



Uma Breve História do Teatro Brasileiro Moderno

Carolin Overhoff Ferreira*

RESUMO

No século XX, o teatro brasileiro modernizou-se tanto a nível dos *mis en scène* como da sua dramaturgia. Neste processo de modernização da linguagem cénica e da escrita dramática houve inicialmente um conflito entre a preocupação com temas e problemáticas nacionais e a influência de encenadores e peças estrangeiros. Isto ocorreu sobretudo através dos grupos *Os Comediantes* e *Teatro Brasileiro de Comédia*. No início da ditadura, o teatro politizou-se e grupos como o *Teatro de Arena* e o *Teatro de Oficina* desenvolveram estilos de encenação e dramaturgias próprias. Este desenvolvimento foi, porém, interrompido pela repressão, censura e auto-censura, como também pela incapacidade de renovação. Enquanto os anos 80 foram caracterizados por um balanço desses impedimentos e uma retomada hesitante, os anos 90 já demonstraram uma diversidade de vertentes, estilos e temas que prometem *Teatro de Oficina* um complexo e interessante panorama teatral no futuro.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro brasileiro, século 20, modernização, dramaturgia, encenação

ABSTRACT

In the twentieth century, Brazilian theatre modernized itself as much in terms of *mis en scène*, as in terms of dramaturgy. During this process of modernization of direction methods and playwriting, a conflict between the interest in national issues and problems and the influence of foreign directors and plays could be noticed initially. This occurred mainly in the two most important theatre groups, *Os Comediantes* and *Teatro Brasileiro de Comédia*. In the beginning of the dictatorship, the theatre became political. Groups like the *Teatro de Arena* and the *Teatro de Oficina* developed their own styles and were fundamental for the evolution of national playwriting. However, this development was interrupted by repression, censorship, and self-censorship, as well as by the incapacity of renovation. While the 80s have been characterized by an evaluation of these impediments and a hesitant revival, the 90s already demonstrated a diversity of direction styles and themes that indicate a promising future for Brazilian theatre.

KEY WORDS

Brazilian theatre, 20th century, modernization, staging, playwriting

* Carolin Overhoff Ferreira é professora universitária e dramaturgista. Lecionou argumento, cinema, dramaturgia e história do teatro na Universidade Livre de Berlim, na Universidade de Arte e Ciências Aplicadas em Hanover, na Universidade de Coimbra e na Universidade Católica Portuguesa no Porto. É autora do livro *Novas Tendências na Dramaturgia Latino-americana* (Vistas, 1999), editora de *O Cinema Português através dos seus Filmes*, e autora de diversos artigos sobre teatro e cinema nas revistas *Modern Drama*, *Latinamerican Theatre Review*, *Camera Obscura*, *Third Text*, *Studies in European Cinema*, entre outros. Contacto: carolinoverferr@yahoo.com



O início da modernidade nas artes brasileiras é associado à *Semana de Arte Moderna* que ocorreu no Rio de Janeiro em 1922:

A “revolução modernista” do ano 1922 dinamizou os intelectuais e os forçou a tomarem uma posição, de repensar o seu trabalho e de enfrentar os problemas do seu país. A arte e literatura brasileiras livraram-se dos modelos europeus e, no espaço de “uma semana”, tornaram-se auto-suficientes e modernas (Straussfeld 1984: 13).¹

Geralmente, a *Semana* é considerada uma ruptura com a arte ligada à oligarquia e o início de um conceito de “brasilidade”, ou seja, um conceito cultural de cariz nacional. Contudo, Renato Ortiz (1988: 36) questiona essa interpretação, sublinhando a falta de consciência e discussão dos problemas da época, principalmente os custos da modernização e industrialização: “a luta pela construção nacional pode se contrapor às forças oligárquicas e conservadoras e ao imperialismo internacional. Pagou-se, porém, um preço: o de termos mergulhado numa visão acrítica do mundo moderno”. De acordo com o autor, a falta de visão crítica perante a modernização distingue a modernidade brasileira da europeia. Paradoxalmente, apenas os intelectuais conservadores, como por exemplo Gilberto Freyre, criticaram a modernidade brasileira.

