

UM MUNDO DE TEATROS E O IMPÉRIO DO ENCENADOR

Eduardo Fernando MONTAGNARI*

Primeiro, algumas considerações sobre os antecedentes deste texto que é fruto da minha participação aqui, na UNESP-Araraquara, na **VIII SEMANA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS: Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século**.

O prof. Luiz Antônio Amaral e a profª Laura Beatriz Fonseca de Almeida gentilmente me convidaram - e, por isso, deixo registrado meu agradecimento - para integrar uma mesa redonda que traria para o evento uma reflexão sobre teatro. Eu deveria abordar algum aspecto do teatro brasileiro contemporâneo.

Como meu trânsito por esse território deve-se, basicamente, ao trabalho que venho realizando junto ao que convencionamos designar de **teatro universitário** e que remonta aos quatro últimos anos da década de 60, nesta mesma instituição - na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, como um dos fundadores do Teatro Universitário de Araraquara (TUA) - entendi, na ocasião, que eu poderia pontuar os principais aspectos dessa experiência, contribuindo com o relativo conhecimento e as indagações que essa prática tem me proporcionado acerca do fenômeno teatral. Foi o combinado e foi para isso que me preparei.

Acontece, porém, que depois de ter assistido a outras apresentações e ter avaliado os propósitos do enunciado em torno do qual o evento foi organizado, percebi que para alimentar uma discussão mais viva, mais valeria -

* Docente de Sociologia e diretor do Grupo de Teatro Universitário da Universidade Estadual de Maringá-PR.

que o relato de uma experiência isolada e particularizada - abordar certas questões (assumindo o risco das generalizações) que norteiam qualquer reflexão que se queira fazer acerca dos rumos tomados pelas manifestações teatrais nesta segunda metade do século. Isso se justificaria, em princípio, porque já foi o tempo em que a cena teatral brasileira teve que esperar quase um século para absorver as propostas experimentadas pelos reformuladores dos palcos estrangeiros e, até mesmo, para se aventurar em busca de seus próprios rumos.

Uma conferência proferida em 1980 em que Gerd Bornheim parafraseava Pirandello, lembrou-me que, se o tema era o teatro, eu poderia improvisar já que não tinha em mãos material suficiente para elaborar um novo texto. Claro que a troca - de véspera - de um texto já elaborado por um roteiro improvisado não se deu no escuro. Para tanto, eu contava com a lembrança providencial das reflexões do próprio Bornheim em *Os caminhos do teatro contemporâneo*, de outras leituras e, ainda, com a lembrança das falas proferidas por Clóvis Levi, José Carlos Serroni, Fernando Peixoto - durante o VII Festival de Teatro Universitário de Blumenau - os quais, discutindo problemas relativos aos "Espaços Cênicos", apresentaram sugestões adequadas para uma abordagem do tema proposto. Certamente, eu podia contar ainda com minha própria experiência e aprendizado.

Levando-se em conta que este texto está sendo elaborado a *posteriori*, com base na memória do que foi abordado na ocasião, permito-me, portanto, recriá-lo com referências mais precisas e uma certa "vigilância" que, com certeza, não é exatamente a mesma daquele encontro. Tentarei, contudo, não abandonar um certo tom coloquial que, quase sempre, é o que torna mais vivo e atuante os pronunciamentos orais.

Começo concordando que enunciar o teatro contemporâneo em termos dos seus "rumos" evidencia, com correção, as múltiplas formas pela qual o teatro vem se manifestando nos mais diferentes palcos de todo mundo. Não temos mais, hoje em dia, como no passado, o teatro. O teatro nunca foi tão plural como atualmente. Sem ambigüidades, ou segundas intenções, recorro a uma formulação de Émile Zola para parafraseá-lo dizendo que o "nosso mundo é um mundo de teatros" (Dort, 1977, p. 45).

Para melhor compreender essa afirmação, é necessário, no entanto, entender em relação a qual singular podemos opor esse plural. Ou melhor dizendo, a que teatro do passado podemos contrapor os teatros do presente.

