

Teatro no Brasil: Como transmitir sinais de dentro das chamas

FERNANDO PEIXOTO

Não é suficiente que nossos espectadores ouçam a narrativa de libertação de Prometeu; é preciso que eles se exercitem no prazer de libertá-lo.

(Bertolt Brecht)

O teatro no Brasil, hoje, não está morto por milagre. Todo o processo cultural nacional está interrompido. As perspectivas são difíceis, os horizontes quase fechados. Existe em todo o país uma indisfarçável crise de pensamento e ação. Intelectuais e artistas estão paralizados. Atores, encenadores, cenógrafos, dramaturgos, alguns produtores independentes—são todos vítimas queimando numa imensa fogueira. São poucos os que ainda conseguem, mantendo lucidez e coragem, transmitir sinais de dentro das chamas. Muitos intelectualmente morrem sem consciência. Para outros, a consciência é a *causa mortis*. E o que acontece com o teatro, acontece também com o cinema, com a literatura, com a música, com as artes plásticas, etc. O impasse do teatro, acentuado à partir da crise política de dezembro de 1968, não é somente o impasse de uma dramaturgia castrada e tornada passiva. É igualmente o impasse do espetáculo, transformado em máquina de produção de risos e emoções fáceis. Existe, é verdade, uma censura rígida, que não obedece nem a critérios definidos, contraditória, exercida segundo a arbitrariedade de cada censor. Textos são proibidos, outros são cortados. Espetáculos morrem antes de nascer. Liberdade de expressão existe apenas para os que aceitem passivamente o *status* e seus dogmas intocáveis, valores éticos e sócio-políticos que condicionam a manutenção do colonialismo e o capitalismo, em nítido desenvolvimento. Mas existe, sobretudo, uma censura econômica, consequência da primeira, é claro, que impõe um impasse quase invencível; quem não se submete não encontra recursos financeiros para sobreviver. Assim, os produtores mais ousados são vencidos pele medo. Os dramaturgos mais

lúcidos só serão encenados se encontrarem fórmulas conciliatórias. Os encenadores dizem tudo pela metade, acovardados ou submetidos às regras dos empresários. São poucos os que ainda resistem, os que ainda procuram encontrar, e elas existem, soluções para enfrentar a verdade e trazer ao palco os problemas efetivos da sociedade brasileira de hoje, fornecendo dados ou incentivos à sua transformação. O que resta, sobretudo, é o silêncio.

O teatro que vem sendo feito no Brasil não tem sentido preciso, não se define diante da realidade do país. A comunicação que existe é mínima. O público é limitado por mil razões. Uma das mais fortes, certamente, é a de que o teatro não constitui estímulo nem no plano intelectual ou político-social nem no plano do divertimento. As poucas tentativas sérias são ainda superficiais. Em essência permanece um teatro alienado e, mesmo quando se propõe ao contrário, alienante. A esperança é que um novo saia das cinzas. Um teatro que mergulhe com firmeza e decisão na realidade do país e dela consiga extrair, vencendo a censura, suas fórmulas, sua linguagem, suas proposições. O público não ficará indiferente, por mais entorpecido que esteja, diante de uma mensagem artístico-social reveladora, objetiva, estimulante. Sem isso o teatro agoniza.

O teatro brasileiro ainda não existe em termos de instituição. Neste sentido, algumas tentativas isoladas foram realizadas, em épocas diferentes, com propósitos ideológicos diversos, mas, na prática, nada ou quase nada chegou a ser institucionalizado. Quase tudo está para ser feito. E quase tudo cada vez mais difícil de fazer. Neste impasse reside, entretanto, um dado positivo, se conseguir ser apreendido e utilizado: há um campo aberto para a pesquisa, livre dos entraves que uma institucionalização geralmente coloca. Todas as contribuições são válidas, são etapas na configuração de um resultado cultural que ainda não pode ser previsto (sabe-se mais o que não deve ser do que o que deve ser), resultado que vai depender da penetração e da coragem do próprio trabalho que fôr sendo desenvolvido na prática. O perigo maior, desenvolvido nos últimos dois anos, mais ou menos, ronda o futuro de todo êste movimento: nada foi institucionalizado, com raízes, até o momento, mas *agora* tentativas imensas estão sendo feitas no sentido de perpetuar o que existe de pior. Um teatro fundamentado na mentira e na mistificação adquire prestígio. É contra isso que se devem voltar os que estão empenhados em construir um teatro crítico participante, capaz de analisar a verdade de nosso circunstancial momento histórico, capaz de desvendar as contradições de momento, de trazer ao palco os processos sociais atuais revelando ao mesmo tempo suas causas e conseqüências. Mais do que nunca o comportamento dos homens entre sí, movidos pelo tipo de relações sociais vigentes, precisa ser estudado de maneira científica.