Ao contrário da literatura e das artes plásticas, o teatro brasileiro progrediu apenas em meados dos anos 1940 da “comédia de costumes” – uma comédia com personagens e situações tipo – para uma dramaturgia sobre os problemas do Brasil contemporâneo. Anteriormente, a popularidade da comédia de costumes era tão grande que entre 1930 e 1932, por exemplo, 103 comédias foram apresentadas no Rio de Janeiro, ao lado de 69 revistas e dois dramas. Não obstante, devido às mudanças políticas, ao longo dos anos 1930 (o *Estado Novo* de Getúlio Vargas procurava industrializar o país, porém, não de forma democrática) já eram notáveis as primeiras tentativas de modernizar a dramaturgia brasileira: “O teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação, procurando, de vários modos, escapar dos limites estreitos da comédia de costumes” (Almeida Prado 1988: 14). Como resultado das suas leituras de Freud e Marx, autores como Joracy Camargo, Renato e Oduvaldo Vianna, Álvaro Moreyra, bem como os pesquisadores e romancistas Mário e Oswald de

¹ Traduções do alemão e do inglês são da autora.



Andrade começaram a introduzir fenómenos psicológicos e problemas sociais nas suas peças de teatro. Entretanto, a estética e a função do teatro começaram a mudar apenas graças ao trabalho engajado de grupos de amadores que, parecido com o trabalho de Stanislavski na Rússia e de O'Neill nos Estados Unidos, apresentavam seus espetáculos independentemente da bilheteira e, por isso, conseguiram introduzir alterações artísticas.

Uma das pessoas mais importantes neste contexto foi o imigrante polaco Zbigniew Ziembinski que fundou o grupo *Os Comediantes* em 1943. É-lhe atribuído o mérito de ter modernizado o teatro brasileiro através de técnicas de representação inovadoras, que resultavam dos seus conhecimentos das diversas vertentes artísticas modernistas europeias. David George (1994: 10-20) sugere que foi Ziembinski e não Augusto Boal quem introduziu as técnicas de representação de Stanislavski no Brasil. Uma das inovações mais importantes do grupo consistiu na importância atribuída ao encenador no processo dos ensaios. Anteriormente, um “ensaiador”, baseando-se em sete regras base, era responsável pela montagem das comédias. Além disso, criou-se uma consciência de elenco, em vez do sistema de estrelado das comédias.

A partir das encenações do grupo *Os Comediantes*, o teatro foi considerado pela primeira vez uma expressão artística. O trabalho mais famoso e importante do grupo foi a encenação do “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues. De acordo com Gerd Hilger (1991: 65), o começo da moderna dramaturgia brasileira é datada na edição da peça, em 1943. O impacto do novo método de encenação é descrito por Décio de Almeida Prado (1988: 40):

O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por encenação), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto.

Assim sendo, o Brasil adoptou muito mais tarde do que outros países, como por exemplo a Rússia, os Estados Unidos e diversos países europeus, a importância do encenador que tinha assumido desde o início do século XX o papel de intérprete e criador da encenação. Contudo, o início do teatro moderno brasileiro, ou



seja, de um teatro que valorizava o papel do encenador, não foi apenas o mérito de Ziembinski e do seu grupo. Louis Jouvet, um dos representantes mais importantes deste novo tipo de teatro, esteve no Brasil devido à segunda Grande Guerra. As suas encenações com um elenco de actores franceses e brasileiros influenciaram profundamente o teatro nacional. Almeida Prado (1988: 42) refere que, por exemplo, Henriette Mormeau, uma das actrizes de Jouvet, fundou o grupo de teatro *Os Artistas Unidos*, inspirado no profissionalismo e estilo de encenação do seu mestre.

Até a fundação de um outro grupo fundamental para a história do teatro brasileiro moderno em São Paulo em 1948, o *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)*, as actividades teatrais realizavam-se principalmente no Rio de Janeiro. O novo grupo não só colocou São Paulo no mapa como participou também na modernização da prática de encenação. Resultando de uma ideia de Décio de Almeida Prado e do apoio financeiro e administrativo do empresário Franco Zampari, o TBC dedicou-se sobretudo à encenação de dramas contemporâneos americanos e franceses, além dos clássicos, realizadas por encenadores estrangeiros. Estes encenadores actuavam ainda como professores e participavam na transformação dos actores amadores em profissionais.

