

XXII Simpósio Nacional de História

VISÃO CRÍTICA DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO: UMA OUTRA HISTÓRIA.

Tania Brandão (bolsista CNPq); Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes, UNIRIO.

Parece oportuno buscar uma visão crítica da História do Teatro Brasileiro; espero que este breve texto esclareça a urgência e a gravidade da questão em pauta¹. Em princípio, é fundamental definir o ponto de vista a partir do qual se pretende abordar o tema. Falar em visão crítica significa falar em ruptura com uma abordagem antiga e tradicional dos fatos. É preciso se afastar de uma forma ingênua de contar a história, dedicada à simples enumeração ou listagem de acontecimentos, devotada à elaboração de crônicas assimiláveis aos relatos que antigos cortesãos escreviam sobre o cotidiano de seus celebrados reis. Urge traçar distância frente ao mero registro, que se quer isento, e ao jornalismo adjetivo, que não consegue escapar do ufanismo laudatório.

É mais, até, com certeza: é preciso localizar os conceitos que movem a cena teatral em cada momento, é preciso fazer perguntas sobre a realidade das diferentes obras que passaram pelos palcos, buscando situar a dinâmica própria de cada instante teatral. Perguntar-se sobre o motor da cena em cada manifestação histórica do teatro equivale a buscar a hipótese de uma visão do jogo da arte como *sistema*, portanto processo histórico, portanto diálogo com o universo social que o cerca e, em alguma escala, o determina.

Não se trata de uma busca fácil; o cálculo não pode ser reducionista, antes pelo contrário. É imprescindível buscar o específico do teatro, aquilo que é inerente e peculiar a esta forma de linguagem artística. Tenho procurado formular e usar procedimentos desta ordem nos projetos de pesquisa que tenho coordenado, que se dedicaram ao estudo do teatro de revista, de Martins Pena, do Grupo Oficina, do Teatro dos Sete, da Companhia Maria Della Costa, da atriz Itália Fausta, dos atores Jaime Costa e Procópio Ferreira, da Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, da Companhia Artistas Unidos. No momento, estou trabalhando com a historiografia do teatro brasileiro e com o teatro de revista.

O enfrentamento de todos esses instantes de teatro e de nossa bibliografia especializada viabilizou a percepção de que, para o estudo do teatro brasileiro, a atitude do estudioso precisa ser norteada por um princípio básico, essencial, que de imediato pode parecer escandaloso: uma visão crítica da história do teatro radicalmente dissociada de seu mais forte *modelo antigo* de análise, a opção de tratar a história do teatro como história da dramaturgia. Quer dizer, para ser enfática: é necessário perder de vista a *deformação* histórica que propunha considerar a história do teatro como 'história da dramaturgia'. No caso do teatro brasileiro, a História do Teatro precisa ser outra coisa, outra questão, para que possa ser efetivamente História e Teatro.

E tal se dá em virtude das condições específicas da história de nosso teatro, em que a literatura dramática nunca despontou como a força motora por excelência da cena, ao contrário da realidade da França, para citar a referência cultural mais importante de nossa história teatral. Por mais que o teatro possa ter estado sob suspeita nos tempos do Classicismo Francês, é essencial observar que a desconfiança e o menosprezo nunca atingiram, com a mesma intensidade ao menos, os autores e os textos. Este momento histórico, aliás, inaugurou uma tradição *textocêntrica* muito especial, em que o próprio primeiro ministro, Cardeal de Richelieu, se envolvia na formulação de preceitos dramaturgicamente acadêmicos. Existiu, portanto, na França, uma história do teatro sintonizada com a história da dramaturgia, dotada de identidade própria, local. O seu poder foi de tal ordem que levou a uma releitura de Aristóteles pelos franceses, muito difundida no mundo ocidental, marcada pela atribuição arbitrária ao filósofo grego de uma iniciativa de desqualificação dos méritos artísticos da cena; estudos recentes têm contribuído para a mudança de nossa visão do texto aristotélico².