No passado, o teatro tinha como propriedade uma certa unidade, “uma mesma linguagem que, fundamentalmente, era despida de variações, que evoluía muito lentamente” (Bornheim, 1983, p. 91) e era partilhada por todos, atores e espectadores, se assim quisermos. Essa unidade, que podemos encontrar nas tragédias e nas comédias gregas, nas moralidades, mistérios e milagres medievais, na *commedia dell'arte*, no teatro barroco, estava profundamente em consonância com o mundo em que essas modalidades teatrais se originaram e floresceram. Se avançamos no tempo, a despeito das mudanças e variações que irão acompanhar o teatro realista, a partir do classicismo, podemos perceber certos sinais de sobrevivência dessa unidade quando investigamos atentamente o teatro que se fez até o século XIX.

Não deixa de ser especialmente significativo que a palavra, teatro, confunda-se, ainda hoje, com “certa arquitetura e certo realismo” inaugurados com a ascensão do mundo burguês. **teatro**, nesse sentido, é quase sempre vulgarmente identificado com um edifício, sofisticadamente aparelhado e um palco frontal à platéia - conhecido como palco italiano - onde um público se instala confortavelmente para assistir ao desenrolar de um determinado espetáculo. Esse **teatro**, que atinge seu apogeu com o naturalismo - filho do positivismo, do industrialismo e do cientificismo próprios do final do século XIX - jamais deixou de impregnar a consciência comum.

Tal naturalismo - ainda hoje, a essência de muitos teatros, do cinema e da televisão - tendo que expurgar o espectador até este se identificar com o que vê, corresponde à identificação do ator com seu personagem e do ambiente cenográfico com uma sociedade que, condicionante, transforma atores e espectadores em serventes de uma realidade estabelecida, dada. Trata-se de um modelo que cria um templo fechado - para o qual é transportada uma fatia da realidade - e que separa radicalmente o palco da platéia, dividida de acordo com sua origem social. Essa tendência - de transportar para a cena a realidade crua e sem retoques -, segundo Bornheim, vai se fazer em detrimento da “realidade do próprio teatro” (1983, p. 93) que, ao se fechar sobre si mesmo, criando a conhecida quarta parede, busca produzir nos espectadores a ilusão de que no palco tudo é real, fatal, coerente no espaço e no tempo, dramaticamente progressivo, com começo, meio e fim.

Esse teatro, medularmente literário, preso ao texto dramático (uma rápida incursão pelas principais obras dos dramaturgos - Tchecov, Ibsen, Shaw,

etc - desse período testemunha o império do texto escrito), é consonante com o mundo burguês decadente, injusto e doente, que procura denunciar - não podemos esquecer que é com o realismo que o “povo” entra em cena - e com a divisão de trabalho que sustenta sua existência. E é exatamente essa característica, que perpassa o empreendimento teatral, uma das responsáveis pelo surgimento dessa figura que, com o tempo, irá responder pelas transformações e inovações que serão operadas no próprio seio da encenação teatral: o diretor.

A palavra teatro, derivada do grego *theatron* que significa “lugar onde se vê” e que por extensão passa a significar também “aquilo que se vê”, isto é, a própria representação (Girard & Ouellet, 1980, p. 11) para se consumir - como sabemos - precisa, necessariamente, reunir ator e espectador no mesmo espaço em que se efetiva a representação. O papel em branco do teatro não está no branco do papel em que se escreve um texto dramático, mas no espaço em que se inscreve o **fato vivo** que define, por excelência, o teatro. O texto escrito é apenas um dos elementos que, como outros - ator, espectador, cenário, figurino, iluminação, “contra-regragem”, operacionalizações técnicas, direção, etc - compõe a realidade teatral. Em caso extremo, quase todos esses elementos podem ser dispensados sem que o teatro deixe de existir. Para tanto, basta que alguém represente alguém ou algo para alguém.

Mas, se consideramos que o que chamamos teatro reúne, em maior ou menor medida, todos esses elementos - que só adquirem sentido quando são articulados e apresentados em um **determinado espaço**, enquanto um **fato vivo**, em um **todo unitário** - é possível sondar sua realidade e suas implicações históricas e sociais, a partir de qualquer um deles que, no entanto, só podem ser compreendidos em relação uns aos outros, em um tempo e lugar.