George (1994: 15-17), que descreve a história do teatro brasileiro como sendo uma história dos seus grupos de teatro, julga que o TBC, devido ao seu interesse em obras estrangeiras, atrasou o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional. Enquanto este autor é da opinião que o grupo foi elitista e apenas uma cópia de estéticas estrangeiras, Almeida Prado (1988), cuja história do teatro brasileiro moderno retrata sobretudo as suas obras teatrais, realça a importância do TBC para a profissionalização do teatro nacional. Contudo, a problemática da influência estrangeira através dos oito encenadores internacionais do TBC (um polaco, seis italianos e um belga) é também observada por Almeida Prado (1988: 50).

O internacionalismo, se estimulou certos setores, não deixou de inibir momentaneamente outros. Os candidatos a encenador – encenador brasileiro capaz de competir com os estrangeiros não havia mesmo nenhum – ou se refugiavam à sombra dos europeus, como assistentes de direcção, ou iam buscar na fonte, de preferência na França e nos Estados Unidos, os conhecimentos que lhes abriam as portas do teatro. O momento era de aprender em silêncio, ninguém se



arriscando a confrontos prematuros e desiguais. A dramaturgia passou igualmente por “uma fase difícil de adaptação”, como sublinha Almeida Prado (ibid). De acordo com o autor, os dramaturgos mais arrojados “enfrentaram os de fora no próprio terreno deles” (1988: 50), ou seja, através de adaptações de temáticas e peças estrangeiras para a realidade brasileira, como por exemplo, no caso das peças de Henrique Pongetti, Guilherme Figueiredo, R. Magalhães Jr. e Nelson Rodrigues. Os dramaturgos Silveira Sampaio, Abílio Pereira de Almeida e Pedro Bloch, por sua vez, se dedicavam sobretudo a temáticas nacionais.

Apesar das crises políticas e económicas da modernização industrial do Brasil (em 1964 iniciou a ditadura militar que durou mais de vinte anos), acompanhadas por profundas mudanças sociais, desenvolveu-se de facto uma dramaturgia e estética de encenação próprias. Um dos grupos responsáveis por este desenvolvimento foi o *Teatro de Arena* que teve um papel fundamental na redefinição da função do teatro como fórum político. Isto foi possível porque no *Arena* juntaram-se dramaturgos e encenadores. O grupo foi fundado em 1953 por José Renato e procurava ser, inicialmente, uma versão pobre do *TBC*. Um palco de arena foi o ponto de partida para um conceito novo que pretendia dar relevo ao engajamento político.

Todavia, no seu início o *Arena* estava longe de revolucionar a prática de encenação brasileira e centrou-se sobretudo na estética naturalista dos dramas de Ibsen e Tchekhov. Nos anos 1960, Augusto Boal foi uma das pessoas que introduziu mudanças de rumo, trazendo dos seus estudos no *Actors Studio* em Nova Iorque o *Method-Acting*, um interesse pelo realismo fotográfico e uma consciência política. Como autor, as suas primeiras peças se orientavam na farsa, até que desenvolveu uma versão brasileira da estética brechtiana baptizada por ele de “Coringa”. Usando a produção *Arena conta Zumbi* como exemplo, Boal (1991: 201-202) refere quatro técnicas de encenação da Coringa: “cada ator foi obrigado a interpretar a totalidade da peça e não apenas um dos participantes dos conflitos expostos”; “o espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe”, “ecletismo de gênero e estilo”, “a música tem o poder de, independentemente de conceitos, preparar a platéia a curto prazo, ludicamente, para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música”.



Os dramaturgos que trabalhavam no *Arena* descobriam a história brasileira como temática e as personagens do proletariado como personagens. Além de peças com teor social, escritas pelos directores do *Arena* Augusto Boal, Guarini Guarneri, Paulo José, Juca de Oliveira e Flávio Império, foram encenadas também peças clássicas, porém, actualizadas e levando em consideração os problemas do Brasil contemporâneo. Os cantores da Bossa Nova, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil, participaram de shows com conteúdos sociais que alcançaram um público alargado. De uma forma geral, os espectáculos não eram idealizados para um público intelectualizado, mas dirigiam-se ao grande público que aderiu com entusiasmo. Resumindo, os maiores logros do *Arena* consistem no descobrimento de temas nacionais para a dramaturgia, em iniciar uma dramaturgia nacional e um teatro político brasileiro, bem como no uso do palco de arena em vez do palco à italiana.

