

ENTRE LÁ E CÁ: DO TEATRO DO PÓS-GUERRA A MAIO DE 1968¹

BETWEEN HERE AND THERE: FROM THE POST-WAR THEATER TO MAY 1968

Walter Lima Torres Neto*

UFPR

Resumo: Este artigo busca esboçar algumas relações entre o teatro europeu do pós-guerra, maio de 1968 e o teatro brasileiro do período, e sua repercussão na nossa atualidade teatral. Não se trata, certamente, de estabelecer uma relação de causa e efeito. Trata-se de mapear alguns princípios estéticos, reconhecer certas iniciativas criativas que sugerem tanto uma permanência quanto uma superação de padrões artísticos. Esses padrões se articulam entre o teatro realizado, desde a segunda metade do século XX na Europa e no Brasil e a cena contemporânea.

Palavras-chave: Dramaturgia. Encenação. Teatro do absurdo. Teatro do pós-guerra. Maio de 1968

Abstract: This article outlines some of the connections between post-World War II European theater, May 1968, and Brazilian theater of the same time period, and place this comparative analysis in relationship to Brazilian theatrical reality. The objective is not to establish a cause/effect relationship, but to map a few guiding aesthetic principles, and to acknowledge particular creative initiatives that suggest both the continuation of and a rupture with artistic standards. Such artistic standards are present. These patterns are articulated between the theater performed since the second half of the twentieth century in Europe and Brazil and contemporary theater.

Keywords: Dramaturgy. Acting. Theater of the absurd. Postwar Theater. May 1968

*La palabra, convertida en “lugar simbólico”,
señala el espacio creado por la distancia
que separa a los representados de sus representaciones,
a los miembros de una sociedad y
las modalidades de su asociación.*

Michel de Certeau. **La toma de la palabra**, p. 36.

O objetivo deste artigo é fazer uma reflexão em três movimentos. No primeiro instante, procura-se retomar, brevemente, alguns aspectos do teatro produzido no imediato pós-guerra,

¹ Este artigo é uma versão ampliada da intervenção oral realizada no VI Colóquio do Centro de Estudos Portugueses da UFPR, cujo tema foi “Existir, resistir: Rexistir”, realizado entre os dias 23 e 25 de outubro de 2018.

* Doutorado em Estudos Teatrais pela Sorbonne Nouvelle, Paris III. E-mail: gualter20@gmail.com limatorres@ufpr.br

na Europa e no Brasil, o qual foi potencializado pelos eventos de maio de 1968. No segundo momento, detém-se sobre as implicações de maio de 1968, em relação à dramaturgia e ao teatro. E por fim, com um exemplo do estado atual de parte da nossa dramaturgia e teatro, descreve-se uma “ação performativa”, procurando-se algumas aproximações no tocante ao legado do movimento de maio de 1968, em relação com a atualidade teatral brasileira.

Teatro europeu do pós-guerra: 1945-1968

A denominação teatro europeu do pós-guerra engloba uma diversificada produção teatral que abrange uma série de rupturas no interior da estrutura dramática. Ela também alcança as novidades estéticas na concepção da encenação de um texto dramático e, sobretudo, no que concerne a novos modos de condução dos processos criativos na prática teatral. Este foi um período que levou a novos paradigmas a própria recepção da obra teatral junto a um público, naquela altura, eminentemente burguês ou conservador, em termos de assimilação de novas narrativas teatrais. Apesar da expressão não estar associada diretamente ao teatro produzido na França, Paris se tornou a grande vitrine de onde foi irradiada parte desta importante produção. O “teatro europeu do pós-guerra”, como seu nome pressupõe, é mais uma faixa temporal do que uma manifestação estética ou estilística coesa, associando um grupo de autores afins. Esse período abarca todo um conjunto de manifestações teatrais heteróclitas ocorridas em diversos países da Europa, desde o imediato pós-guerra, logo após o desembarque das tropas aliadas e a liberação do velho continente do ocupante nazista. Em termos temporais, pode-se estimar que a produção desse teatro se concentraria entre o término da guerra e maio de 1968. Todavia, não se restringindo ou se extinguindo, exatamente, em 1968, como uma espécie de baliza ou marco definitivo, mas ao contrário, sobrevivendo ainda durante toda década de 1970, assimilando, na virada da década, os novos postulados estéticos e políticos, catalisados que foram pelo movimento de maio de 1968.

Para que o leitor tenha uma noção temporal do itinerário desta nova onda dramática, deve-se lembrar, por exemplo, de que o clássico *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, teve sua estreia em 1944, mesmo ano da primeira apresentação de *O mal-entendido*, de Albert Camus. Este ano de fato é emblemático pois também marca a estreia da peça de Jean Anouilh, *Antígona*, a qual desde 1942 estava em negociação com a censura do regime nazista. Esses três autores, cada um à sua maneira, estão centrados na vertente do chamado “movimento existencialista”. Ao mesmo tempo, suas dramaturgias estão imbuídas de forte discussão política, eivadas que são por intensas relações de intertextualidade com o universo mitológico da Antiguidade, operação presente em parte nada desprezível da produção do teatro francês da segunda metade do século XX.