Nesse sentido, é possível pensar o teatro contemporâneo e seus rumos a partir do ator, do público, do texto, da iluminação, do cenário, etc. A escolha do diretor, ou encenador não sendo, portanto, a única possível pode, por seu lado, com boa margem de segurança, servir como exemplo para se compreender os rumos em que se aventuram, atualmente, as mais diferentes tendências teatrais.

Hoje em dia, é o encenador o responsável direto pela transposição da escritura dramatúrgica para a escritura cênica que, seguidas vezes, se faz contra ou mesmo a despeito daquela. Servindo de ponte entre texto, ator e público, é o

encenador (que pode ser o próprio ator e/ou autor de um espetáculo) quem sempre (re)escreve a cena teatral.

É, portanto, em torno das mudanças ocorridas no seio da encenação, incompreensíveis sem a presença do *metteur en scène*, do diretor, que está organizada esta reflexão.

Essa figura que, historicamente, nos remete à França e ao nome de Antoine (1858-1943) desdobra-se em nomes como os de Craig, Stanislavski, Meyerhold, Piscator, Brecht, Copeau, Jouvet, Grotowski, Peter Brook, Bob Wilson, Eugenio Barba, Ziembinski, Augusto Boal, Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa, para ficar, fora e dentro do Brasil, com aqueles que, invariavelmente, são considerados os mais expressivos.

Proponho, portanto, pensar a questão dos rumos por que o teatro envereda no século XX - já que seria difícil, senão impossível, compreender a situação do teatro nesta segunda metade do século sem considerar, ainda que superficialmente, o que aconteceu no final do século passado e no início deste - a partir do encenador e com o advento do naturalismo no final do século XIX (sem, é claro, perseguir todos os meandros em que se enreda esse teatro, uma vez que, nem mesmo o naturalismo pode ser compreendido como um bloco homogêneo e indiferenciado). Assim, nos limites desta exposição, que também não entra no mérito das linguagens teatrais concebidas como populares - em oposição à evolução do teatro burguês que, ao se fechar sobre si mesmo, abre suas portas apenas para aqueles que possuem algum dinheiro para ser trocado por um espetáculo -, concentrar-me-ei em alguns dos principais reformuladores do fenômeno teatral e naquilo que, considero, constitui suas principais contribuições que respondem, ainda hoje, pelo florescimento das mais variadas linguagens teatrais.

Nesse sentido, é impossível começar com outra referência que não a do nome de Constantin Stanislavski (1863-1938) e do seu naturalismo psicológico. Stanislavski é um interlocutor obrigatório para se compreender em quais níveis se processam as principais transformações ocorridas na cena teatral da sociedade ocidental deste século. Seu legado é um marco e seu nome, estreitamente vinculado ao naturalismo, como o de André Antoine, não é mais o de um dramaturgo. Seu trabalho, em sintonia com o do dramaturgo Antón Tchecov; do crítico, autor e diretor da Filarmônica de Moscou Vladimir Nemirovitch Dantchenko, com quem fundou o Teatro de Arte de Moscou,

resultou na elaboração de um Método. O MÉTODO (para se viver intensamente um papel dramático), como ficou conhecido, é, até hoje, um dos principais instrumentos teóricos de que dispõe um ator e cujo fundamento reside na análise psicológica do seu comportamento - sobre si mesmo e sobre seu personagem - para uma **reprodução fiel da natureza humana**. Reprodução concebida inseparavelmente da **reprodução fiel do ambiente** que a explica e traduz.

O teatro que nasce das mãos e do talento de Stanislavski é o apogeu do naturalismo e do fechamento da cena sobre si mesma. Esse teatro, ao reproduzir a ilusão do real, em um palco rigidamente separado da platéia por uma quarta parede - "invisível" - impõe ao público um envolvimento passivo comparado àquele que costumamos desfrutar em frente de uma tela de cinema ou de uma novela de televisão.

