

O Teatro Brasileiro na Década de Oitenta

Severino J. Albuquerque

Efetuada nos fins da década de setenta, o processo de liberalização do regime militar, mais conhecido como "abertura," proporcionou ao teatro brasileiro--pela primeira vez desde o sufoco imposto em 1968 pelo Ato Institucional Número 5--a esperança de retorno a um clima mais favorável à liberdade de criação e de expressão. Figuras de projeção no teatro pré-AI5, como Augusto Boal e José Celso Martínez Correa, puderam então voltar do exílio. Outros, que haviam permanecido no país, como Ruth Escobar, recobriram seus esforços para abolir completamente a censura e ao mesmo tempo melhorar a qualidade das produções. Durante o período de transição democrática,¹ a volta gradual da confiança permitiu o início de novos empreendimentos, como a fundação do Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, sob a liderança de Sérgio Britto, e contando nas suas fileiras com a primeira dama do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro. Por sua vez, o Serviço Nacional do Teatro, visando incentivar a ida ao teatro, implementou, com enorme êxito, o Projeto Mambembe, através do subsídio de ingressos e do apoio a novas iniciativas e programações.

Graças ao novo clima, o teatro brasileiro pôde abandonar o tratamento elíptico e alegórico ao qual a censura tinha empurrado os poucos dramaturgos que ainda teimavam em permanecer em atividade durante os anos negros da década de setenta. Assim, a abertura possibilitou que o teatro refletisse sobre temas antes proibidos, como os problemas sociais prementes da nação e a violência do regime de repressão. Duas das peças² mais importantes dos anos setenta, *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, e *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho [Vianinha], foram finalmente encenadas em 1979, o mesmo ano que viu a publicação de duas obras fundamentais de Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* (encenadas pela primeira vez em 1966 e 1967, respectivamente), aquela em primeira edição e esta em segunda, mas para todos os efeitos, primeira, já que a edição de 1968

foi imediatamente confiscada pelo regime militar. Os ventos favoráveis também possibilitaram a publicação, antes proibida, de certos livros de crítica e teoria teatrais, como as coleções de ensaios de Fernando Peixoto, os estudos de Yan Michalski e de Sônia Khéde sobre censura e teatro, e obras de Boal publicadas originalmente em espanhol, durante o exílio do autor em Buenos Aires.

O crepúsculo da década de setenta e o raiar dos anos oitenta também testemunharam as primeiras edições e/ou encenações de vários tratamentos dramáticos de um dos pilares da ditadura--a tortura. *Milagre na cela*, de Jorge Andrade, estreou em 1978, *Papa Highirte*, de Vianinha, e *Fábrica de chocolate*, de Mário Prata, em 1979, e *Campeões do mundo*, de Dias Gomes, e *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, em 1980. Livres da censura e lançando mão tanto de experiência pessoal como de depoimentos, então recentemente publicados, de ex-guerrilheiros como Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*) e Alfredo Syrkis (*Os Carbonários*), estas vívidas denúncias dos piores momentos da repressão retratam a tortura com um tipo de realismo que há anos não se via nos palcos brasileiros.

Apesar de tão alvissareiras mudanças, o teatro brasileiro não recuperou de imediato o vigor e o entusiasmo que o haviam dominado em outras eras. A escassez de peças importantes durante a primeira metade da década de oitenta explica-se, ao menos em parte, pelas experiências dos que foram mais de perto atingidos pela censura da ditadura. Com a liberalização política, Boal voltou ao Brasil pela primeira vez em oito anos para dar palestras e dirigir seminários no Rio de Janeiro e em São Paulo em novembro de 1979, e desde então tem voltado numerosas vezes apesar de manter residência e atividades profissionais na França, onde já há vários anos dirige o Centro do Teatro do Oprimido. Convidado pelo governo do estado do Rio de Janeiro durante a primeira administração Leonel Brizola, Boal coordenou uma Fábrica de Teatro Popular cujo objetivo era expor ao teatro aqueles que nunca tinham tido contacto com ele. Durante a temporada de 1985 foi estreada uma nova peça sua, *O corsário do rei*, mal recebida por grande parte da crítica, que nela denunciava a visão de um dramaturgo que se havia deixado entrar em desarmonia com a "realidade nacional."

Plínio Marcos, por sua vez, escreveu uma nova peça, *Madame Blavatsky* (1985), na qual se afastou deliberadamente não somente do teatro engajado como também da realidade brasileira como um todo. Ademais, para surpresa geral, Marcos evitou o uso de palavrões na nova obra, o que não deixa de ser altamente irônico, já que agora que ele tinha finalmente a oportunidade de usar uma linguagem mais agressiva e a liberdade de expor as agruras dos oprimidos, o dramaturgo optou por não fazê-lo, usando, ao invés, um

vocabulário contido e focalizando uma figura estrangeira do século passado.

