LEON GÔES E
FLORIANO PEIXOTO
EM A ESCOLA DE
BUFÕES

Liber-
dade sem responsabili-
dade, criação sem compromi-
so institucional - as expressões, for-
tes, parecem adequadas para situar o con-
torno geral das últimas tendências teatrais ca-
riocas, inclinadas a identificar o palco como o lu-
gar de uma espécie de vale-tudo, se consideradas apres-
sadamente. Infelizmente, a constatação negativa não
parece estar longe da verdade. Não parece possível outro
raciocínio diante do que se vê nos palcos: em cena, o tom do-
minante é o que se poderia chamar de “livre criação”, ou seja, a
atuação de individualidades soltas, entregues às próprias obses-
sões, sem a definição de estilos ou escolas.

Até certo ponto, a supressão dos “ismos” é
a tendência geral das artes - e do teatro - do pós-
guerra no mundo ocidental. Só que, aqui, a cri-
ação livre se apresenta como liberdade extrema
do indivíduo criador, dissociada do diálogo (e
do embate) com a linguagem convencional e
com o teatro instituído (o que se poderia cha-
mar de “teatrão”), em uma mecânica diferenci-
ada daquela que se pode localizar na Europa,
nos EUA e até mesmo - para não ir tão longe e
não suscitar uma polêmica ociosa a propósito
de “modelos” e “colonialismo” - em São Paulo.

TÂNIA BRANDÃO

Visionários ou alienados

No Rio de Janeiro, a antiga corte em que as individualidades duelavam para se
afirmar e conquistar o país, a cena teatral é, por tradição, o espaço de ação e de
exposição das individualidades. Retomaremos adiante a reflexão sobre o sig-
nificado histórico-cultural dessa característica. Por ora, é interessante chamar
a atenção para a diferença acentuada existente entre o teatro carioca e o paulista
- em São Paulo, o teatro, “por tradição”, possui um compromisso muito mais
explícito, mais preciso, com a técnica de palco, as convenções da cena. Em
geral, é hábito considerar o teatro paulista como “bem-acabado”, “técnico”;
o carioca, por sua vez, é visto como “criativo”, “lúdico”. Ainda aqui estamos
às voltas com realidades de produção que devem ser analisadas à luz da
história, tema que, como já observamos, será mais exaustivamente tra-
tado ao final deste texto. O tom de livre criação que de saída situamos
como dominante no teatro carioca mais recente é em boa parte resul-
tado da história teatral local.

É necessário, antes, detalhar um pouco mais as características
fundamentais dessa livre criação. Logicamente ela é praticada
por todo o país; devido à inexistência de uma dinâmica teatral
nacional, homogênea, em cada centro ela apresenta colo-
ridos particulares. No Rio de Janeiro, em que a referên-
cia básica é o que poderíamos chamar de “individu-
alismo cortesão”, a tônica da livre criação, nas
tendências mais recentes, é o retorno à
hegemonia incontestada do diretor-
encenador enquanto presença
centralizadora, absoluta,
até mesmo auto-
ritária.

TÂNIA BRANDÃO é
professora de Estética
e História do Teatro da
UniRio, e crítica de
teatro.

Quer dizer, o criador da encenação, o responsável por sua concepção, que se impôs na cena européia no final do século passado e que só surgiu no Brasil no pós-guerra, com a atuação dos diretores estrangeiros, é uma espécie de ressurgência radical típica do teatro carioca de hoje. Porque, por mais que se fale em equipe, em poética do ator, em cumplicidade do cenógrafo, em intervenção do *dramaturg* ou em direção da cena enquanto criação coletiva, o eixo e a chave da concepção dos espetáculos estão nas mãos do diretor, no caso das tendências mais recentes. Todos os nomes atuantes, que devem ser arrolados para a fixação desse panorama, revelam tal situação: são diretores, na realidade, os que estão a cavaleiro da produção, com raras exceções. Gerald Thomas, Bia Lessa, Moacyr Góes, Márcio Vianna são os principais destaques; já materializam vertentes nítidas de trabalho teatral.

Um grupo recente - enorme, basicamente formado por atores e mantido sem prejuízo para os projetos isolados, pessoais, de seus integrantes - se estruturou ao redor de um único diretor (Antônio Abujamra), que decidiu ser também ator; mas o grupo, cuja produção apenas começou a ser apresentada, ainda não revela perfil nítido, além do desejo de contribuir para adensar o jogo teatral, curiosamente a partir da intervenção de atores.

