

NOTAS SOBRE A HISTÓRIA E A HISTORIOGRAFIA DO TEATRO BRASILEIRO DOS ANOS 1970

Rosângela Patriota

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

História e historiografia do teatro brasileiro, teatro brasileiro - década de 1970, história e crítica teatral.

A História do Teatro Brasileiro no século XX tem sido construída sob distintos aspectos. No que diz respeito aos estudos relativos ao período 1940-1970, há a predominância de temáticas como a modernização da cena e a defesa de um teatro sintonizado com lutas sociais e políticas, que promoveu uma intensa reflexão sobre o engajamento da arte. Houve um profícuo diálogo com segmentos intelectualizados e a sua repercussão legou a concepção do que deveria ser “teatro político” no Brasil: espetáculos que pudessem contribuir com a oposição à ditadura militar.

No início da década de 1970, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina encerraram suas atividades. O primeiro após a prisão e o posterior exílio do dramaturgo e diretor Augusto Boal, enquanto o segundo depois de uma invasão policial, que redundou na prisão de alguns de seus integrantes e na ida de Zé Celso para a Europa.

A trajetória dessas companhias ocorreu em momento de grande efervescência política e intelectual. As perspectivas de transformação, em consonância com a luta contra a ditadura militar, motivaram as criações artísticas e os debates por elas suscitados. Em consequência disso, elas foram identificadas como revolucionárias por seus realizadores e reconhecidas por seus estudiosos. Todavia, esses projetos foram derrotados e que alternativas restaram para o florescimento de uma cultura de oposição? Diversos agentes sociais modificaram suas propostas de atuação. Artistas e/ou militantes, que foram constantemente desqualificados como “reformistas”, assumiram a tarefa de construir e consolidar a frente de resistência democrática.

Uma das primeiras publicações sobre o período foi *Anos 70*, composto por “Anos 70: momentos decisivos da arrancada” (José Arrabal); “Quem faz teatro” (Mariângela A. de Lima) e “O Teatro e o Poder” (Tânia Pacheco). Os dois primeiros, cada um a seu modo, refletiram sobre a ausência de uma cena revolucionária.

No ensaio de Arrabal, momentos das carreiras de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Augusto Boal e José Celso M. Corrêa foram objetos de reflexão. Vianinha, mesmo tendo sido um marco nas discussões sobre teatro e política no Brasil, foi destacado em virtude da polêmica que envolveu o seu texto “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém” (1968), porque preocupado com os rumos do teatro brasileiro propôs a “união da classe teatral” para manter os teatros abertos, com vistas a construir uma perspectiva de luta comum.

Boal, por sua vez, foi trazido ao debate pelo artigo “Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro”, no qual apresentou sua noção de “teatro popular” e considerações sobre o sistema “coringa”, tanto no que se refere ao impacto estético, quanto às implicações políticas para a atividade teatral.

Pela trajetória de José Celso foi recuperado o processo de radicalidade do Teatro Oficina, intensificado após a encenação de *O Rei da Vela* (1967), que, ao questionar o próprio “fazer teatral”, propiciou o surgimento do *Te-ato* (isto é, reinvenção da comunicação direta com o espectador) e de discussões sobre o circuito teatral, apresentadas no espetáculo *Gracias Señor*.

Essa seleção revela que para Arrabal as experiências da década de 1960 foram definidoras das atividades teatrais na década de 1970, isto é, se o processo de radicalização, observado em Boal e Zé Celso, configurou a existência de uma cena revolucionária, os argumentos de Vianinha expuseram elementos identificados como “conciliadores” em face da ditadura militar. Dessa maneira, o autor fornece dados que ajudam a compreender as divisões interpretativas estabelecidas entre as atividades teatrais dessas duas décadas. Além disso, ao evidenciar a ação da censura, o papel dos produtores e da burocracia do Estado, nos anos 1970, reflete sobre o repertório encenado no período.

Já Alves de Lima, com o intuito de compreender as formas de produção teatral, identificou, na década de 1970, dois modelos: os *grupos* e as *empresas*. Nos primeiros existiram características [coesão interna, perspectiva ideológica, entre outras] que deram a eles singularidade. Na esfera produtiva, desenvolveram organização coletiva, a fim de “eliminar no processo criativo a divisão social do trabalho”. Estabeleceram idéias e comportamentos para seus integrantes e para o público. Para exemplificar, Lima recuperou o espetáculo *Hoje é dia de Rock* (José Vicente), encenado por Rubens Corrêa e Ivan Albuquerque, no Teatro Ipanema (RJ), para destacar a sintonia que ocorreu entre o palco e a platéia, assim como essa montagem tornou-se símbolo de uma atmosfera de liberdade que a sociedade civil não exalava. Tais elementos possibilitaram aos *grupos* estabelecerem uma postura política e social decorrente de suas criações: *eles foram contra as situações estabelecidas*. Nesse sentido, houve uma superioridade criativa e crítica desses em relação ao *teatro-empresa*. Este foi definido como antagônico e tornou-se *a face nítida do capitalismo na arte*. Ao preservar a “divisão do trabalho”, não contribuiu para o desenvolvimento de espetáculos críticos e ao produtor coube a tarefa de garantir a liberação na censura federal e o espaço no circuito comercial. Não houve preocupação alguma com a unidade artística, nem com a politização da cena. Essas *empresas* desenvolveram modelos de apresentação, com grandes espetáculos que, na opinião da autora, conseguiram diminuir o impacto cênico de um texto tão importante como *Gota d'água* (Chico Buarque & Paulo Pontes, 1975).