Plínio Marcos converteu-se a uma espécie de religião cósmica que o tem atraído a figuras místicas como a feminista e ocultista ucraniana Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), uma das fundadoras da Sociedade Teosófica, criada em Nova York no ano de 1875. O dramaturgo ressalta que seu interesse pelo misticismo não é de maneira nenhuma recente, e não perde a oportunidade de lembrar aos seus detratores que na década de sessenta Dom Hélder Câmara já tinha notado uma certa religiosidade inerente às suas peças. Novo converso ou não, o fato é que Plínio Marcos adotou um estilo de vida ascético; de acordo com sua nova cosmovisão, o dramaturgo recusou a distribuição comercial do texto impresso da nova peça. Os livros, que o próprio autor mandou imprimir numa pequena gráfica paulista, foram vendidos nas ruas de São Paulo pelo dramaturgo e um pequeno círculo de amigos. A peça, cuja estréia se deu em agosto de 1985 no Teatro da Aliança Francesa de São Paulo, sob a direção de Jorge Takla, foi bem recebida pela crítica e pelo público. A excelente atuação de Walderez de Barros, ex-esposa do dramaturgo, no papel-título lhe rendeu os Prêmios Molière e Mambembe de melhor atriz do ano.

É certo que a longa, involuntária ausência--do país e da cena teatral, respectivamente--de Boal e Marcos se reflete na qualidade de seu teatro, e que suas contribuições mais expressivas remontam aos anos sessenta e setenta, mas isto não significa, como querem alguns críticos, que as carreiras dos dois dramaturgos estejam encerradas. Ambos ainda parecem estar se recuperando da experiência do exílio--geográfico ou não--e da impiedosa censura à qual foram submetidos. A parte da crítica que tem acolhido negativamente os últimos trabalhos de Boal e Marcos pode ser acusada, pelo menos até certo ponto, de estereotipagem. Afinal de contas, não se pode esperar que toda peça de Marcos seja sobre a opressão das classes baixas nem que toda peça de Boal seja uma aplicação de suas teorias. Desde o insucesso de *O corsário do rei*, Boal parece ter dado preferência, em suas atividades diretoriais no Brasil, a montagens de peças estrangeiras, entre as quais se destacam uma excelente *Fedra* de Racine, estreada em fevereiro de 1986 no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, com Fernanda Montenegro no papel-título, e *La Malasangre*, da consagrada dramaturga argentina Griselda Gambaro, escolhida pela revista *Veja* como uma das melhores produções da temporada brasileira de 1987.

Outro aspecto da situação do teatro brasileiro nos anos oitenta tem a ver com os desafios enfrentados por diferentes gerações de dramaturgos. Enquanto os autores mais velhos como Boal, Marcos, G. Guarnieri e Dias Gomes ainda procuram se adaptar a uma nova conjuntura, na qual a censura

deixou de ser um fator primordial, os novos dramaturgos, apesar de jovens demais para estar escrevendo nos anos sessenta e setenta, também lutam, à sua maneira, para se libertar do fantasma da repressão, de modo que ainda estão por dar ao teatro brasileiro as grandes peças que certamente são capazes de compor. Mesmo assim, suas obras já deixaram sua marca na história do nosso teatro, pois foram responsáveis por uma mudança marcante na temática dominante na década de oitenta: rejeitando o teatro social e politicamente engajado, mostraram, ao invés, um intenso interesse na experiência do indivíduo, voltando-se com frequência à infância e à juventude em busca de explicações e, talvez, consolo.