É claro que é preciso considerar especialmente as contribuições de Daniela Thomas, na cenografia, e de Leon Góes, na interpretação, aliás pessoas ligadas por laços familiares aos diretores com que trabalham. Mesmo assim, apesar da presença eventual de alguns raros colaboradores permanentes, não se pode compreender a linha produtiva que cada um representa se não se tem como ponto de partida os próprios diretores: as equipes ao seu redor são flutuantes. A estruturação semelhante à das antigas companhias e grupos não existe mais; no fundo, atualmente, o que há é uma "firma" que viabiliza a produção do diretor, ao lado de um grupo aleatório. E são muitas as consequências artísticas dessa situação.

A hipertrofia da figura do diretor equivale ao aniquilamento do ator. E tal se dá não só porque as equipes são flutuantes: diante das peças desse teatro, com frequência o espectador pode ter a chance de contemplar a representação de bonecos, grandes marionetes ou maquinismos. As marcações, os movimentos da cena são, em boa parte, associáveis à imagem de mecanismos, seja pelo uso da repetição, seja pelo uso de gestos "robotizados". O uso de máscaras, bonecos ou de maquiagem/caracterização deformante é constante. Em alguns casos - em especial nos trabalhos de Bia Lessa - predomina um formalismo que caminha para a abstração, quer dizer, há uma valoriza-

ção superlativa do desenho da cena. A plasticidade predomina, então, sobre "o resto".

São cenas, portanto, predominantemente físicas, de materialidade forte, mas com pouco ou nenhum histrionismo, pouca metafísica. O "sentido" convencional, aristotélico, está descartado, assim como a ação dramática, sem que se possa falar em uma relação de atrito com tais padrões, ainda em vigor ao redor. O ator é "usado", digamos, "instrumentalizado"; evidentemente o fato determina a supervalorização da presença e da expressão física, em prejuízo do que se convencionou chamar de "teatro da palavra" e à revelia dos pressupostos tradicionais da interpre-

tação. Observe-se que tais diretores, em sua quase totalidade, não valorizam a dramaturgia, não montam grandes textos ou mesmo não montam peças, não consideram o texto importante ou até buscam explorar em textos convencionais temas que lhes são estranhos ou distantes. Com frequência eles se apropriam de textos literários de certa dimensão (Bia Lessa encenou Virginia Wolfe e Dostoiévski, Márcio Vianna já se inspirou nas *Mil e Uma Noites*, em Goethe e em uma alen-tada lista de referências literárias; Gerald Thomas que, como os diretores de cinema, prefere escrever seus espetáculos, já recorreu a Kafka), buscando submetê-los ao seu ideário pessoal - vale

dizer, reduzi-los.

É verdade que nem tudo está perdido e alguma literatura teatral é lembrada. Gerald Thomas já montou Beckett e Henri Muller; Moacyr Góes é, dos diretores considerados, o que apresenta o perfil mais intrigante. Apesar de explorar exaustivamente a expressão do corpo, a intensidade física do ator, o diretor não consegue se distanciar do teatro retórico convencional e tem escolhido sempre, para encenar, textos que mantêm uma distância intransponível com relação aos temas práticos com que ele próprio trabalha. A rigor, apenas o seu espetáculo de estréia, *Nosferatu* (Janice da Silva), apresentava uma identidade positiva entre con-

BETE COELHO E
ASUNÇÃO BARRETO EM
UM PROCESSO, DE
GERALD THOMAS

cepção de cena e dramaturgia. Os demais (*Woyzeck*, de Buchner, *Baal*, de Brecht, *A Trágica História de Dr. Fausto*, de Marlowe, *Os Cegos e Escola de Bufões*, de Ghelderode, *Os Gigantes da Montanha*, de Pirandello, *Antígona*, de Sófocles, e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare) têm em comum um abismo vertiginoso, exatamente a tentativa de encenar textos densos enquanto poética da palavra a partir de uma concepção de cena em que o mais importante é a densidade e a intensidade da presença física. O ponto fraco das montagens citadas parece evidente - tensionado fisicamente ao extremo, necessitando de atenção física máxima até mesmo para não morrer nos ousados malabarismos corporais que deve realizar, o ator, nas encenações de Moacyr Góes, não é capaz de fazer justiça à densidade das palavras que deve "corporificar". Há mesmo um anedotário na classe teatral a propósito dos ensaios e aulas do diretor, confundidos com enfermarias, pois é considerável o número de intérpretes/alunos engessados...