Uma fábrica de ilusões está montada. A mistificação é palavra de ordem. A verdade é concreta. Mas para garantir uma posição no mercado, o caminho mais seguro é abraçar a mentira. A prostituição artística é uma realidade palpável. Pouco a pouco o teatro comercial, digestivo, desvinculado das exigências sócio-políticas do país, isento de qualquer compromisso reconhecível com a sociedade brasileira de hoje, pouco a pouco êste teatro medíocre e burguês, superado como forma e idéia, se institucionaliza. Amparado, inclusive, em subvenções, mínimas mas suficientes para a produção regular de um teatro morto

com aparência de vivo. A infra-estrutura do teatro brasileiro sempre foi absurda e insustentável. Hoje tende a melhorar, em certo nível, mas orientada para caminhos errados. Seus reflexos na super-estrutura ideológica e cultural são nítidos. E certo tipo de público, que havia abandonado as salas de espetáculos assustado, há alguns anos atrás por espetáculos que entusiástica e agressivamente colocavam uma visão nova em cena, redescobre agora o teatro. Redescobre, justamente, o teatro do passado, fóssil que volta à tona. Ou, na melhor das hipóteses, aceita, com um sorriso complacente, mas tranquilo, o protesto inútil e permissível de certas experiências jovens aparentemente rebeldes, mas, no fundo, enquadradas nos valores vigentes. A classe média e a pequena burguesia dominam as salas e, conseqüentemente, é um teatro de nível ideológico pequeno-burguês que toma conta do país. Este público indiscutivelmente aumenta e prestigia um tipo de espetáculo isento de condições culturais mínimas, alimento espiritual e inofensivo para sua alienação como classe. Também os jovens, entorpecidos por uma intensa campanha publicitária que acentua uma euforia nacional ilusória, descobrem, fascinados, um mundo de sonho e fantasia. Textos e espetáculos que aprofundam problemas, e eles certamente existem, mesmo dentro dos valores burgueses vigentes, se limitam a um mergulho na psicologia do indivíduo isolado do contexto social, apelando às vezes para uma visão mística do homem e, no melhor dos casos, para uma visão grotesca e absurda, o que ao menos ainda possui uma conotação crítica mais reconhecível, mesmo quando inconsciente. É claro que neste tipo de teatro o homem está no centro do universo como ser absoluto, eterno, imutável, examinado como indivíduo, cercado por problemas referidos como não sujeitos à transformação, inerentes a uma condição humana idealista, não sujeita às contradições provocadas pelas relações de produção.

Mas reina, é claro, a calma e a tranquilidade em quase toda a classe teatral. Paz e amor escondem uma verdade de guerra e ódio. Mas as consciências estão quase tôdas tranquilas. A desculpa de cada um é estar fazendo o "único trabalho possível" dentro das circunstâncias propostas pelo *status*: manter o teatro em funcionamento, agradar ao público que procura a diversão, satisfazer suas exigências mais mesquinhas. Um possível progresso de pensamento é assim paradoxalmente castrado na fonte. Mas há emprêgo para atores, atrizes, encenadores, técnicos, etc. O número de espetáculos encenados êste ano em São Paulo é impressionante. Apenas dois ou três, não mais que isso, mostravam colocações vinculadas ao momento nacional. A verdade é que palcos tradicionais e espaços cênicos inovadores estão unidos, com exceções raras, que confirmam o panorama geral, num mesmo processo: envolver o espectador num mundo irreal, enganador, mas dinâmico, cheio de som e fúria, côres e bandeiras. Técnica e dinheiro estão nas mãos dos que regem uma grandiosa festa de mentiras. O povo está ausente da platéia, como sempre esteve. Mas agora está também ausente dos palcos. A dramaturgia se volta para seus novos e ávidos clientes. A verdade é concreta, mas não é encarada por quase ninguém. A classe teatral, salvo exceções raras, está entregue. Muitos ao desespero provocado pela consciência de beco aparentemente sem saída. Outros fogem para o misticismo. Outros mergulham no irracionalismo desenfreado, no pessimismo absoluto.