Não obstante todas as dificuldades, tem havido indícios de grande talento entre a nova geração de dramaturgos brasileiros, um grupo que inclui nomes como Paulo César Coutinho (*A lira dos vinte anos*, estreada em 1983) e Luis Alberto de Abreu, Prêmio Molière 1982, cuja *Bella Ciao* recebeu os prêmios Mambembe e Associação Paulista de Críticos de Teatro para Melhor Espetáculo de 1982. Dois dos autores cujas carreiras levantaram vôo nos anos oitenta merecem especial destaque: Naum Alves de Souza (n.1942) e Maria Adelaide Amaral (n.1942). Estreada em 1981, *A aurora da minha vida*, até hoje a melhor peça de Naum Alves de Souza, revela o notável talento que o autor tem para dramatizar a existência anônima e insípida de grande segmento da população brasileira. O retorno à infância atormentada já nos havia dado, em *Maratona* (1977) e *No Natal a gente vem te buscar* (1979), comoventes quadros compostos de brilhantes seqüências de cenas que retratam as esperanças destruídas e as ambições frustradas de uma família de provincianos. Com *A aurora da minha vida*, *No Natal a gente vem te buscar*, e *Um beijo, um abraço, um aperto de mão* (1984), Naum compôs "um autêntico ciclo memorialista, ao mesmo tempo irônico, sofrido e místico, no qual procura acertar as contas com os fantasmas da sua infância e juventude" (Michalski 1985: 86). O impacto do teatro de Naum vem da sua capacidade de dar expressão teatral a possibilidades não-realizadas e crueldades não-premeditadas; sua tristeza, por sua vez, vem da empatia do autor para com nossas perdas e, acima de tudo, para com nossa ignorância do significado daquilo que mais amamos até que o perdemos para sempre. Dramaturgo laureado, além de diretor talentoso e cenógrafo consagrado (responsável, entre muitos outros trabalhos, pelo conceito visual da seminal montagem de *Macunaíma* em 1978, sob a direção de Antunes Filho), Naum é dono de uma das vozes mais poderosas do palco atual, merecendo, sem dúvida, muito mais atenção do que tem até agora recebido dos estudiosos do teatro brasileiro.

O teatro de Maria Adelaide Amaral, como o de Naum, também evita o aspecto político. Apesar de seu primeiro grande êxito (*Chiquinha Gonzaga*,

1983) ter focalizado uma figura do passado--a famosa maestra e compositora Francisca Hedwiges Neves Gonzaga (1847-1935)--as peças de Maria Adelaide revelam um profundo interesse nos problemas dos profissionais liberais da classe média urbana contemporânea, sendo suas personagens mulheres e homens que habitam as cidades grandes do Brasil atual. Sua peça mais bem acabada até agora é *De braços abertos* (1984), um estudo psicológico de Luísa, uma mulher liberada que anda à procura de um amor maduro na São Paulo dos dias de hoje. Apesar de educados e bem-sucedidos, os três homens com quem a protagonista se envolve são inseguros e destrutivos, tristemente despreparados para aceitar uma nova realidade na qual a mulher brasileira, emocional e intelectualmente fortalecida por uma melhor compreensão de seu papel social e político, exige ser tratada como igual. *De braços abertos* foi escolhida a melhor peça de 1984 pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, e Maria Adelaide recebeu o Prêmio Mambembe para melhor dramaturgo do ano. O desamor contemporâneo, em suas mais intensas facetas, se constitui na preocupação central da arte de Maria Adelaide Amaral, não somente nas suas peças mas também em romances como *Luísa: Quase uma história de amor* (1986), no qual transpõe para as convenções narrativas o mesmo material ao qual deu tratamento dramático em *De braços abertos*.

Outro dramaturgo de destaque na década de oitenta foi Júlio César Conte (n.1955). Líder do grupo gaúcho Do Jeito que Dá, Conte recebeu consagração de público e crítica com *Bailei na curva*, peça estreada em 1983 em Porto Alegre, onde foi vista por mais de sessenta mil espectadores em um ano, sucesso repetido em uma temporada carioca e uma turnê nacional. Rápida, bem-humorada, freqüentemente sarcástica, *Bailei na curva* abrange um período de vinte anos, retratando as experiências de vida de um grupo de personagens urbanas, crianças à época do golpe militar de 1964, acompanhando-os através dos anos sessenta, setenta e começo dos oitenta. Testemunhando tangencialmente a repressão e o aperto econômico, eles chegam a aceitar uma nem sempre confortável acomodação que a peça parece celebrar. Valendo-se de um mínimo de acessórios e cenários, *Bailei na curva* depende em grande parte do talento do grupo Do Jeito que Dá, pois o elenco, além de ter que representar personagens diferentes em épocas diversas, também deve ser capaz de cantar e dançar, áreas em que os atores brasileiros são reconhecidamente deficientes. O impacto da peça também depende em grande parte da platéia, que deve se identificar com as personagens, o que não quer dizer que somente aqueles que eram adolescentes nos anos sessenta e setenta são capazes de sintonizar com as vinte e uma cenas curtas que constituem a peça de Conte.

A característica mais notável de *Bailei na curva* é a ênfase na experiência individual, desviando-se assim das preocupações sócio-políticas das duas décadas anteriores. Apesar do comovente tributo prestado a Pedro, a única personagem que, como o pai, participou da resistência ao regime militar e, ao que somos informados, "desapareceu", a peça reabilita, com compaixão e perdão, aqueles que, talvez ignorando o que lhes dizia a própria consciência, decidiram não se meter em política, seguindo uma rota segura para não bailar na curva.