O final do *Arena* em 1972 não pode ser atribuído apenas à censura ou repressão por parte do regime militar. Houve vários outros factores que contribuíram para o seu fim. Surgido como provocação da autoridade, da sociedade de consumo e dos problemas sociais, o *Arena* terminou porque fixou demais os seus objectivos. Almeida Prado (1988: 76) sugere que o fato de o *Arena* não se ter renovado através de novos actores e autores levou ao seu estarem e aos desentendimentos na direcção: “O único erro de Boal parece ter sido o de considerar as invenções formais do texto e da representação como fórmulas definitivas, válidas para todos os autores e todas as representações – uma espécie de pedra filosofal do teatro brasileiro”. Entretanto, a eficiência da Coringa tinha sido colocada em causa através das mudanças políticas, sem que a direcção reagisse a estas.

Outro grupo de teatro que participou da politização do teatro brasileiro foi o *Teatro de Oficina* de José Celso Martinez Corrêa, fundado em 1958. O grupo ultrapassou várias fases. No início desenvolveu o seu estilo de encenação, na tradição do *TBC* e do *Arena*, através de peças com temáticas sociais, sobretudo de Maxim Gorki e Bertolt Brecht. Todavia, a peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, escrita em 1933, antecipou o Tropicalismo, um estilo que surgiu na música, mas teve repercussão também em outras áreas artísticas. Junto com o *Teatro de Oficina*, o artista Hélio Oiticica e o cineasta Glauber Rocha são igualmente considerados os seus fundadores. Música, artes plásticas, cinema e teatro foram os



palcos de uma mudança de paradigma que repensou a cultura, estética e política nacionais. Ismail Xavier resume as características do Tropicalismo:

De modo especial, instaura uma nova forma de relação (...) e produz o choque com suas colagens que trabalham a contaminação mútua do nacional e do estrangeiro, do alto e do baixo, do país moderno – em pleno avanço econômico e urbanização – e do país arcaico, este que até setores da esquerda cultivavam, no plano simbólico, como reserva da autenticidade nacional ameaçada. Em sua montagem de signos extraídos de contextos opostos, o Tropicalismo promoveu o retorno do modernismo de Oswald de Andrade e combateu uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições (2001: 31-32)

Em relação ao teatro e, especificamente, ao *Teatro de Oficina*, o tropicalismo implicava, como explica Almeida Prado (1988: 113) “a aceitação, alegre e selvagemmente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico”. Porém, no final dos anos 1960 houve uma ruptura entre os actores e os seguidores deste movimento de contra-cultura. Devido à repressão da ditadura e às revoltas estudantis, a euforia e a alegria que caracterizavam este movimento cultural pós-colonial não se mantiveram. Além disso, o grupo não modificou o suficiente o modelo inicial, semelhante ao que ocorreu no *Teatro de Arena*. Este modelo consistia no questionamento de estruturas profissionais e hierárquicas e na polémica alegre, mas também agressiva.

A tentativa do *Oficina* de juntar a vida e a arte, como outros grupos estrangeiros da época, como o *Living Theater* de Nova Iorque, fracassou também devido a uma colaboração entre os dois grupos. José Celso convidou o *Living Theatre* para trabalhar um período no Brasil, durante o qual este organizou oficinas e fez viagens pelo país em conjunto com o *Oficina*. Todavia, a colaboração realçou as diferenças culturais que tornaram o relacionamento difícil e levaram, finalmente, à ruptura. George (1994: 67) refere que o *Oficina* acusava o *Living* de um “certo espírito colonialista, seja ele consciente ou não”. O autor relata ainda um depoimento de Fernando Peixoto, o cenógrafo do *Oficina*, que comentou com ele que o *Living* procurava impor os seus valores e ideias. Os brasileiros, por outro lado, estranhavam a metodologia altamente desenvolvida, a experiência de vida comunal e o exigente treino físico dos americanos. Peixoto concluiu que as exigências utópicas de um grupo de uma sociedade desenvolvida confrontavam-se com a realidade de um país subdesenvolvido (George 1994: 67-68).