Como é sabido, os rótulos para esta nova dramaturgia produzida neste período são inúmeros: teatro existencialista, novo teatro, nova dramaturgia, anti-teatro, teatro de pânico, teatro da derrição, teatro de protesto, teatro de paradoxo, teatro do absurdo, entre outras designações. Cada uma dessas designações foram atribuições, ora de estudiosos, ora de agentes criativos no calor da manifestação de suas intenções estéticas ou tentativas de estudos de caso.

Sobre a designação “teatro do absurdo”, ressalte-se que na história da dramaturgia ocidental, nenhum outro termosado para classificar essa produção dramática bizarra e irregular,

diante dos parâmetros da dramaturgia tradicional, foi tão fortemente divulgado, sendo comparado, contemporaneamente, à difusão do termo “pós-dramático”. “Teatro do absurdo” ganhou notoriedade e se espalhou pelo mundo ocidental devido ao sucesso da recepção do livro de Martin Esslin, *O Teatro do Absurdo*, em 1961. Nesta obra, a noção de “absurdo” fora emprestada, segundo o próprio Esslin, da definição de Albert Camus que em 1942, intitula seu ensaio, *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Camus lançara aí as bases de sua filosofia dita absurda, exposta ficcionalmente, tanto no romance *O estrangeiro* quanto nas suas peças, a exemplo de *Calígula*. Camus não pressupunha que o mundo fosse “absurdo”, mas sim a confrontação, o embate, entre a sua realidade irracional e o desejo humano de uma compreensão racional, lógica. Na visão de Esslin “o teatro do absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1968, p. 20).

Os textos teatrais, ditos “absurdos”, estudados por Martin Esslin quase vinte anos depois dos eventos relativos à II Guerra Mundial, englobam um conjunto bastante heterogêneo de autores, temas e tratamentos no manejo dos elementos da dramaturgia. Foram assim estudados, na sua obra, como expressão de um teatro contemporâneo de vanguarda, em ordem alfabética autores tais quais: Arthur Adamov, Boris Vian, Dino Buzzati, Edward Albee, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, Günter Grass, Harold Pinter, Jean Genet, Jean Tardieu, Max Frich, Samuel Beckett, dentre outros.

De maneira abreviada, pode-se pensar, em primeiro lugar, a escrita dramaturgicamente desses autores, da seguinte maneira: seus temas, personagens, situações dramáticas e intrigas foram decalcados, na sua grande maioria, das recentes situações limites de violência, ultraje e horror desmedidos, descritas pelos sobreviventes da guerra ou vividas por eles próprios, em diferentes intensidades. O comportamento humano encontra assim uma figuração sobre o palco que até então não fora concebido pela dramaturgia. As figuras ou papéis evocados por esta dramaturgia denotam comportamentos que retratam a condição de resistentes ao inimigo, aderentes à cultura do ocupante, simpatizantes com as políticas nazistas, colaboradores, informantes, delatores, deportados, prisioneiros, exilados, perseguidos, interrogados, punidos, torturados, entre outras condições existenciais confrontadas com seus limites ditados pela violência e pelo terror. Em segundo lugar, verifica-se que é a palavra, para narrar e dramatizar parte desses horrores recentemente vividos, quem forja uma linguagem específica, que ao ser manipulada e articulada por cada um desses autores, em suas experiências narrativas, projeta essa mesma linguagem como protagonista de uma estética, de uma nova dramaturgia, inaugurando uma outra dimensão para a textualidade no teatro. Pense-se nesse sentido, tanto num diálogo filosófico de um Beckett, quanto no diálogo insólito e jocoso de um Ionesco, para ficarmos nos exemplos mais canônicos. Finalmente, haveria um terceiro aspecto a ressaltar acerca da dramaturgia produzida no período do pós-guerra, que seria relacionada a disseminação de um teatro decididamente de orientação política, neste caso de cunho épico. Esse teatro foi introduzido na França pela turnê do Berliner Ensemble, em 1954, quando da encenação de *Mãe Coragem* e posteriormente com a encenação de *O Círculo de giz caucasiano*, em 1955, ambos de Brecht. Foram Roland Barthes e Bernard Dort os dois críticos, dentre os diversos estudiosos do teatro, que naquela altura se ocuparam da recepção desta obra inquietante, sobre a qual o próprio Barthes afirma que “o poder de responsabilidade do espetáculo é, no caso, igual ao poder de responsabilidade do texto; teoria, texto e encenação formam em Brecht um todo indissociável, ou, pelo menos, que não pode ser dissociado sem consequências graves para o público” (BARTHES, 2007, p. 197).