Entre os poucos autores que continuaram a carregar a bandeira do teatro engajado na década de oitenta, destacam-se aqueles cujas carreiras remontam aos anos sessenta, como João das Neves (n.1934), antigo componente do Grupo Opinião, que associou-se ao Grupo Poronga, do Acre, para apresentar a criação-coletiva documental *Tributo a Chico Mendes* (1989); Carlos Queiroz Telles (n.1936), cujo *Muro de arrimo* foi remontado com êxito em 1990; e principalmente, César Vieira (Edibal Almeida Piveta, n.1931), cujo trabalho com o Grupo União e Olho Vivo inspira-se tanto na História como nas tradições do teatro popular para oferecer, em peças como *Morte aos brancos*--ganhadora do Prêmio Casa de las Américas em 1985--um poderoso comentário sobre a violenta repressão política, cultural e racial que lastreia a sociedade brasileira. Ainda nesta categoria merece nomeação especial a peça de Juca de Oliveira, *Meno male!* (1987), política à sua maneira, por denunciar pelo riso a prevalência da corrupção na vida quotidiana, ao captar a situação peculiar de um grupo de funcionários paulistas durante a Nova República.

No campo da comédia, atores consagrados, como Paulo Autran e Tonia Carrero, continuaram sua linha de não correr riscos, dando preferência a comédias de boulevard, importadas e inconseqüentes. Na comédia nacional, João Bethencourt levou adiante sua já longa lista de sucessos de público, peças cuja relevância para o teatro nacional é inversamente proporcional às arrecadações das bilheterias.

A revitalização do teatro brasileiro nos fins dos anos setenta e durante a década de oitenta ocorreu em grande parte graças a numerosos grupos teatrais de enorme talento e originalidade. Além de veicular o sentimento de uma nova geração que queria se distanciar tanto dos temas como do sistema de produção que dominaram a geração precedente, esses grupos se caracterizam por uma imensa energia criativa e por uma admirável devoção à sua arte, as quais compensam, muito além da conta, a insuficiência de recursos financeiros. Impedidos pela especulação imobiliária de ter acesso aos teatros tradicionais, esses grupos jovens tiveram que encontrar e adaptar novos espaços cênicos; suas montagens, por conseguinte, dependem muitas vezes de uma boa dose de improvisação. Tais condições adversas constituem, como era

de se esperar, uma das causas principais da breve existência desses grupos. Além disso, a maioria deles não se preocupa muito em guardar um registro das suas atividades e montagens, prejudicando assim o trabalho do pesquisador teatral.

Entre estes grupos, o primeiro a alcançar enorme sucesso foi Asdrúbal Trouxe o Trombone. Apesar de ter obtido maior relevância na década de setenta, o Asdrúbal merece menção neste artigo por seu pioneirismo e poder de abrir novos caminhos e inspirar novos grupos. Criado no Rio de Janeiro em 1974, o grupo liderado por Hamilton Vaz Pereira (n.1951) tem contado, entre seus participantes, nomes de admirável talento, como Regina Casé e Luís Fernando Guimarães. O melhor trabalho do grupo foi a criação coletiva *Trate-me Leão* (1977), uma seqüência de cenas curtas sobre problemas da adolescência e juventude, sem mostrar grandes preocupações com o elemento social, já apontando, sem dúvida, ao tema que iria assumir posição de frente na década seguinte.

Entre os numerosos grupos que surgiram no rasto do Asdrúbal--além dos já citados Do Jeito que Dá, e União e Olho Vivo--destacam-se os mencionados a seguir. Tá na Rua, fundado em 1979 também no Rio de Janeiro, se especializa, como o próprio nome já diz, em teatro improvisado e cenas de rua, seu trabalho sendo descrito pelos componentes do grupo como um ensaio constante, baseado em idéias que já haviam sido aplicadas anteriormente pelo líder do grupo, Amir Haddad, nas suas atividades com A Comunidade. O Teatro do Ornitorrinco, criado em São Paulo em 1977 e dirigido por Luiz Roberto Galizia até sua morte prematura em fevereiro de 1985, tem sido liderado desde então por Cacá Rosset (n.1954). Além de suas próprias montagens experimentais, o Ornitorrinco tem um repertório eclético que inclui desde Shakespeare (tendo apresentado *Sonho de uma noite de verão* no New York Shakespeare Festival de 1991) a Jarry e Brecht, e desde Molière (cujo *Doente imaginário* o grupo levou ao Festival Latino de New York em 1990) a Alberto Boadella; a audaciosa produção do *Teledium* de Boadella em 1987 provocou grande comoção entre a comunidade artística nacional por ter reativado o mecanismo da censura numa época em que o governo civil de transição assegurava que o país já assistira aos últimos espasmos da antiga nêmesis da cultura nacional.