O final do grupo resultou também da perseguição e tortura de José Celso pela ditadura militar e do fracasso da produção d' *As Três Irmãs* de Tchekhov.

O desaparecimento dos dois grupos mais importantes, o *Arena* e o *Oficina*, em 1972 causou uma desorientação no mundo do teatro que foi ultrapassada apenas nos anos 1980. A politização do teatro influenciou também os dramaturgos da época, no sentido da escolha de temas sociais. Ao lado dos autores do *Arena*, os dramaturgos mais importantes dos anos 1950 e 60 foram Ariano Suassuna, que escrevia sobre a situação do Nordeste, Alfredo Dias Gomes, que abordava temas religiosos, e Jorge Andrade, que, baseando-se em Tchekhov e Ibsen, retratava a situação social brasileira do século XIX. Plínio Marcos, por sua vez, foi além das questões sociais associadas ao teatro político, dedicando-se a temas mais radicais e aos marginalizados da sociedade brasileira. De acordo com Hilger (1991: 83), o dramaturgo mostrava o lado podre, questionando o mito do Brasil alegre, através de personagens tais como prostitutas, moradores de rua etc., cuja frustração e raiva se dirige contra o seu meio ambiente igualmente marginal ou decadente.

O dramaturgo brasileiro mais famoso, Nelson Rodrigues, ocupa uma posição especial na dramaturgia nacional. As suas obras caracterizam-se pela experimentação, rompendo com o realismo e a verosimilhança no palco, provocando propositadamente a sociedade brasileira através de temas tabus como sexualidade e religião:

Nelson, como Buñuel, como Arrabal, livra-se eventualmente do peso da Igreja Católica, ou de seu lado repressor, através da blasfêmia (rara no brasileiro, freqüente nos dois espanhóis), recorrendo a ela, ao que tudo indica, para fugir à relação estabelecida com tanta freqüência pelo cristianismo entre corpo, sexo, pecado, punição e morte (esta também potencialmente voluptuosa, como no pacto entre amantes, no suicídio a dois, um dos motivos constantes de seu universo teatral) (Almeida Prado 1988:110-111).

Os anos 1960 não foram muito propícios a estas temáticas. Os dramaturgos e grupos estiveram confrontados não só com a repressão, censura e perseguição, mas também com uma sociedade em mutação acelerada e com profundas alterações no panorama cultural brasileiro. A ditadura militar possuía como objectivo a modernização do Brasil a todo custo, incentivando também o desenvolvimento de uma sociedade de massa e de consumo. Ortiz resume os resultados ambíguos desta modernização para a cultura ao expressar que:



O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (1988: 114).

Ortiz investiga a aparente contradição entre o aumento da produção cultural e a ditadura militar através da análise do incremento na publicação de livros, na criação de novas produtoras de cinema, no incremento de redes de televisão e de produções teatrais. O autor chega à conclusão que a relação entre censura e mercado resultava da cooperação entre os empresários das diferentes áreas culturais com a ditadura. Ortiz demonstra através de uma carta da Associação de Teatro que esta, apesar de criticar a censura, também manifestava um pacto com o governo militar. Este pacto atravessou todas as áreas culturais:

Tânia Pacheco tem razão quando afirma que o objetivo dos empresários teatrais é sugerir um pacto com o poder, procurando desta forma garantir o financiamento das obras teatrais pelo Estado. Este tipo de estratégia não se limita, porém, a uma esfera altamente dependente de verbas estatais como o teatro ou o cinema, ela é mais geral (Ortiz 1988: 120).