Muitos aceitaram a sentença de morte contra eles pronunciada ou ameaçada e desistiram de tudo. Muitos estão perplexos e sem perspectivas. A maioria mergulha no oportunismo fácil e compensador, abdica propósitos anteriores, que certamente não eram verdadeiros, assumindo agora, abertamente, uma postura que os desmascara definitivamente, visando, sem a máscara de antes, os mesmos propósitos, até então inconfessados: lucro, posição no mercado e na sociedade, segurança e acomodação. Coerentes com os valores vigentes, triunfam no mercado como comerciantes de entorpecentes. São poucos os que continuam com coragem, e certamente também com angústia e dúvidas, a buscar vencer as dificuldades de dizer a verdade.

Apesar de tudo, em muitos pontos do país, geralmente fora das instituições profissionais, demasiado corrompidas e com mínimas possibilidades de um trabalho cultural mais sólido e regular, há muita gente que continua buscando a saída, experimentando nova linguagem, novas fórmulas de contato e diálogo com o público. Os eventuais resultados são lentos mas valiosos. Em alguns bairros, em algumas cidades distantes das capitais, pequenos grupos trabalham mais junto ao povo. Mas é uma atividade obviamente marginalizada, dispersa e dispersiva, sem possibilidade de desenvolvimento num futuro mais próximo, sem condições para atingir nível mais aprofundado. O teatro feito por estudantes praticamente desapareceu. Ou perdeu o sentido progressista de antes. Os grupos mais importantes foram dissolvidos. Os que restam estão voltados para pesquisas formais, quase abstratas, fascinados pelas perspectivas discutíveis da criação coletiva, orientada sem fundamento ideológico concreto, afastados de uma preocupação social mais consequente, mergulhados numa contestação do próprio teatro, o que poderia ser uma atitude saudável se partisse de um equacionamento crítico real e objetivo, o que infelizmente não chega a acontecer. Enfim, o teatro que os estudantes propõem no momento é o reflexo nítido da alienação e superficialidades que finalmente tomou conta de grande parte do movimento estudantil brasileiro. De qualquer forma, é provavelmente fora dos esquemas profissionais regulares que muita coisa poderá ser realizada na tentativa de colocar dramaturgia e espetáculo mais uma vez a serviço da análise científica. Muitos já começam a perceber que a descentralização não é apenas uma necessidade de ampliação de mercado. É também uma esperança de pensamento.

Em termos profissionais, o centro de produção continua a ser a cidade de São Paulo. As verbas são maiores, há uma concentração maior de produtores. Mas os últimos anos foram trágicos: as duas companhias profissionais mais expressivas do país, depois de graves e sintomáticas crises internas, provocadas em última análise pela necessidade de se redefinirem diante do momento político-econômico atual, acabaram morrendo. Neste sentido, o Teatro de Arena ainda conseguiu viajar por diferentes países (inclusive atravessando todo o território norte-americano de costa a costa com dois espetáculos de importância), percorrendo a América Latina, acabando definitivamente no momento em que seu diretor, Augusto Boal, deixou o país por falta de condições de continuar seu trabalho no Brasil. O Teatro Oficina ainda conseguiu realizar uma viagem de experiência pelo norte do país, trazendo na volta um espetáculo polêmico, ideologicamente incerto e confuso, prejudicado por um irracionalismo anárquico