O mais destacado grupo teatral brasileiro desde os fins da década de setenta é, sem sombra de dúvidas, o Grupo Macunaíma, baseado em São Paulo e dirigido por Antunes Filho (José Alves Antunes Filho, n.1929), considerado o mais importante diretor de teatro no Brasil de hoje. Chamado inicialmente Pau Brasil, o grupo assumiu seu nome atual depois do trabalho decisivo feito por eles em 1978 sobre a narrativa seminal de Mário de

Andrade, publicada em 1928. A obra de Mário--adaptada ao palco por Jacques Thiériot--foi apresentada com estrondoso êxito não somente no Brasil mas também em vários festivais internacionais de teatro e em turnês pela Europa e Américas. Sob a direção meticulosa de Antunes Filho, o Grupo Macunaíma conseguiu liberar a energia da rapsódia de Mário de Andrade, evocando de certo modo o que o Grupo Oficina havia feito duas décadas antes ao montar outra pedra angular do Modernismo brasileiro, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967. A montagem de Antunes captou a vitalidade do folclore e mitologia nacionais, cativando o público com "uma celebração de magia e ritual, de dança e música nativa, de libertação dos instintos e, em geral, da imaginação coletiva brasileira" (George 1985: 71-72).

A carreira de Antunes Filho--desde os primeiros dias com o Teatro Brasileiro de Comédia nos anos cinquenta e sessenta (inicialmente como assistente de direção e, mais tarde, como diretor de peças como *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, em 1964), passando pelo interessante mas efêmero experimento de rodízio no Teatro Anchieta de São Paulo em 1984, e chegando até o seu trabalho como diretor do Centro de Pesquisa Teatral do Serviço Social do Comércio (SESC) de São Paulo--representa o que há de melhor no teatro brasileiro contemporâneo. Na liderança do CPT, Antunes prestou inestimável contribuição à renovação do teatro brasileiro ocorrida na década de oitenta, submetendo a rigoroso treinamento e estrita disciplina uma nova fornada de atores, e adaptando à realidade brasileira as mais modernas técnicas experimentais de teatro coletivo. Ao contrário do que é de praxe no teatro brasileiro, cada nova montagem do Grupo Macunaíma leva vários meses de intensos preparativos, exigindo-se do elenco uma dedicação exclusiva que beira a devoção religiosa, com os atores participando ativamente tanto na pesquisa de texto como nos longos e rigorosos ensaios.

A importância do Grupo Macunaíma nos anos oitenta se ressalta ainda mais devido à sua contribuição a outra característica marcante do período em pauta, que foi a adaptação para o palco de outros gêneros literários, ou ainda, o relançamento de peças de outros períodos. Assim, o grupo de Antunes montou duas colagens de obras de Nelson Rodrigues escritas nos anos quarenta, cinquenta e sessenta: *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (1981), uma tour de force reunindo cenas de quatro (o plano inicial previa seis) das peças mais intensas do dramaturgo, e *Nelson 2 Rodrigues* (1984), englobando cenas de *Album de família* (1948) e *Toda nudez será castigada* (1965). Nesse mesmo ano de 1984, o grupo aventurou-se pela primeira vez a apresentar textos estrangeiros ao oferecer uma altamente estimulante montagem de *Romeu e Julieta*. Em maio de 1986 o Macunaíma estreou *Augusto Matraga*--versão teatral de "A hora e a vez de Augusto Matraga," o último conto de *Sagarana*

(1946), de Guimarães Rosa--montagem na qual o grupo quebrou sua própria tradição ao dar o papel-título a um ator (Raul Cortez) estranho à equipe de Antunes, mas sem se afastar, no entanto, do alto nível de costume, "utilizando sua característica linguagem cênica, fundamentada no que é mais autóctone na cultura brasileira, e internacionalizando o profundamente nacional" (George 1990: 147). Em 1989, o Macunaíma retornou a Nelson Rodrigues, agora com outra colagem, *Paraíso Zona Norte* (esta reunindo cenas de *A falecida* e *Os sete gatinhos*), e em 1990-91, abrindo uma nova década na sua existência, o grupo voltou-se a outro texto simultaneamente estrangeiro e universal, ao estreiar *Nova velha estória*, uma montagem experimental baseada no conto de Chapeuzinho Vermelho, apresentada no International Arts Festival de 1991, em New York.