Arrisco argumentar que a eleição de um olhar que encare esse teatro com base numa suposta linha progressiva, nos introduz diretamente na própria sala cinematográfica cuja existência, ao contrário do que muitos alardeiam, ao invés de massacrar o teatro, contribuiu significativamente para libertá-lo da obsessão de reproduzir realisticamente o real, devolvendo-lhe o desejo de (re)criar sua própria realidade a partir de uma perspectiva que pode ser encarada como um contrapasso, um passo atrás, mas não atrasado, na senda dessa linha evolutiva. De qualquer forma, as transformações operadas a partir e contra o teatro burguês, aos poucos, irão recuperando antigas linguagens abandonadas pelo realismo, sem que o mesmo possa ser, contudo, totalmente abandonado.

As reformulações e essa restituição far-se-á, quase sempre, pelas mãos de encenadores, invariavelmente interessados em romper com a rígida separação estabelecida entre palco e platéia e com a ditadura do texto dramático. É, portanto, na trilha dessa ruptura que alguns encenadores irão postular novas atitudes. Assim, não deixa de ser esclarecedor que um dos primeiros nomes a responder com significativas mudanças frente à cena naturalista surja dentro do próprio Teatro de Arte de Moscou e pelas mãos de um discípulo de Stanislavski: **Vaktanghov Meyerhold**.

É sintomático muitos dos escritos de Meyerhold (1883-1922) se enunciarem sob a rubrica de o **teatro teatral**. Meyerhold - cujo nome aparece sempre ao lado de um dramaturgo, o poeta Wladimir Maiakovski - já se concede a liberdade de adaptar livremente os textos que encena, buscando uma

realidade teatral que se processa basicamente em dois níveis: quanto ao trabalho do ator e quanto ao **espaço cênico**, propriamente dito.

Fazendo um parêntese, é preciso ressaltar, como aponta Clóvis Levi que as **reações** contra o palco naturalista também foram postuladas com o advento do simbolismo e do expressionismo que, sem abandonarem a estrutura do palco italiano procuravam através do cenário, da iluminação, cores, formas - deformações - concretizar encenações que já não mais traduziam fielmente a realidade exterior (1993, p. 10).

Meyerhold, que também não abandona o tradicional edifício teatral, modifica-o, porém, atacando visivelmente seu espaço. Não é outro o sentido delegado ao seu **construtivismo** que busca adaptar o palco a um circo, onde não mais atores, mas artistas (clowns, malabaristas, mimos, atletas etc), em diferentes níveis de altura, em plataformas e passarelas avançam em direção ao público rompendo, concretamente, com a suposta “quarta parede”. Simultaneamente, ao contrário do famoso Método de Stanislavski, interessado no realismo psicológico, a **biomecânica** proposta por Meyerhold terá como objetivo central preparar fisicamente o ator.

Esse teatro revolucionário e filho de uma nova era, marcada por profundas transformações sociais - guerras, revoluções, crises econômicas, totalitarismos - encontra no nome do alemão Bertolt Brecht (1898-1956) outro expoente. Como Meyerhold, também Brecht não abandona o palco italiano mas, diferentemente deste e dos demais reformuladores do fato teatral contemporâneo, o poeta alemão deve ser visto como uma figura das mais completas na história do teatro do século XX, uma vez que, além de poeta, diretor, teórico, Brecht integra a lista dos nomes mais importantes da dramaturgia moderna que com ele sofre, também, profundas reformulações.