mas válido pela energia e agressividade, pela opção decidida de um teatro (chamado "te-ato") quase auto-destruidor; mas a grupo optou em seguida por um marginalismo cultural (a princípio por recusar-se, com razão, a transformar-se numa instituição cultural), depois de abraçar, ou tentar, a contestação da própria cultura, no momento em que esta tinha que ser revitalizada e transformada em arma valiosa na conscientização do país. Mas resta a esperança do Oficina renascer das cinzas. A atividade de contra-cultura chegou a um impasse, produto sem procura por espectadores com poder aquisitivo. Apenas dois produtores independentes, Maurício Segall e Ruth Escobar, evidenciam a preocupação com um repertório empenhado e com a produção de espetáculos que provoquem impacto entre os espectadores. Segall, sobretudo, mantém um trabalho isento de concessões. Mas, é claro, atinge um público menor. Suas produções não caem na demagogia e procuram adquirir sentido sócio-cultural, mas, como consequência lógico, não alcançam a repercussão das demais. Êle certamente não terá condições de prosseguir por muito tempo num empreendimento coerente, mas financeiramente suicida. Apesar de tudo ainda anuncia uma programação estruturada e ousada para a próxima temporada, procurando, mais uma vez, manter vivo o anseio de um teatro com significado real. Os demais, entretanto, estão voltados para o lucro fácil. Um novo tipo de exploração desponta agora no horizonte comercial do teatro de São Paulo: a montagem de espetáculos destinados a estudantes, sobretudo de nível secundário, com textos selecionados em escolas ou então peças inspiradas em vultos ou acontecimentos da história política ou literária do país. Encenados, é evidente, sem uma visão crítica concreta, apoiados em subvenções oficiais e no entusiasmo ingênuo das jôvens professoras. É curioso assinalar, entretanto, que em alguns destes espetáculos, muita coisa tem sido dita até mesmo de forma direta e contundente. Os grandes produtores comerciais se voltam para textos medíocres, mercadorias para venda certa e imediata, embaladas com papel de presente e laço de fita colorida. No máximo logram produções artesanalmente bem realizadas, preocupados com aquilo que chamam de *qualidade profissional*, valor abstrato que geralmente é sinônimo de vazio e velho. Esta chamada "qualidade profissional," é evidente, fascina a crítica burguesa e tradicional, que fundamenta seus julgamentos emocionais e suas opiniões monótonas e frequentemente idiotas, num valor burguês igualmente abstrato e sempre erigido como critério de avaliação número um: o *bom gosto*. E é igualmente evidente que esta crítica atrasada, desvinculada das exigências de seu tempo, formada em critérios estéticos ultrapassados e reacionários, domina a imprensa teatral do país. Para quase todos êles (exceções mínimas, ineficientes no momento) na verdade o que existe é a nostalgia de um passado que já havia sido enterrado pelo teatro novo que surgiu no Brasil há cerca de quinze anos. Foi junto ao movimento desenvolvido, com acentuadas marcas de classe, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, templo do teatro burguês, já desaparecido, que estes críticos descobriram o "cultural," fascinados pela eclosão de um teatro que refletia valores esteticistas e decadentes. Mas que, naquele momento, apesar de tudo, serviu para gestação do teatro moderno brasileiro, etapa contraditória e discutível, mas circunstancialmente útil como fase. Durante algum tempo êstes críticos procuraram acompanhar o surto

do teatro novo. Que chegou a ser social, político, mesmo agitational. Discutível em muitos pontos, mas vivo e participante. O trabalho realizado neste sentido pelo Teatro de Arena (ou ainda mais pelos Centros Populares de Cultura, organizações de agitação política orientadas sobretudo por entidades estudantis), ainda está para ser avaliado com isenção de ânimos e consciência crítica concreta. Agora que este teatro novo está quase sufocado, estas pseudo-autoridades teatrais voltam, vencedores, a seus critérios velhos e às suas "verdades" autênticas. O problema da crítica no Brasil é dos mais graves. Existe e ao mesmo tempo não existe. Existem críticos porque escrevem em jornais, mas inexistem porque o que escrevem não interessa a ninguém, revela total despreparo para a tarefa, das mais importantes para a eclosão de um movimento renovador e vital. Ainda vêem os espetáculos como acontecimentos isolados, desvinculados do contexto que os produz e determina sua venda no mercado. Não percebem a ligação de um espetáculo com outro, nem mesmo a dinâmica interna de um espetáculo, o relacionamento dialético entre suas partes. São incapazes de analisar o texto em relação à escritura cênica, e ambos em relação ao momento histórico, ao público ou em referência aos meios de produção vigentes.