Outro grupo paulista de destaque é o Pessoal do Victor, liderado por Celso Nunes, que já vinha acumulando êxitos muito antes da formação do grupo, cujo nome se originou da montagem, feita em 1975, da peça do mesmo nome, da autoria de Roger Vitrac. Em 1979 o Victor apresentou, com grande sucesso, *Na carrera do divino*, de Carlos Alberto Soffredini. Por ser uma celebração de uma cultura--a caipira--em vias de extinção, a peça não deixa de ser uma busca de consolo mediante um retorno a outros tempos, como de muitas maneiras também o eram a busca da eterna juventude, em *A fonte da eterna juventude* (1985), de Thiago Santiago, e o retorno à adolescência em *Bailei na curva*, no ciclo de Naum Alves de Souza, e em *Bésame mucho* (1983), de Mário Prata. Nesse mesmo ano de 1983, tal tendência ficou ainda mais evidente quando o Pessoal do Victor apresentou a adaptação teatral, feita por Alcides Nogueira, de *Feliz ano velho*, a autobiografia de Marcelo Rubens Paiva, repetindo no palco o mesmo estrondoso êxito que o livro alcançara no ano anterior. Na obra, escrita aos vinte e poucos anos, depois de um acidente que o deixou paralisado, Marcelo Paiva retorna à adolescência numa meditação sobre o significado da vida e do acaso; além disso, o foco é aqui claramente no indivíduo, e não em aspectos sociais ou políticos. *Feliz ano velho* recebeu numerosos prêmios, entre eles o de Melhor Peça de 1983, do Instituto Nacional de Artes Cênicas e da Associação Paulista de Críticos de Arte.

Entre numerosas transposições de outros gêneros para o teatro destacam-se a adaptação que o Grupo Jaz-o-Coração fez em 1978 do romance satírico de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915); a montagem que José Posse apresentou em 1979 a partir de *Um sopro de vida* (1978), novela póstuma de Clarice Lispector na qual autobiografia e ficção se entrelaçam inextricavelmente; a versão para o palco do romance de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, realizada por Rubens Correa para o Teatro Ipanema em

1981; a montagem que Gilberto Carneiro fez em 1987 de *Lúcia McCartney*, um dos contos do volume de Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo* (1973), proibido por muitos anos pela censura da ditadura; a encenação, por Ulysses Cruz, em 1988, de *Corpo de baile*, a coleção de sete novelas de Guimarães Rosa, publicada em 1956; e ainda em 1988, a montagem realizada por Boal a partir de *O encontro marcado* (1956), bildungsroman de Fernando Sabino--mais um exemplo da tendência da época de retratar jovens em busca de si mesmos. Em 1989, *Orlando*, de Virginia Woolf, recebeu um vibrante tratamento teatral de Bia Lessa, sobre um script da autoria de Sérgio Sant'Anna, o qual já havia contribuído, com seu romance *A tragédia brasileira* (1987), à eliminação das fronteiras entre os gêneros. Até mesmo uma rota pouco usada, a que vai do cinema para o palco, foi percorrida, e com êxito, pelo cineasta Arnaldo Jabor em 1987, na versão teatral do seu filme *Eu te amo* (1981).

Como parte de ainda outra tendência da década de oitenta--o reexame da obra de Nelson Rodrigues--temos mais uma equipe de relevo, o Grupo Delta de Teatro, com base em Londrina, no estado do Paraná, cidade que é sede de um importante festival anual de teatro. Liderado por José Antônio Teodoro, o Delta remontou, desta vez como musical, a peça mais importante da última fase da carreira de Nelson, *Toda nudez será castigada* (1965), um dos protagonistas da qual é um jovem sexualmente indeciso. Detentor de vários prêmios importantes, inclusive o de Melhor Grupo de 1985, Delta excursionou aos Estados Unidos (onde participou do Festival Latino de New York em 1986) e a Portugal, onde recebeu entusiástica acolhida em 1987.

Finalmente, entre outros grupos de destaque no período em pauta podem-se apontar ainda os seguintes: o Boi Voador e o Forrobodó, ambos de São Paulo; o Pessoal do Despertar e o Pessoal do Cabaré, do Rio de Janeiro; o Proteu, de Londrina; o Tear, de Porto Alegre; e o Poronga, do Acre.