As fraturas ocorrem, nesse caso, de forma concreta, direta. Mas - humor à parte - apresentam uma dimensão instigante: esse impasse, *a priori* impossível de ser resolvido por reunir instâncias irreduzíveis, é exatamente o que o diretor deseja trabalhar em suas montagens. "No meu trabalho, a imagem tem tido mais importância do que a palavra. Estou tentando buscar o equilíbrio, ou melhor, reforçar o tratamento da palavra para tornar mais duro o embate entre os elementos teatrais" - a declaração é do diretor, publicada no *Jornal do Brasil*, em matéria de 30/5/91. Para os amantes das convenções e dos clássicos, resulta daí uma certa amargura - tudo indica que o resultado só pode ser a derrota da palavra, cruel porque de corpo presente, já que o ser humano não é capaz de concentrar a atenção simultaneamente em dois pólos opostos (o corpo, o texto). Logo, a derrota também é do ator.

Nos trabalhos de Gerald Thomas existem condições diferentes; em certo sentido, é possível até mesmo falar de uma situação diametralmente oposta. Dentre os diretores citados, ele é, seguramente, o mais subjetivo, aquele cujos trabalhos estão mais estreitamente ligados à própria personalidade e aos maneirismos do criador, inclusive devido às citações gratuitas, episódicas ou anedóticas de outras obras de arte (o caso mais grave, aqui, foi a montagem da ópera *O Navio Fantasma*, de Wagner, em que o diretor se deu ao luxo de se referir à Documenta de Kassel e a obras de artes plásticas do século XX). Outros aspectos relevantes de sua obra são a verdadeira monumentalidade dos cenários (geniais) de Daniela Thomas e a requintada construção da luz. Em geral, os atores surgem em cena como

automatismos, redução à materialidade plástica que os envolve. Como as encenações de Gerald Thomas, em sua maioria, não lançam mão de peças, mas sim de textos do diretor, parece claro que seus trabalhos também indicam a "morte da palavra", pois os textos são, em geral, bem pouco densos, desprovidos de relevância enquanto dramaturgia e até de importância secundária na dinâmica da montagem.

Sem a mesma subjetividade exaltada, mas ainda submissa à plasticidade e à materialidade da cena, valores dominantes em seus trabalhos, como já observamos, a diretora Bia Lessa chegou ao extremo de usar, em sua última montagem, inspirada nas *Cartas Portuguesas*, de Soror Mariana Alcoforado, a exploração plástica dos elementos e da natureza. ,gua, terra, vegetais verdadeiros e em abundância funcionavam como catalisadores da atenção do público, com um alcance contrário à convenção de ilusionismo teatral. A diretora, por estar voltada para a construção da plasticidade da cena, deve ser aproximada, também, do tema da morte da palavra. Ao longo de sua carreira, Bia Lessa nunca montou um texto exatamente teatral, convencional; optou sempre por adaptações ou até mesmo recriações de textos literários de diversas procedências, sempre tratados a partir da concepção da cena, da "composição visual".

Também o ator aparece, aqui, como entidade não-histriônica, secundária, automatizada até, porque a serviço do desenho da cena. A direção de ator e os problemas de interpretação não são valorizados. Nos trabalhos de Bia Lessa, há uma lacuna no que se refere à interpretação, apesar das sérias tentativas empreendidas pela diretora no sentido de discutir e estabelecer um método (e parece revelador que a direção queira determinar um método para os atores). Apesar da beleza visual de muitos de seus trabalhos, pontilhados por incontáveis achados visuais, incomoda, neles, a ligeireza com que é tratada a função do ator.

Problema semelhante pode ser localizado nos trabalhos de Márcio Vianna, que nunca montou uma peça de teatro, mas sim espetáculos pessoais, concebidos a partir de um emaranhado de referências culturais. Curiosamente o seu último trabalho também foi marcado por uma presença opressiva da natureza - o cenário de *O Circo da Solidão* era todo em barro e o "tema" (se é que é possível usar a palavra) era também o afeto desmedido. A diferença é que o diretor, em suas encenações, submete o ator a uma liquidação ainda mais radical. Suas montagens não contam com ação dramática ou conflito dramático, suas personagens não contracenam. A rigor, elas se mostram, se expõem como reduções do humano que lhes é possível (ínfimo, na verdade). O treina-

mento dos atores - que, para o diretor, devem ser afetados fisicamente para que afetem o espectador - também significa uma maratona e riscos físicos consideráveis, como acontece na dinâmica de trabalho de Moacyr Góes. Nas suas montagens mais recentes (*O Caso dos Irmãos Feininger*, *Coleção de Bonecas*, *O Circo da Solidão*), além do exercício físico extenuante, a interpretação se manteve aproximada daquilo que não seria, por convenção, a interpretação: desempenhos e falas ou exaltados ou brancos, desprovidos sempre de sutilezas emocionais. São seres rasos, sem fundo, que não arrebatam e, portanto, não sustentam uma relação de identidade convencional com a platéia (não afetam, não emocionam, como o diretor tem declarado pretender).