O que acontece em São Paulo acontece igualmente no Rio de Janeiro, onde os grupos mais inquietos fracassaram (com exceção de um, que ainda mantém uma atividade de excepcional importância, apesar de isenta de participação ideológica mais definida, pelo cuidado de suas realizações e pela sensibilidade de seus dirigentes: o Teatro Ipanema). Restam encenadores de valor, que são esporadicamente contratados pela engrenagem para a produção de espetáculos-mercadorias. Às vezes conseguem impôr qualidade superior, mas nem sempre. São via-de-regra tragados pela máquina. As exceções, que felizmente chegam a existir, são raras e não logram constituir um movimento. Em outros pontos do país o teatro não existe em termos profissionais. Grupos amadores ou, no máximo, cooperativas semi-profissionais, seguem os exemplos de São Paulo e Rio, que procuram cooperar dentro de seus recursos limitados. Não possuem uma linha definida de ação, nem um propósito concreto. Estão com os olhos voltados para São Paulo e Rio, assim como São Paulo e Rio estão, cada vez mais, com os olhos voltados para Paris, Londres e, sobretudo, New York. O espírito colonialista volta a dominar a cultura brasileira.

A realidade brasileira de hoje não pode ser apreendida, de forma crítica, transformadora, estimulante, pela dramaturgia convencional. Nem encenada segundo fórmulas gastas do espetáculo convencional. O momento de hoje precisa ser analisado em profundidade dentro de uma perspectiva histórica concreta. Causas e conseqüências do tipo de relacionamento que se estabelece hoje entre os homens, produto das relações de produção vigentes, dos esquemas político-sociais assumidos pelo poder, devem ser equacionados de forma clara e conseqüente. Dentro dos limites do realismo fotográfico, do ponto de vista individual e por tanto limitado do personagem, do teatro psicológico burguês, pouco pode ser atingido. Já uma visão mais rigorosa, um realismo crítico mais penetrante, examinando o indivíduo relacionado com o social, capaz de implicar numa denúncia das instituições e das forças repressivas, tem possibilidades de chegar a resultados mais úteis. Neste sentido, dramaturgia e espetáculo precisam desem-

penhar um papel ativo e novo na divulgação crítica da realidade cotidiana, no enunciado de suas contradições, no ato de desvendar os verdadeiros motivos da vida social de tudo que nos cerca hoje. Para chegar a um resultado não existem regras: é preciso trabalhar, pois somente a prática do teatro pode vir a ser um critério de verdade. Mas existe a necessidade da renovação, orientada a partir da constatação da crise, do difícil impasse. Os postulados teóricos e práticos da dramaturgia e do espetáculo necessitam sofrer processo violento e impiedoso de crítica e auto-crítica, para serem repensados em função de uma atividade nova capaz de contribuir com algo de sólido para o processo sócio-cultural do país. Na verdade, a situação é grave e o pouco de análise política exercida hoje pelo teatro no Brasil está invariavelmente equacionado dentro dos limites de infraestrutura fornecidos pelos próprios valores burgueses que pretendem contestar. Pois muitos dos que pensam estar denunciando problemas, na verdade estão envolvidos por uma forma de pensamento não dialética e igualmente aprisionados a uma estética que contraria, em profundidade, suas aspirações mais legítimas. Assim muitas realizações pensadas como ousadas acabam, naturalmente, absorvidas pela engrenagem. Se não pensar em termos de estética e nas relações da expressão artística com os meios de produção, na interdependência dialética entre infra e super-estrutura, os que fazem teatro no Brasil não encontrarão a saída para a crise. Boas intenções, e mesmo certa dose de coragem, não são o suficiente para vencer uma estrutura cada dia mais rígida. E cada vez mais orientada para a industrialização capitalista de certo tipo mistificador de teatro.