Foi de Gerald Thomas (n.1954), talvez mais que de qualquer outro teatrólogo, que veio a mais valiosa contribuição individual à revitalização da mise-en-scène no teatro brasileiro durante a década de oitenta. Seu trabalho, nem sempre bem compreendido por uma crítica aturdida pela dificuldade de rotulá-lo, é consistentemente provocante, se bem que às vezes polêmico. A característica mais importante do teatro de Thomas, através da sua Companhia de Opera Seca, tem sido a produção visual, criada por sua ex-esposa, Daniela Thomas (n.1958). Nascido no Brasil e educado na Inglaterra, Thomas cumpriu seu anos de aprendizado no teatro de rua em Londres e no teatro experimental La Mama, em New York. Influenciado por Robert Wilson, arte minimalista e ópera contemporânea, Thomas é um mestre do uso da metáfora visual no lugar da tradicional imagística verbal, como o provam as montagens de *Eletra com Creta* (1985), *Carmen com Filtro* (1986), e *Carmen com Filtro*

2 (1990). Rejeitando a costumeira narrativa, Thomas lança mão de imagens que falam diretamente ao coletivo inconsciente, tanto nos trabalhos acima citados como na sua contribuição à já mencionada tendência de adaptar outros gêneros para o palco, uma altamente original montagem de *O processo*, de Kafka, em 1987.

Não menos original e importante é a atividade de Denise Stoklos (n.1950), que, como Gerald Thomas, atuou em Londres nos anos setenta e no La Mama, de New York, na década de oitenta. Denise cria um tipo de teatro que consegue agradar até mesmo os mais exigentes críticos teatrais, como seria de esperar de uma artista cujo sólido treinamento em mímica não a tem impedido de incorporar o signo verbal ao seu inimitável trabalho. Detentora de prêmios de relevo como o Mambembe (1986) e o da Associação Paulista de Críticos de Arte (1987), Denise tem atuado em vários trabalhos para um só ator, como *Mary Stuart* (1987), de Dacia Mariani, sua própria adaptação de *Hamlet* (1988), e *Casa* (1990), encenações que primam por eliminar as convenções que antes limitavam a atividade do ator, deixando, ao invés, que o corpo se expresse por si mesmo. Suas montagens exigem um mínimo de acessórios, o palco ficando praticamente vazio a não ser pela presença dominante da artista, que define seu trabalho como Teatro Essencial, pois em suas próprias palavras, "Meus espetáculos não têm nada que seja descartável. Eles são feitos apenas com o que é vivo. Ou seja, o ator e suas possibilidades" (Mendes 1990: 78).

A década de oitenta também assistiu ao aparecimento de uma mistura de "performance art" e comédia de improviso chamada de "teatro do besteiro". A instantaneidade, espontaneidade e proximidade que caracterizam o besteiro são ao mesmo tempo o ponto forte e o ponto fraco do gênero. Atuando quase sempre em duplas, os artistas do besteiro--como Miguel Falabella e Guilherme Karam, e Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro--se inspiram na política do momento e nas preocupações da classe média que constitui a maior parte do seu público fiel. O teatro de fantoches também deu indiscutíveis sinais de vitalidade durante os anos oitenta, seu talento sendo mais visível nas produções dos grupos Giramundo (Belo Horizonte), Contadores de Estórias (Rio de Janeiro), Cem Modos (Porto Alegre), e XPTO (São Paulo). Este último grupo tem obtido êxito especial ao incorporar elementos da extremamente fértil tradição circense, o que também tem ocorrido em montagens (como por exemplo, *Você vai ver o que você vai ver*, 1989) de outro inovador grupo paulista, o Circo-Graffiti, liderado por Gabriel Villela (n.1960).

Ao nos aproximarmos do cinquentenário da revolucionária estréia de *Vestido de noiva*, a reabilitação da figura de Nelson Rodrigues parece ter sido alcançada, ajudada que foi por uma nova compreensão de sua obra,

compreensão esta facilitada através da década de oitenta pelas magistrais montagens efetuadas pelo Grupo Macunaíma e pela cuidadosa edição do teatro completo, organizada por Sábato Magaldi (Rodrigues 1981-89). Apesar das enormes dificuldades que teve de enfrentar durante o período, o teatro brasileiro dos anos oitenta soube, à sua maneira, responder aos desafios lançados por Nelson e outros grandes nomes das décadas anteriores. Após o retorno ao regime democrático, uma nova geração de diretores, dramaturgos e atores, ligados quase sempre a grupos de imenso talento, assumiu a dianteira do teatro brasileiro, abrindo novos horizontes nos quais a experiência individual predomina sobre o engajamento político, mas sem deixar de reconhecer o valor dos melhores aspectos da tradição teatral, nem se limitando, tampouco, à esfera puramente teatral, voltando-se a textos de outros gêneros literários e outras formas de arte na sua busca de um teatro do seu tempo, essencialmente brasileiro mas potencialmente universal. A enormidade dos obstáculos--entre outros, a calamitosa situação econômica e a irrestrita penetração da televisão, medíocre e rasteira, num país que ostenta um vergonhoso índice de analfabetismo--somente é igualada pelo vigor do entusiasmo daqueles que lutam pela renovação do teatro brasileiro. Ao iniciar-se uma nova década, seus esforços concentram-se na formação de uma nova relação entre o teatro e um público jovem que é mais aberto a novas técnicas que incluem elementos do circo, da mímica, do besteirol, e da "performance art". Ao assim fazer, já vão deixando sua marca indelével no palco contemporâneo, dando uma contribuição de peso ao esforço de revitalização do teatro brasileiro.³

