessa possa sempre ser pressentida.

O advogado, professor de direito, fotógrafo e “video-maker” Márcio Vianna, desde 1988 trabalhando com teatro profissional (quando estreou com *Marat, Marat*, prêmio Molière de melhor



direção), também passa ao largo de uma definição conceitual para suas propostas cênicas. Em intensa atividade desde a auspiciosa estréia, Márcio, um inconformado com a situação atual do teatro, busca, em todas as suas experiências teatrais, resgatar a relação emocional entre espetáculo e público ou, mais radicalmente (como em *Confessional*, Rio, 1990) entre cada ator e cada espectador.

“... Eu não faço teatro, faço experiências de teatro e escolhi o teatro por ser, a meu ver, a manifestação artística que mais pode afetar, dialogar com o espectador, por ser, diferentemente do cinema e da fotografia, uma arte ‘viva’.

Assisto teatro desde o final da década de 60 e o que me impressiona agora é que eu acho que o teatro de hoje é um teatro muito ajuizado, muito bem comportado... Sou de uma época em que vi, ou ouvi falar, de experiências teatrais alucinantes. Em que o teatro se questionava o tempo todo. Os exemplos do Washington Ensemble Theatre, do Living Theatre, e mesmo aqui, do Amir Haddad que fez uma série de experiências absolutamente revolucionárias. Tenho a impressão de que, infelizmente, isso tudo foi esquecido, está um pouco jogado fora, e num momento em que, mais do que nunca, a gente precisa de alternativas.

Não defendo a inovação pela inovação, não é a apologia do moderno.

É que a gente está diante de um doente, o teatro está doente e, no momento em que a gente se depara com o doente terminal, todas as possibilidades têm que ser tentadas. Quero que aconteça muita coisa em cena, muito besteiro, muita montagem de clássico, muito teatro experimental, enfim, eu quero a diversidade.”

Mais preocupado com o desenvolvimento de uma linha sequencial de trabalho, o próprio diretor Moacyr Góes, ao contrário de seus companheiros de geração, define e conceitua as linhas mestras de seu trabalho como encenador:

A ‘cena’ que eu produzo se caracteriza por duas vertentes, na verdade muito nítidas, que se entrelaçam o tempo inteiro. Aliás, é este entrelaçamento, o diálogo, o conflito entre as duas vertentes que propicia a cena.

Uma das vertentes poderia ser chamada

‘temática’, formada pelos assuntos que me interessam e com os quais estou comprometido sempre, por exemplo: a fragmentação do homem contemporâneo, a questão do amor, a questão do conhecimento e da experiência humana conseguida através de processos dolorosos, a questão da perda da possibilidade do absoluto e outras questões que aparecem numa ou noutra peça mas que são recorrentes.

A outra vertente é a própria questão do teatro como linguagem específica dentro das linguagens cênicas e dentro da arte. O século XX determinou uma evolução da arte no sentido de ‘se’ pensar, e o teatro que eu faço também tem essa preocupação de pensar a própria cena, suas necessidades e especificidades. Porque estou convencido de que o teatro só pode gerar algum interesse se for eminentemente teatral porque, se

ele não for, principalmente, ‘teatro’, perderá feio na sua relação com os outros meios cênicos como o cinema, a fotografia ou a televisão...

Então, eu diria que o teatro que eu faço é exatamente a discussão entre essas duas referências que, interpenetrando-se, acabam resultando na cena.”

Moacyr Góes é também, dos diretores de sua geração, o único que tem mantido uma sistemática utilização de textos tradicionais ao longo do desenvolvimento de seu trabalho. Para citar apenas os últimos, temos A



Escola de Bufões, Os Gigantes da Montanha, Antígona (de Sófocles) e, recém-es

treado, o shakespeariano *Romeu e Julieta*.

Muitas são as críticas que podem ser feitas ao trabalho de cada um deles. Muitos, também, os elogios. Em nosso caso, vamos nos abster tanto de uns quanto de outros. O que nos interessa avaliar por nos parecer, este sim, o ponto primordial é a liberdade que cada um dos encenadores com quem e de quem falamos desfruta para levar a termo suas concepções formais ou experimentações linguísticas, visuais, enfim, cênicas, cabendo puramente a eles a decisão de encenação ou não de determinado texto ou espetáculo.

“Quem nos salvará dos terríveis perigos de um teatro livre?” Nós. Nós e a nossa liberdade de escolha, seja como críticos, dramaturgos, encenadores, atores ou mesmo platéia. Amém.