As estratégias oportunistas dos criadores e produtores culturais, que colaboravam na ampliação do consumo capitalista e na orientação para o mercado da arte e das mídias, resultaram também na despolitização da cultura. Desta forma, a crise do teatro brasileiro nos anos 1970 é fortemente relacionada com estas mudanças e com a falta de reacção por parte dos criadores teatrais. Tão difícil como a solução dos problemas económicos e políticos nacionais apresentava-se também o recomeço do teatro após a ditadura militar. Em 1985 iniciou-se um processo de retomada através de uma reflexão sobre os últimos vinte anos do teatro brasileiro. Procurou-se dar acesso às peças censuradas e, de forma geral, à história do teatro que tinha sido impedida de acontecer durante o regime totalitário. O grupo de teatro *Núcleo Hamlet* organizou os eventos do “Balanço geral” nos quais foram realizadas leituras cénicas ou encenações de trinta e duas peças (Palco e Platéia 1985: 24-25).

Esta reflexão crítica tentou avaliar também o verdadeiro impacto da censura e, se necessário, desmistificá-lo. Chegou-se à conclusão que apesar de os autores proibidos existiam também muitos que procuravam aparecer, quebrando as regras conscientemente. O “Balanço” investigou também porque o teatro tinha perdido a sua importância social e porque essa não foi recuperada após o final



da ditadura. Além disso, interrogava o que estava acontecendo com a dramaturgia brasileira:

Nada de novo está acontecendo nos palcos. O teatro está liberado mas a criação continua travada? As gavetas realmente estavam cheias de obras importantes? A censura realmente foi o lobo mau do teatro? Onde está a vigorosa dramaturgia brasileira, os grandes e os novos promissores autores? (Cardoso e Filiage 1985: 20)

Apesar da postura crítica em relação à influência da censura, a perda do potencial criativo foi atribuído sobretudo a ela. Sendo que os dramaturgos tinham-se acostumado à auto-censura, uma renovação da estética, como ocorreu nos anos 1930 e 50, tinha sido reprimida durante os anos 1960. Além disso, muitas das peças escritas contra a ditadura perderam o seu significado político durante a re-democratização. Os autores mais importantes, como, por exemplo, Boal, Marcos, Guarnieri e Dias Gomes, conseguiram reagir apenas muito devagar à nova situação política. No seu artigo sobre o teatro dos anos 1980, Severino J. Albuquerque (1992) é da opinião que a responsabilidade para os novos impulsos na dramaturgia brasileira devia ser da geração seguinte e não a dos autores dos anos 1960. Conforme o autor aponta, os dramaturgos Paulo César Coutinho, Luís Alberto de Abreu, Maria Adelaide Amaral, Naum Alves de Souza e Júlio César Conte apresentavam novas tendências na dramaturgia brasileira após a ditadura (Albuquerque 1992: 32-36).

A potencial renovação do teatro após o final da ditadura foi também inibida pela situação económica. O teatro brasileiro não estava sendo mais subvencionado pelo estado e as produções tornavam-se mais comerciais. Peças que já obtiveram êxito no estrangeiro eram escolhidas para garantir um sucesso mercantil. Segundo Yan Michalski (1987), houve apenas três iniciativas novas no teatro brasileiro dessa época: as encenações do director Antunes Filho com o seu grupo *Macunaíma*, a maturação da obra do dramaturgo Naum Alves de Souza² e a montagem da peça *Patética* de João Chaves. Além disso, o autor observou um espírito inovador em vários grupos novos. Entretanto, esses muitas vezes não sobreviveram a primeira produção. Michalski (1987: 17) denomina a tendência que estes grupos representam como *teatro besteirol*:

² Michalski refere ao lado de Naum Alves de Souza ainda o dramaturgo Luís Alberto de Abreu.



(...) (de besteira: tontería, necedad) que son por lo general espectáculos interpretados por una pareja de jóvenes comediantes, compuestos de pequeños entremeses escritos por encargo por diversos autores o incluso por los propios intérpretes, y que comentan, con un humor osado y con toques de absurdo, hechos flagrantes de la vida cotidiana actual.

O crítico de teatro e director da *Oficina Cultural Mário de Andrade*, João Cândido, considerou, em entrevista no ano 1994, os dramaturgos Luís Alberto de Abreu e Alcides Nogueira como sendo os escritores de teatro mais importantes e inovadores desde os anos 1980³. Estes dois autores reflectem o Brasil pós-ditadura através de textos dramáticos⁴ que rompem com a linearidade temporal para demonstrar o ciclo histórico resultante da constante repressão autoritária através de estruturas de poder. As peças destes autores possuem estéticas renovadoras inter-textuais que criam um diálogo entre o passado e o presente, quebrando frequentemente a divisão entre palco e plateia para incentivar o envolvimento do espectador no espectáculo.