As análises de Lima e Arrabal são polêmicas e um estudo mais aprofundado envolveria diferentes níveis de reflexão, especialmente aquele que remete a discussões atinentes à *estética da recepção*. Contudo, interessa aqui ressaltar o fato de que suas idéias tornaram-se referências para reflexões sobre o teatro dos anos 1970. Elas contribuíram para o estabelecimento de uma hierarquia, a partir da qual as *propostas alternativas* e/ou os *grupos independentes* foram as respostas políticas ao arbítrio daquela conjuntura, por intermédio do debate acerca das condições de produção dessas montagens como contraponto a um teatro de empresário apresentado no centro das cidades [São Paulo e do Rio de Janeiro] em detrimento das periferias. Daí nasceu uma

oposição que, até hoje, organiza a maioria dos estudos sobre teatro brasileiro, a saber: *teatro comercial x teatro de vanguarda e/ou teatro de idéias*. Todavia, essas concepções foram elaboradas a partir do processo criativo e não pelo campo de circulação das obras.

Tal polarização não considerou que, no Brasil e em outros países, o teatro não se desenvolve de maneira uniforme. Isto significa dizer: no mercado de bens culturais convivem distintas maneiras de fazer teatro. Em uma mesma sociedade encontram-se: a) o teatro comercial; b) espetáculos de companhias financiadas pelo Estado ou por Fundações; c) trabalhos experimentais, desenvolvidos por grupos geralmente vinculados a instituições de ensino e de pesquisa; d) atividades artísticas de companhias e/ou grupos que almejam construir uma intervenção social e política por meio de suas montagens. Este trabalho, muitas vezes, é realizado de forma independente, mas, também, pode ser vinculado a partidos políticos, sindicatos, associações de bairro, etc.; e) teatro amador.

Em meio a essas questões, no texto de Arrabal privilegiou-se a capacidade crítica dos artistas escolhidos, em relação aos governos militares, enquanto que no de Lima evidenciou-se o processo de criação dos grupos teatrais. Em ambos, porém, excluíram-se *as condições econômicas que viabilizaram os projetos* foram excluídas.

No entanto, pela documentação disponível, observa-se que o Arena e o Oficina foram seus próprios produtores e construíram autonomia para decidirem qual espetáculo encenar. Mas, se essa condição foi fundamental para o processo criativo, no que diz respeito ao público, o diálogo foi comercial [compra e venda de ingressos] e as relações de trabalhos não foram modificadas, como atesta Fernando Peixoto: *as pessoas têm a impressão que o Arena e o Oficina eram grupos que produziam seus espetáculos socializados. Não eram. Eram empresas capitalistas com patrões e empregados. O que havia é que a maioria dos patrões era socialista, não só pelo projeto de trabalho, mas o próprio projeto pessoal e visão de vida de cada um. Mas eram empresas capitalistas, não poderia ser de outra forma. Nós éramos patrões* (1989, p. 63).

Diante disso, vale ressaltar: a questão crucial para compreender tanto o movimento teatral no período de 1970, quanto a construção da historiografia sobre esse período, é observar a presença de uma hierarquia de valores que tornou as atividades do Arena e do Oficina parâmetros do que deveria ser um teatro de oposição, independente das relações econômicas que organizaram e/ou organizam a sociedade brasileira. Vale recordar também, nesse período, a chamada integração nacional com o investimento significativo nas telecomunicações. Em meio a isso, várias iniciativas teatrais voltaram-se para temas como liberdade, produzidas por companhias que construíram estratégias de diálogos com suas platéias, tais como o Theatro São Pedro, a Othon Bastos Produções Artísticas e o Teatro Ruth Escobar.

Esses trabalhos, mesmo estimulando o debate acerca da Resistência Democrática, foram desqualificados e chamados de “teatrão”, devido às suas condições de produção (entenda-se: *empresariais*). Seus conteúdos temáticos e impactos foram pouco abordados. Pelo contrário, intensificou-se um *preconceito* a partir das condições de produção/mercado/organização social. As

críticas políticas e teóricas feitas a essas encenações deixaram de lado o processo no qual ocorreram, assim como as condições de mercado que viabilizaram as iniciativas do Arena, do Oficina e do Teatro Ipanema, entre outros, praticamente não foram analisadas.

Bibliografia

ARRABAL, José et alii. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. 3ª ed., São Paulo, Hucitec, 1999.

FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de Resistência*. São Paulo: Global, 1985.