Somos herdeiros bastardos deste *modelo* de análise francês. Ele tem sido usado no Brasil desde o século XIX para os estudos de história do teatro. No entanto, ele está envolvendo, aqui, uma dinâmica teatral que não tem qualquer relação com aquela que levou à proposição do original. Creio que é impossível compreender o processo histórico do teatro nacional se a chave de leitura usada for a convencional enumeração de autores e peças, em particular a história do teatro recente, que é a que mais nos interessa aqui. O recurso à análise dos temas e dos processos da dramaturgia, ainda que vá além da enumeração singela de nomes e obras, não resolve o impasse.

Na verdade, a dinâmica que ordena o ritmo do teatro brasileiro é a ação dos atores. A observação do fato não é percepção recente. Ela já foi sugerida por um crítico atento, em atividade nos anos vinte³. Conforme observou Alcântara Machado, o nosso palco teve atores antes de ter autores, teve João Caetano e Vasques antes que se definisse com ímpeto comparável uma dramaturgia nacional. Além disso, o nosso teatro não se transformou em uma instituição sócio-cultural consolidada, do século XIX aos nossos dias. Ele precisa cortejar sem pejo as platéias para sobreviver. A dramaturgia brasileira nunca conseguiu se tornar prioridade em nosso país, sob qualquer aspecto. Nos nossos cursos

¹ Este texto reúne noções, conceitos e informações que puderam ser reunidos a partir de um trabalho continuado em pesquisa, desenvolvido na Escola de Teatro da UNIRIO com apoio do CNPq, da FAPERJ e da própria universidade.

² DE MARINIS, Marco. *Aristotele teorico dello spettacolo*. In Teoria e storia della messinscena nel teatro antico. Atti del Convegno Internazionale. Torino: 17/19 aprile 1989. Torino: Costa & Nolan, 1991.

³ MACHADO, A. Alcântara. *Leopoldo Fróes*. Revista Nova, ano 2, nov. 1932, pp 353/360.

superiores, nas áreas de Teatro ou de Letras, os estudos de Dramaturgia ou são inexistentes ou são atrofiados, excetuando-se precisamente os estudos de História do Teatro, em que por ironia tenta-se fazer a Dramaturgia despontar como chave explicativa de todo o processo histórico.

Vale observar, a propósito, que em nenhum momento da história do nosso teatro existiu um autor sequer que pudesse ter sido apenas dramaturgo, autor teatral, um autor que vivesse simplesmente e confortavelmente de teatro. Nossos índices e dicionários biográficos registram sempre a presença de nossos autores como personalidades de múltipla atuação, autênticos homens dos sete instrumentos – quando não se empregam em cena em outras funções cujo perfil profissional é mais estável, tais como ator, diretor, os nossos dramaturgos desempenham outros papéis sociais. No teatro de revista do início do século, gênero próspero e popular então, tenho encontrado autores cuja ocupação principal variava do Exército ao comércio e ao funcionalismo público em geral, passando pela advocacia e pelo Itamaraty. É importante frisar que esta constatação e a proposta de análise que estamos apresentando não encerram, em qualquer grau que seja, julgamentos ou avaliações da qualidade e do mérito da dramaturgia nacional – a questão não é esta, é de outra ordem. O teatro brasileiro conta com muitos autores e com autores excelentes, mas o fato é que o nosso palco nunca orbitou ao seu redor.

Para o tema diretamente em pauta nesta palestra, a história do teatro da atualidade, a questão apresenta contornos **sui generis** – o foco precisa incidir sobre o **teatro moderno**, condição mais recente de produção do teatro. Há um razoável consenso hoje a respeito da definição de teatro moderno – moderno seria o teatro que, na virada do século XIX para o século XX, passou a se oferecer à contemplação como obra cênica orquestrada por um diretor, poesia da cena. Equivale a afirmar que a pedra de toque do teatro moderno foi o advento da **encenação**. A rigor, o teatro moderno significaria, na tradição européia, a derrocada do poder do autor e do texto, a afirmação da cena e do diretor, a submissão do ator.