Como teórico e homem de teatro, seu **teatro épico**, “não-aristotélico”, apresenta-se como uma das mais importantes teorias já elaboradas sobre teatro. Ao contrário de Stanislavski, não há entre seus escritos nenhum receituário sobre técnicas de atuação. Apenas o seu conceito de **distanciamento**, ou **estranhamento**, o famoso *Verfremdung* brechtiano, indica como deve ser a atuação de um ator: basicamente um comentarista, um narrador daquilo que realiza cenicamente. Poderíamos arriscar que a preparação do ator em Brecht, sem se opor frontalmente às técnicas de Stanislavski, aproveita consideravelmente o trabalho de preparação do ator que este propõe, superando-

o mediante um comportamento de extrema vigilância sobre suas ações que - jamais - podem ser explicadas e representadas em termos psicológicos. O peso do social em Brecht, fruto do seu marxismo - interessado em levar o teatro burguês à sua crítica mais radical - responderá por um espaço cênico em que a própria realidade física do palco, contrariamente ao ilusionismo naturalista, será revelada e não encoberta e muito menos separada por uma invisível quarta parede. Atuações frontais buscarão a cumplicidade de um público presumidamente capaz de entender propostas que partem do pressuposto de que tanto a realidade cênica como a realidade social devem ser mostradas como passíveis de modificação. É interessante lembrar que Brecht reescrevia seguidamente seus textos, elaborados a partir de cenas com sentidos próprios, passíveis de serem excluídas - ou mesmo encenadas isoladamente - sem prejuízo do todo.

Suas recorrências, que integram linguagens apanhadas em **Erwin Piscator** (1893-1966) (com seu **teatro de propaganda**), no teatro oriental, no teatro medieval, nos teatros populares, nos cabarés, compõem uma das mais fascinantes aventuras de um teatro que quer ser científico sem deixar, por isso, de funcionar como um empreendimento de diversão pública. Suas experiências ramificam-se por vários caminhos, desde textos didáticos elaborados para estudantes e operários, versões de textos clássicos, e vários musicais. Sem deixar de ser realista, Brecht criticou o realismo psicológico, postulando para o palco burguês uma concepção cênica que não devia permitir que os atores e espectadores jamais se esquecessem que estavam em um teatro. Para tanto, elaborou uma teoria acompanhada de textos dramaturgicos, em que as cenas independentes se entrelaçam contrariando a linearidade e coerência naturalistas. Brecht legou-nos um farto material em que encontramos escritos sobre teatro, anotações sobre seus trabalhos como diretor, poemas, uma vasta e variada obra dramática, adaptações, diários, polêmicas, canções etc. Teve vários colaboradores e colaboradoras (músicos, poetas, escritores, cenógrafos) e, freqüentemente, teve que enfrentar a acusação de plagiador.

O francês **Antonin Artaud** (1896-1948) é, seguramente, outro nome impossível de ser esquecido quando se trata de perseguir os rumos em que o teatro enveredou por este nosso tempo. Sua rebelião contra o teatro burguês e o palco italiano é das mais radicais. Ritualístico, seu **teatro da crueldade** na busca pela reinvenção do novo concebe o espaço da ação como um lugar de perigo para o ator e/ou qualquer pessoa.

Queria um ator que se libertasse das imponderáveis circunstâncias e renunciasse à sua “liberdade de intérprete”, dominando seu corpo e sua voz (...) Tudo que atua, para ele é uma **crueidade** porque reflete a ação exasperada e extrema que busca renovação. Os obstáculos entre o **vívido** e o **representado** estariam abolidos no seu teatro da crueidade. Na comunhão entre ator e espectador se buscaria a **desobstrução do ser**. (Carvalho, 1989, p. 92) (grifos meus)

Místico, mágico, esotérico, metafísico, Artaud, em sua busca pelo **transe** - antípoda do teatro épico brechtiano, que jamais confunde vida com representação - não nos legou nenhum texto dramático que, para ele, existia apenas enquanto **ritmo**, **partituras sonoras**, em espaços cênicos nada convencionais - galpões, usinas, capelas -, distante do tradicional edifício burguês, onde “estruturas e níveis, com o espectador no meio só mere(cia) ser respeitado enquanto “deslocamento de ar” (em que) o ator deveria ser um iniciante trabalhando com um paroxismo controlado (pois o transe deve ser do público e não do ator)”. (Levi, 1993, p. 11)