Esse apanhado geral parece eficiente para fornecer um inventário ligeiro do teatro carioca mais atual. As linhas traçadas são hábeis para esboçar as duas situações básicas, problemáticas, de maior importância: a redução do ator e da palavra. Trata-se de uma tendência que define boa parte dos anos 80 e os anos 90, resultante do processo histórico vivido pelo teatro brasileiro moderno. Depois das companhias e grupos que, nos anos 50-60, viram nascer e difundiram a modernidade teatral, o que se teve, a rigor, no país, foi a implantação de um mercado teatral selvagem, em que predominaram as carreiras individuais, em boa parte (no caso carioca) associadas à consagração pela televisão, com a aproximação episódica das pessoas por montagens isoladas. Ou seja: redução da contundência da cena, diluição e perda dos procedimentos de palco inerentes à modernidade. O ator voltou a ser o motor do fazer teatral, retomando-se a mecânica de produção do teatro pré-moderno, do tempo das companhias-do-primeiro-ator, tais como Jaime Costa e Procópio Ferreira. O histrionismo voltou a ser o tom dominante da interpretação, o cômico voltou a predominar, ou melhor, a catalisar a atenção do mercado; são coordenadas que envolveram mesmo atores mais jovens, egressos de grupos alternativos extintos, como o Asdrúbal Trouxe o Trombone e o Manhas e Manias.

Tal dinâmica parece ser incompatível com as necessidades modernas da criação teatral, que exigem, de saída, a liderança do diretor, a existência de conjuntos minimamente estáveis e a reflexão sobre a interpretação em função da quarta parede (depois, portanto, do histrionismo). Ela não pode garantir densidade artístico-cultural para as montagens, pois elas surgem como procedimentos de ocasião, dissociadas de projeto cultural consistente. Assim, é possível afirmar que a fragilidade da realidade cultural brasileira impõe a existência de uma *síndrome Jaime Costa*, dominante no Rio de Janeiro, ainda o lugar de acla-

mação das individualidades diante do país - os atores precisam surgir como personalidades empreendedoras; são atores, produtores, empresários, diretores, cenógrafos, figurinistas, agitadores culturais e até mesmo "inimigos" dos diretores que queiram romper esse ciclo. Qualquer proposta de trabalho mais densa ameaça surgir como possibilidade de derrota para o teatro do faz-tudo-requentado.

A modernidade, reduzida, necessita surgir localizada, para que o sistema cultural não se revele tão simplório. Há, então, o afloramento, aqui e ali, de uma *síndrome Ziembski*, garantia tropical de que o teatro não retornará celeremente aos padrões do teatro do início do século. Surgem, assim, os *diretores-iluminadores* (nos diferentes sentidos da função), que devem tornar a cena espetacular, devem subjugar até a fala e as palavras dos atores, controlando todos os momentos do fato teatral, para talvez desencadear alguma revolução, que marque o casamento (de novo) da cena com a modernidade mais radical, como aconteceu em 1943. Tais diretores parecem, portanto, pistoleiros solitários lutando para capturar uma modernidade perdida.

Não há dúvida de que as tendências teatrais cariocas mais recentes e de maior repercussão acontecem tendo como pano de fundo o processo de diluição da linguagem teatral moderna, cuja institucionalização não ocorreu plenamente. Por isso, parece preocupante que essas novas tendências reúnam produtores que, dedicados à livre criação e à expressão pessoal de seu ideário, não tenham um cálculo nítido de diálogo ou atrito com os temas da modernidade histórica. Não há como não sentir um sabor amargo quando se constata que certos temas, onipresentes e cruciais para o teatro do século XX, não são trabalhados ou são descartados com razoável facilidade. Pode ser que aí esteja o teatro do futuro, o rascunho da cena do século XXI - a distância frente ao problema tradicional do *sentido*, o abandono do conceito tradicional de ação dramática, a ênfase na plasticidade e na construção visual, o desprezo ou a indiferença diante da hipótese da palavra, a automatização do ator seriam indícios de uma cena-de-um-outro-tempo-que-virá. Pode ser. Nesse caso, "liberdade sem responsabilidade" seria uma expressão injusta para qualificar o teatro carioca de hoje; significaria uma cobrança passadista, lançada contra visionários, anunciadores do futuro, diretores que, decididamente, não seriam alienados, indiferentes à necessidade de um compromisso entre arte e história. Resta o problema de que, no caso, o seu compromisso seria com o futuro. E fica no ar a pergunta - qual o teatro adequado para atender às exigências da sensibilidade de nosso tempo, dentro de nossas peculiaridades tropicais?