Um dramaturgo ou um encenador menos conformista não consegue hoje penetrar nas instituições existentes, em seus esquemas de produção amedrontados ou abertamente comerciais. Nem consegue com facilidade desenvolver um trabalho isolado ou marginal, que tenha sentido social ou artístico. Termina perdido no marasmo ou no desespero individual, sem objetivar suas inquietações, sem experimentar suas idéias, sem testar suas propostas, sem se comunicar com o público. Sua potencialidade como artista criador está sujeita à fatores inadmissíveis. Os que possuem posição assegurada precisam lutar com unhas e dentes, e sobretudo com concessões táticas, para continuarem trabalhando. O que desgasta a energia criadora de cada um, favorece a apatia e o desânimo. Muitos perdem, nesta batalha cotidiana e mesquinha, suas convicções mais saudáveis, suas responsabilidades como trabalhadores empenhados na produção da arte. E assim um teatro novo e uma dramaturgia nova são anseios distantes. Para se tornarem realidade implicariam numa modificação da sociedade, na alteração das condições objetivas de trabalho. No momento, entretanto, é preciso descobrir como trabalhar, com dignidade, dentro de uma situação fechada. Para os profissionais, resta aceitar as regras impostas. E tentar ganhar dentro delas. Modificá-las no processo de trabalho é difícil, mas possível. É evidente que certo tipo de experimentação, e certo tipo de ousadia cênica são tolerados. E até exigidos pelo sistema. A nascente indústria teatral brasileira necessita inovações. Mas inovações controladas. Que possam ser consumidas. Que não coloquem em perigo a estrutura de produção. Nem alterem o tipo de "contribuição" designado para o artista dentro do sistema. Assim, encenadores e escritores que procurem depôr com sinceridade sobre o momento, despertar a

platéia da passividade, que o teatro velho vem alimentando em proveito próprio, só entrarão em contato com o público, mesmo que tenham vencido a censura, se tiverem os meios de produção em suas mãos. O produtor "profissional," portanto capitalista, assumiu decididamente sua posição, sabe que, muitas vezes mesmo tendo o beneplácito da censura, é preferível não se comprometer com as forças transformadoras da sociedade, continuando alicerçado no lucro e na segurança. Trabalhar nestas condições não é fácil. Mas é necessário. Mesmo um idealismo sincero precisa ser preservado. Resta todo um trabalho lento, indispensável, a ser pacientemente exercido em cada dia de ensaio, em cada nova montagem, mesmo em cada projeto, em cada depoimento ou em cada debate. O importante é impedir mais deserções, mais perdas inúteis. Para isso é preciso descobrir a fórmula, sempre diferente, de trabalhar dentro dos esquemas propostos sem se submeter inteiramente a êles. A crença de que isto é impossível tem levado muitos a se entregarem ao sistema ou a se afastarem definitivamente da produção teatral. Sem dúvida um dos grandes problemas do processo cultural nacional de hoje é a falta de consciência dos fatos cotidianos, de seus significados, assim como a falta de crença nas possibilidades de superar, de fora ou de dentro, o momento de agora, instante histórico que precisa ser mostrado como passageiro, mutável. Para isso é fundamental que os espetáculos coloquem os personagens em cena com suas alternativas visíveis. O homem está no centro do universo, mas num centro relativo, modificando e sendo modificado pela vida social. O teatro a ser realizado no Brasil, hoje, é um teatro que não se limita à simples satisfação dos hábitos de espectadores anestesiados; o país necessita uma cultura que transforme o público, desperte consciências, coloque dúvidas e interrogações, forneça o prazer de se exercitar na transformação. Para isso é preciso, sem perder a energia do instinto e o impulso cego do entusiasmo, descobrir, de corpo inteiro, sem preconceitos ou fórmulas pré-estabelecidas, o sentido correto e vital da prática atual, usar a cabeça. Enquanto ainda existem cabeças.

São Paulo, Brasil

Outubro 1972