Essa procura pelo primitivo, pelo ritual, em que o ator, como em Stanislavski, deve se entregar totalmente ao seu papel, encontra no nome do polonês **Jerzy Grotowski** (1933) outro reformulador que, diferentemente, porém, do encenador russo, através do seu **teatro-laboratório**, do seu **Teatro Pobre** e de sua busca por um **ator santo**, abandona para sempre os espaços tradicionais em nome da reconquista da **perdida comunhão** entre ator e espectador. Essa comunhão, perseguida em espaços adaptados, a cada apresentação aproxima ao máximo ator e espectador mediante uma **cerimônia** em que o primeiro passa a ser encarado como um verdadeiro **sacerdote**. O Teatro Pobre de Grotowski, não no sentido financeiro, mas pelo tratamento dispensado aos espaços e elementos cênicos - apenas o necessário em espaços vazios, para um público reduzido - serve-se de textos dramáticos tradicionais, que são recriados e utilizados mediante uma pesquisa corporal e de uma entrega cujo único objetivo está na reconquista da tão desejada comunhão perdida.

O desdobramento das formulações de Grotowski pode ser conferido com o **teatro antropológico** proposto por um de seus discípulos, o italiano **Eugenio Barba** (1936). Em nome de uma essência do fenômeno teatral, Barba e seu grupo, o **Odin Teatret**, respondem atualmente por uma rigorosa pesquisa

corporal - **anatômica** - e por formulações práticas e teóricas que ressaltam um profundo interesse por elementos oriundos dos teatros de diferentes culturas, em especial dos teatros orientais que, inversamente à necessidade de originalidade dos palcos ocidentais, ainda hoje, se firmam em linguagens secularmente tradicionais. Esse teatro, como em Artaud e Grotowski, celebrado fora dos palcos tradicionais, em espaços diversos, para pequenas platéias ou nas ruas, inclui passagens pelo Brasil e um acentuado interesse por elementos ritualísticos presentes em algumas das nossas manifestações culturais.

A importância dos nomes que integram a lista dos reformuladores do teatro - considerando que não estamos levando em conta tendências dramaturgias que, como o **teatro do absurdo**, também contribuem para modificações da cena teatral tradicional -, testemunha o significado do trabalho do encenador no teatro contemporâneo, Peter Brook, Victor García, Heiner Müller, Bob Wilson, Ariane Mnouchkine e seu Théâtre de Soleil, Julian Beck e o Living Theater, o Grupo **Bread and Puppet** e outras referências emblemáticas - que não cabem numa breve exposição como esta - indicam a variedade dos caminhos dos teatros atuais. Mesmo que alguns desses caminhos estejam sinalizados sob a rubrica de **criações coletivas** (como é o caso do Living Theater) é irrecusável o peso de seus diretores para a comprovação do **império atual dos encenadores**. Mesmo se o espaço é tradicional e o texto, um clássico.

Claro que seguidas vezes, a **ditadura** de um - **o texto** - sendo pura e simplesmente substituída pela **ditadura** do outro - **o encenador** - nem sempre foi ou continua sendo a solução mais adequada para se renovar os caminhos de uma arte que vive da **articulação** de seus múltiplos elementos: atuações, cenografia, figurino, iluminação, direção, etc. Mas é inegável que o rompimento com a ditadura do texto, aliado ao insurgimento contra o teatro burguês, bem instalado em seu palco italiano, possibilitou ao fato teatral, uma liberdade e uma pluralidade de rumos jamais experimentados a um só tempo e em tantos espaços simultaneamente. Em busca de sua realidade, do seu mundo, o teatro se multiplicou em sons, formas, sombras, luzes e espaços, deixando para trás - ou para o cinema e a televisão, com os quais jamais pode e deve concorrer - aquela ânsia de traduzir, com extrema **fidelidade**, o próprio mundo no qual está inscrito e do qual, algumas vezes, é mero signatário.