University of Madison-Wisconsin

Notas

1. Ver, entre outros, Stepan (1989), e Graham e Wilson (1990).
2. As datas de estréia das peças são dadas no texto do artigo; as datas de publicação se encontram nas Obras Citadas.
3. Partes deste artigo aparecem, em inglês, em dois outros ensaios de minha autoria: "From *Abertura* to *Nova República*" (*Hispanófila* 96 [1989] 87-95) e "The Brazilian Theatre in the Twentieth Century" (*Cambridge History of Latin American Literature*, no prelo).

Obras Citadas

- Abreu, Luis Alberto de. 1984. *Bella Ciao*. *Revista de Teatro* 450 (Abr-Jun 1984) 28-64.
- Amaral, Maria Adelaide. 1985. *De braços abertos*. Rio de Janeiro: Memórias Futuras Edições.
- _____. 1986. *Luísa: Quase uma história de amor*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Andrade, Jorge. 1977. *Milagre na cela*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Andrade, Oswald de. 1976. *O rei da vela* (1937). *Em Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. [Obras Completas, vol. 8]. Pp. 57-121.
- Boal, Augusto. 1979. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Editora Hucitec.
- _____. 1985. *O corsário do rei*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Buarque, Chico, e Guerra, Ruy. 1974. *Calabar: O elogio da traição*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Chaves Neto, João Ribeiro. 1977. *Patética*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Conte, Júlio César. 1984. *Bailei na curva*. Porto Alegre: L & PM Editores.
- Gabeira, Fernando. 1979. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Galvão, João Cândido. 1987. "Ritual confuso." *Veja* 974 (6 May 1987): 138.
- George, David. 1985. *Teatro e antropofagia*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Global.
- _____. 1990. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo.
- Gomes, Alfredo Dias. 1980. *Campeões do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Graham, Lawrence, e Wilson, Robert, org. 1990. *The Political Economy of Brazil: Public Policies in an Era of Transition*. Austin: University of Texas Press.
- Khéde, Sonia Salomão. 1981. *Censores de pincenê e gravata: Dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Codecri.
- Marcos, Plínio. 1979. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Editora Global.
- _____. 1979. *Navalha na carne* (1968). São Paulo: Editora Global.
- _____. 1987. *Madame Blavatsky*. São Paulo: Edição do Autor.
- Mendes, Mário. 1990. "Ambição louca." *Isto É Senhor* 1105 (21 November 1990) 78-79.

- Michalski, Yan. 1979. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir Editores.
- _____. 1985. *O teatro sob pressão: Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Oliveira, Juca de. 1989. *Meno male!*. São Paulo: Editora Scipione.
- Paiva, Marcelo Rubens. 1982. *Feliz ano velho*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Peixoto, Fernando. 1980. *Teatro em pedaços, 1959-1977*. São Paulo: Editora Hucitec.
- _____. 1983. *Teatro em movimento, 1959-1984*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Prata, Mário. 1979. *Fábrica de chocolate*. São Paulo: Editora Hucitec.
- _____. 1987. *Bésame mucho*. Porto Alegre: L & PM Editores.
- Rodrigues, Nelson. 1981-1989. *Teatro completo*. 4 vols. Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Souza, Naum Alves de. 1982. *A aurora da minha vida*. São Paulo: MG Editores Associados.
- _____. 1983. *No Natal a gente vem te buscar*. São Paulo: MG Editores Associados.
- _____. 1986. *Um beijo, um abraço, um aperto de mão*. São Paulo: MG Editores Associados.
- Stepan, Alfred, org. 1989. *Democratizing Brazil: Problems of Transition and Consolidation*. New York: Oxford University Press.
- "Talento conquista as platéias." 1987. *Veja* 1008 (30 December 1987): 151.
- "Teledium vai para o palco com cortes." 1987. *Folha de São Paulo* (27 April 1987): 28.
- Telles, Carlos Queiroz. 1976. "Muro de arrimo." *Revista de Teatro* 412 (Jul-Ago 1976): 44-59.
- Vianna Filho, Oduvaldo. 1980. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.
- _____. 1984. *Papa Highirte* (1968). Em *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Org. Yan Michalski. São Paulo: Editora Global. Pp. 13-54.
- Vieira, César. 1985. *Morte aos brancos*. *Revista de Teatro* 456 (Out-Dez 1985): 24-57.