Ao longo dos anos 1990 o teatro e a dramaturgia brasileira se diversificaram cada vez mais. Marcelo Coelho (1997: 14) faz um balanço breve dos diversos tipos de espectáculos que marcaram essa década: por um lado, as produções comerciais, seja com actores das novelas de televisão ou os shows de humoristas; por outro lado, o teatro de arte que o autor subdivide em: “a manipulação artística da breguice do público”, inclusive o interesse renovado nas peças de Nelson Rodrigues; as encenações de José Celso que retomam a revolução artística dos anos 1960; o teatro que se aproxima ao culto religioso, sobretudo as encenações de Gabriel Villela e de Romero de Andrade Lima; e os trabalhos dos encenadores Gerald Thomas e Antunes Filho no contexto de um teatro que desenvolve uma linguagem própria de encenação.

No início do século XX o teatro moderno brasileiro conseguiu ultrapassar a comédia de costumes e modernizar-se a nível dos *mis en scène* e da sua dramaturgia. Neste processo de modernização da linguagem cénica e das temáticas e personagens podemos observar inicialmente um conflito entre a preocupação

³ Entrevista realizada pela autora deste artigo em São Paulo no dia 30 de Junho de 1994. Análises das peças dos autores encontram-se em Overhoff (1999).

⁴ Por exemplo em *O Homem Imortal*, *Guerra Santa* e *O Livro de Jó* de Luís Alberto de Abreu e em *Ventania*, *O Retrato de Gertrude Stein quando Homem* e *As Traças da Paixão* de Alcides Nogueira.



com temas e problemáticas nacionais e a influência de encenadores e peças estrangeiros, sobretudo nos dois grupos que significaram um marco: *Os Comediantes* e o *Teatro Brasileiro de Comédia*. Durante a ditadura, o teatro politizou-se e desenvolveu através do *Teatro de Arena* e do *Teatro de Oficina* linguagens cénicas e dramaturgias próprias. Mas repressão, censura e auto-censura, bem como a incapacidade de renovação impossibilitaram que este caminho fosse seguido. Enquanto os anos 1980 eram caracterizadas por um balanço desses impedimentos e por uma retomada hesitante, os anos 1990 já demonstraram uma diversidade de vertentes, estilos e temas que prometem um complexo e interessante panorama teatral para este século XXI que está começando.



Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Severino J. (1992): “O Teatro Brasileiro na Década de Oitenta”. Em: *Latin American Theater Review*, 25, 2, Primavera, pp. 32-36.
- BOAL, Augusto (1991): *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARDOSO, Maria Bueno/Filiage, Miguel Ângelo (1985): “O Legado da Censura”. Em: *Palco e Platéia*, 0, Julho.
- COELHO, Marcelo (1997): “Prefácio”. Em: Sá, Nelson de (org.): *Divers/idade – um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: Editora Hucitec.
- GEORGE, David (1994): *The Modern Brazilian Stage*. Austin: University of Texas Press.
- HILGER, Gerd (1991): “Aspekte des modernen brasilianischen Theaters”. Em: ADLER, Heidrun (org.): *Theater in Lateinamerika*. Berlin: Reimer Verlag.
- MICHALSKI, Yan (1987): “El Teatro Brasileño en los Ochenta”. Em: *Conjunto*, 72, Julho, pp. 11-22.
- ORTIZ, Renato (1988): *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- OVERHOFF, Carolin (1999): *Vom Töten alter Wunden – Neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas seit Mitte der 80er Jahre*. Berlin: Vistas.
- PALCO E PLATÉIA (org.) (1985): “A dramaturgia em tempo de balanço geral”. Em: *Palco e Plateia*, 0, Julho.
- PRADO, Décio de Almeida (1988): *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SÁ, Nelson de (1997): *Divers/idade – um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: Editora Hucitec.
- STRAUSFELD, Mechthild (1984): “Brasilianische Literatur von Machado de Assis bis heute: Versuch einer Annäherung”. Em: Strausfeld, M. (org.): *Brasilianische Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- XAVIER, Ismail (2001): *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.