Mas a questão moderna, rica em nuances, comportou múltiplas vertentes de trabalho e a vertente que mais repercussão alcançou no palco brasileiro foi a franco-italiana, formulada por Copeau, na França, e Silvio D'Amico, na Itália, em que o moderno foi proposto como uma nova abordagem do texto, contrária à hegemonia dos grandes atores. Era preciso materializar a essência do texto, do pensamento do autor, para que a cena fosse dotada de um autêntico sentido de arte. Três pilares sustentavam a revolução que este modelo teatral textocêntrico propunha: o conceito de repertório, a formação de público (um conjunto diferente da massa informe que é a platéia) e o apoio do Estado.

Esta proposta teatral foi defendida aqui desde os primeiros modernos com pequenas variações, sem que, contudo, fossem perseguidos estes três sustentáculos, que eram vistos na França e na Itália como essenciais para a consecução do moderno.

A trajetória nacional foi simples, pode ser resumida em rápidas palavras, traduzida em siglas e marcas, a partir de 1938 – Teatro do Estudante do Brasil, grupos amadores paulistas (GUT, GTE), amadores cariocas (os Comediantes), os V Comediantes, Comediantes Associados, Artistas Unidos, Teatro Popular de Arte (que passaria a ser chamado mais tarde Cia Maria Della Costa), Teatro dos Doze, TBC, Cia Tônia Celi Autran, Cia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Cia Cacilda Becker, Teatro dos Sete – para ficar nos que alcançaram maior projeção. São conjuntos que configuraram a proposição e a difusão do moderno, a princípio como movimento amador carioca, mas que só se tornou realidade profissional a partir de São Paulo.

Observe-se que o período do final dos anos quarenta até a década de cinquenta assistiu à transferência da capital teatral do Rio de Janeiro para São Paulo: os acontecimentos teatrais mais importantes da época foram produzidos em solo bandeirante. O Rio de Janeiro, que só se tornou moderno a pouco e pouco ao longo dos anos cinquenta, esteve entregue aos antigos *donos* do teatro, os primeiros atores histriônicos senhores de companhias e as empresas de teatro ligeiro, que chegaram mesmo a influenciar uma parcela das novas gerações e que lutaram contra o teatro moderno tanto quanto puderam, em alguns casos até a morte. Assim, a cena carioca esteve entregue às revistas, à chanchada, ao cômico, a Jaime Costa, Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Dercy Gonçalves, Aimée, Bibi Ferreira.

Mas isto não é tudo: se alguns empreendimentos modernos surgiram como gesto empresarial ou obra de mecenato (Artistas Unidos, TBC), estes foram exceção, pois a norma foi a produção do moderno como iniciativa e escolha de uma nova geração de atores. Em tais condições, o teatro moderno, ainda que repudiasse o mundo dos *antigos* e revelasse um novo ritmo de trabalho em uma nova cidade, não alterou a forma social de produção do teatro.

Não há como analisar este processo, portanto, recorrendo-se aos estudos de dramaturgia como fio condutor do pensamento. Bastante reveladora desta dinâmica foi a saga de afirmação de Nelson Rodrigues, o autor inaugural do moderno, na cena carioca: ele chegou a participar nos anos cinquenta de empresas que atendiam pelos sugestivos nomes de As Desconhecidas e Teatro Suicida e se tornou, também nos anos cinquenta, *maldito*, uma forma de incompreensão, registro da recusa do mercado que por longo tempo o circundou.