Abrindo-se ao nosso imaginário - **inventiva e criador a mente** - em uma escala que nunca terá o ritmo da sociedade de massas em que vivemos e que jamais foi e será o do teatro, o teatro pode, por isso mesmo, continuar se oferecendo como **experimento vivo** cuja virtude especial, como forma artística, como aponta Peter Brook, é que é inseparável da comunidade (Brook, 1989, p. 38) compreendida “nesse circuito elétrico-humano, que nem o cinema e a televisão serão jamais capazes de instalar”. (Bentley, 1969, p. 177) Como escreve Jorge de Sena,

o paradoxo do teatro moderno é que ele desmente clamorosamente as ilusões populistas do século passado, ainda sobrevivias actualmente: quanto mais povo há, mais o teatro se torna esotérico, para raros apenas. A grande diferença, porém, é que esses raros estão espalhados, em pequenas comunidades, por toda a parte, e nas grandes cidades são como aldeias dentro delas. (Sena, 1989, p. 31)

Claro que entre tantos, o teatro burguês, com ou sem realismo, continua e continuará existindo e atraindo, como um negócio até mesmo lucrativo, seu público fiel. Como o teatro, há muito o público deixou de ser um só. Uma passagem de olhos pelos cardápios de teatro dos jornais das grandes cidades atesta essa afirmação. Há teatros, experimentais ou não, para todos os paladares: com ou sem ilusão, com ou sem fumaça, com ou sem tecnologia, com ou sem clowns, com ou sem circo, com ou sem distanciamento, com ou sem propaganda, com ou sem método, com ou sem santos, com ou sem transe, com ou sem dança, com ou sem música, com ou sem coringa, com ou sem opressão, com ou sem sexo, com ou sem palavras, com ou sem patrocínio, com ou sem subvenção. Adultos e infantis. Públicos ou até a domicílios.

Uma temporada em um Festival de Teatro, como o Internacional de Londrina, por exemplo, pode dar uma idéia dos rumos dos teatros - populares, naturalistas, teatrais, épicos, antropológicos, antropofágicos, absurdos - de hoje: teatro de dois, teatro para vinte pessoas, teatro em ônibus, teatro em caixão de defunto, teatro nas ruas, teatro em igrejas, teatro em subterrâneos, teatro em bares, teatro em galpões, teatro em fábricas, teatro em escolas, teatro em supermercados, teatro até em teatros (para citar Fernando Peixoto, citando Boal) e, por falar em Boal, teatro até quando o teatro se queira invisível. Mas aí o “jogo” deixa de ter qualquer graça, porque deixa de ser teatro!

Responsável por essa extravagante idéia de um **teatro invisível**, **Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa** - sem que isso diminua a importância do legado de dramaturgos, encenadores, companhias e atores que, desde Martins Penna, João Caetano, Artur Azevedo, dos **Teatros de Revista** até o **Teatro Brasileiro de Comédia**, com seus diretores estrangeiros, passando por Nelson Rodrigues, Paschoal Carlos Magno, Ziembinski, Antunes Filho etc - respondem pelas mais significativas reformulações dos palcos brasileiros que, a partir dos anos 60, em alguma medida, tornam-se contemporâneos dos palcos mundiais.

O peso e a importância do **teatro de Arena** e do **teatro Oficina** na condução dos rumos por que enveredam os teatros brasileiros no presente é indiscutível. Mas esse texto é do colega Renan Tavares e, muito embora naquela ocasião, sua fala tenha antecedido a minha, fica a deixa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BORNHEIM, G. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BROOK, P. Manifestos. *Primer Acto. Cuadernos de Investigacion Teatral*, Madrid, nº 229, 1989.
- CARVALHO, E. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GIRARD, G, OUELLET, R. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.
- LEVI, C. Os espaços cênicos sob o ponto de vista do encenador. *Revista da Poiesis*, Blumenau, n. 2, 1993.
- SENA, J. de. Da necessidade do teatro. In: *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1989.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BARBA, E. *Más allá de las islas flotantes*. México: Universidade Autônoma Metropolitana, 1986.
- BARBA, E., SAVARESE, N. *Anatomia del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta, 1988.
- BOAL, A. *O teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BRECHT, B. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972.
- BROOK, P. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1986.
- DUVIGNAUD, J. *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MEYERHOLD, V. E. *El teatro teatral*. Havana: Arte y Literatura, 1988.
- PRADO, D. A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.