A questão, contudo, tem certas complexidades; é curioso observar que o teatro moderno que dominou o palco brasileiro era *textocêntrico*, isto é, defendia uma modalidade de **encenação** cujos fundamentos eram a materialização da poesia proposta pelo autor, como já se observou acima. Ainda que os maiores expoentes e os mais destacados pensadores de nosso teatro moderno fossem grandes defensores desta forma teatral textocêntrica, o palco brasileiro foi aos poucos se distanciando desta orientação. Não nasceu de suas propostas uma mentalidade de consagração do autor nacional, como seria de se esperar. O ato dos diretores de ensinar e solicitar a *lição* do autor logo começou a ser substituído pela busca da demonstração do virtuosismo do intérprete, pois afinal eram os atores que moviam a máquina moderna. O mecanismo fez com que o centro da vida teatral se deslocasse do teatro do diretor leitor dos autores, retornando-se, gradativamente, ao histrionismo e ao estrelismo dos atores. A trajetória do ator Sérgio Cardoso é, para este tema, exemplar.

A partir de 1961 – data em que efetivamente o modelo moderno entrou em crise por não conseguir se viabilizar como fato de mercado, arrastado pela crise do modelo desenvolvimentista adotado pelo País – é possível que se situe uma crise expressiva forte na cena brasileira. De 1961 até 1978, assiste-se ao final das companhias de atores; em um primeiro levantamento, já foi possível localizar 38 companhias de atores formadas a partir dos anos quarenta, número que ainda não é conclusivo e que envolve em sua maior parte empreendimentos que não receberam qualquer estudo, nem mereceram algum trabalho de pesquisa, até a presente data; eles sobrevivem fora da História do Teatro Brasileiro.

Ao mesmo tempo, a partir do final dos anos cinquenta, o cenário teatral acompanhou o nascimento ou a afirmação dos grupos modernos (Arena, Oficina, Decisão, Ipanema), espaço de pesquisa teatral a princípio dominado pela figura dos diretores, marcado pela submissão dos atores. Estes grupos, que bem poderiam ser denominados de *grupos históricos*, assinaram a derrocada do textocentrismo moderno e abriram o caminho para o aparecimento dos grupos ideológicos, vertente que alcançou radicalizações consideráveis em função do clima de repressão imposto pela ditadura militar.

Ao abrir espaço para o debate de idéias, aqueles grupos instauraram uma nova visão do espaço teatral, que surgiu tensionada por uma retomada do valor do fato espetacular e atoral. Observe-se que neste momento chegava ao teatro brasileiro uma nova influência francesa, do diretor Jean Villar, que privilegiava a exposição máxima dos intérpretes, em uma linha mais direta, de transgressão forte da hipótese da quarta parede, com uma comunicação mais imediata com a platéia. Ao mesmo tempo, para adensar os valores individualistas e indicar para a cena brasileira o fortalecimento de uma idéia de retorno ao teatro de ator *antigo*, individualista e histriônico, os anos sessenta foram os anos da contracultura, da rebelião jovem e estudantil, que mudaram o sinal negativo associado pelo moderno ao deboche, à chanchada e à esculhambação. Tais práticas passaram a ser positivas, cultivadas, ao lado da improvisação e da intensa *presença corporal*.

Também por influência da ditadura militar, houve no período uma polarização entre a defesa de valores de ordem individual e a defesa do engajamento, separando os segmentos mais inquietos da classe teatral em *desbundados* e *politizados*, escolhas vistas como irredutíveis e inconciliáveis e que acabaram gerando duas vertentes antagônicas na dinâmica teatral brasileira, identificadas com o Oficina e o Arena. Como decorrência natural deste estado de coisas, inclinado a transportar os debates para a esfera dos indivíduos, houve um afloramento de poéticas confessionais que se estendeu até os anos oitenta e um forte retorno do impulso recalcado pelo moderno – o antigo histriionismo atoral brasileiro.

A estrutura de produção do teatro brasileiro também se modificou. Neste período, a influência norte-americana começou a se fazer sentir de maneira decidida, com a proliferação da política de montagens isoladas e do sistema de cotas ou cooperativado, inovações que – extrema ironia – foram transplantadas para cá por Flávio Rangel, um diretor que se tornou notável não só por suas virtudes artísticas, mas também por sua filiação ao Partido Comunista. A transposição de certos procedimentos do teatro norte-americano também foi proposta por Augusto Boal.

Cumprir observar que os diretores, alçados ao poder máximo pelo teatro moderno, buscaram preservar a sua conquista diante da nova *expansão* dos atores; os embates entre direção e interpretação têm sido frequentes, em particular a partir dos anos setenta, imprimindo ritmos curiosos até mesmo nas histórias dos grupos, formas de organização nem sempre presas à preocupação de teatro comercial. Em 1978, convencionou-se estabelecer o nascimento de um outro momento teatral – a era do encenador – com a montagem de *Macunaíma*, direção de Antunes Filho.

O *encenador* que surgiu a partir daí procurou se afirmar como autoridade cênica implacável, mas a sua existência e a sua insistência parecem indicadores precisos do verdadeiro poder em ação no teatro brasileiro, o ator. O novo encenador não é mais capaz de subjugar a todos os envolvidos na montagem, não é capaz de orquestrar e moldar atores, como pretendia ser Ziembinski; muitas vezes ele surge apenas como uma curiosidade que os atores desejam experimentar, ou como um agenciador ou um coordenador geral de um processo pautado pela criação coletiva ou, nos casos mais clássicos, como Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa e Gerald Thomas, como *monstros sagrados* da direção que raramente aceitam dividir a cena com atores de sua própria geração ou com *monstros sagrados* da interpretação, limitando-se a trabalhar com jovens e iniciantes. No teatro profissional, a figura do diretor passou a ser algo bastante diferente do padrão proposto aqui pelo teatro moderno: são os atores, em boa parte, que empresam as suas peças e escalam os diretores. Raras são as figuras de diretor no sentido moderno convencional do termo, intermediários entre o texto e os atores, capazes de conter os segundos em benefício de uma visão poética do primeiro, como é o caso de Eduardo Tolentino.

Na verdade, a partir de então, texto, autor e dramaturgia se tornaram palavras capazes de traduzir múltiplos significados; o teatro brasileiro de certa forma retornou ao pleno poder do ator, poder que historicamente sempre construiu aqui a cena. O texto foi renegado então a um estatuto secundário, subserviente à cena – um tanto como o conceito em si de **teatro moderno** pretendia sugerir em sua origem européia. Só que o **teatro moderno** europeu proponha o ofuscamento do texto em prol do diretor/encenador, contra o ator histriônico; esta primeira celebração do diretor não foi a orientação que o teatro brasileiro moderno seguiu. De certa forma, a revolução moderna que foi aqui proposta não conseguiu sequer afirmar a grande lição que lhe dava sentido – a lição do texto como alma da cena. E tampouco conseguiu derrotar aquele que seria o seu maior inimigo, o ator histriônico *dono* do teatro.

A explicação do processo é simples – necessitando fazer o teatro viver, os atores desenvolveram uma arte de comunicação com a platéia marcada pela corte direta às suas emoções mais elementares e vitais. Este fluxo poderia ter sido remanejado ou interrompido pelo teatro moderno se a nossa aventura moderna tivesse contado com os fundamentos essenciais do modelo de moderno franco-italiano adotado no Brasil, a saber a defesa da idéia de repertório,

a formação de público e o apoio do Estado, como se observou acima. Como na verdade a proposição do moderno acabou restrita aqui ao imenso poder de produção dos próprios atores, a tradição não foi reformulada; o antigo jogo retornou, afirmando-se como a nossa forma teatral de ser.

Escrever história do teatro entre nós equivale, portanto, a optar pelo reconhecimento desta nossa identidade, percebendo a existência de um sistema de articulação do teatro que une palco e platéia em uma cumplicidade ingênua e por vezes bastante pueril, uma trama que se articulou a partir do século XIX e que fez com que a cena dos astros se transformasse na grande senhora do teatro, alheia a todo o resto e, sobretudo, surda aos valores imanentes aos textos.