Teatro do pós-guerra aqui

Enquanto isso, no Brasil, em 1943, no Rio de Janeiro, íamos alcançado, segundo certas vozes da crônica historiográfica, nossa entrada definitiva na modernidade teatral, com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelas mãos de Ziembinski, diretor teatral de origem polonesa que se encontrava entre nós, exilado pela mesma guerra. Por sua vez, em São Paulo, o empresário Franco Zampari arregimentava um grupo de diretores italianos (Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Alberto d’Aversa, Gianni Ratto) que “atualizaram” com suas montagens o repertório nacional, oferecendo à burguesia local o mesmo padrão estético que vinha sendo exibido ao público das principais capitais teatrais europeias². Foi em 1948, que o Teatro Brasileiro de Comédia abriu suas portas, estreando com *La voix humaine*, de Jean Cocteau, tendo Madame Henriette Morineau, atriz francesa redescoberta entre nós por Louis Jouvet, em turnê de passagem pelo Brasil, como interprete do monólogo, que fora encenado em francês, sem tradução para seleta plateia paulistana.

Como reação a um repertório estrangeiro, fortemente veiculado pelo TBC, autores nativos produziram uma dramaturgia centrada nas questões nacionais, quando não regionais em busca de uma identidade do brasileiro. Modelo certamente idealizado, desse “tipo do brasileiro”, essa dramaturgia produzida nas décadas de 1940, 50 e 60 foi fundamental porque marcada por questões de identidade e ideologia locais. Ela se debruçara sobre problemas estruturais de nossa realidade e fazia um exame da própria sociedade brasileira, sua elite autoritária e seu estatuto patriarcal. A título de orientação, poderíamos lembrar ao leitor ao menos cinco autores cujas obras acabariam por se caracterizar, ao longo do tempo, como o repertório canônico desta noção de modernização do drama nacional. Nelson Rodrigues, com seus personagens urbanos e suburbanos da cidade do Rio de Janeiro, exhibe as suas mais peculiares leituras decalcadas dos complexos estudados por Freud. Jorge Andrade trata da crise do café abordando uma aristocracia decadente envolta em grave crise econômica e de consciência coletiva, polarizando questões entre o campo e a cidade. Dias Gomes enveredando por uma dramaturgia assumidamente de cunho político, traz à cena as desigualdades sociais mais marcantes do período dentro de um conflito entre oprimidos (trabalhadores) e opressores (patrões). Ariano Suassuna, com graça e irreverência, se apropria de formas ibéricas, as quais adapta ao imaginário nordestino. Gianfrancesco Guarnieri traz aos palcos pela primeira vez o operário brasileiro, apesar das críticas posteriores em relação às discussões entre o padrão do dramático rigoroso e a ausência da forma épica³. As peças escritas por estes cinco autores estão no centro da ruptura entre o novo e o velho teatro brasileiro. O velho teatro, entendido naquela altura como sendo os resquícios de uma dramaturgia de fundo luso-brasileira, mormente associada à comédia de costumes e ao teatro musicado. De outro ângulo, essa produção dramatúrgica também se colocava como uma reação ao repertório estrangeiro veiculado pelo TBC.

² Sobre a presença desses artistas italianos entre nós, consulte-se os seguintes trabalhos: Maria de Lourdes RABETTI. **Contribuição para o estudo do “moderno” teatro brasileiro: a presença italiana**. 1989. Tese de Doutorado em História. Universidade de São Paulo, São Paulo; Alessandra VANNUCCI. **A missão italiana: história de uma geração de diretores italianos no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

³ Sobre essa questão consulte-se Iná Camargo COSTA. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

Maio de 1968, lá

Como se sabe, o movimento principiou, timidamente e sem pretensões de se tornar o que se tornou. Teve início em 22 de março de 1968, na universidade de Nanterre, onde os estudantes reivindicavam a livre circulação de moças e rapazes nos dormitórios e alojamentos de ambos os sexos. Também estavam na agenda protestos contra a guerra no Vietnã, a repressão sexual e o capitalismo. Desta data em diante, o movimento se alastrara para o centro da capital francesa, ganhando a adesão de operários, trabalhadores, intelectuais, artistas, jornalistas e é “vivido” intensamente por meio do que se caracterizou como uma *prise de parole* ou o “uso da palavra” (*la toma de la palavra*)⁴.

Tendo por cenário os anfiteatros da velha Sorbonne e o Teatro do Odéon, no Quartier Latin, as assembleias, discussões, marchas e manifestações se prolongaram até o final do mês de maio, quando o governo de Charles de Gaulle interveio. Após dissolução da Assembleia Nacional em 30 de maio, em junho, após novas eleições legislativas, a UDR (União Democrática pela República) saiu vencedora. E em novembro do mesmo ano, saía a Lei de orientação do ensino superior (Loi Faure) que passava a disciplinar as novas relações de trabalho e de ensino no âmbito da vida universitária francesa.

O jornalista, fundador do semanal *L'Express*, Jean-Jacques Servan-Schreiber, em *O despertar da França*, escrito no calor da hora no mesmo ano de 1968, fez uma síntese diagnosticando o comportamento insurgente. O movimento de maio de 68 se tornara, na sua opinião, uma reação dirigida no campo político ao autoritarismo, representado pelos anos de gaullismo, e buscava um maior liberalismo. Já no campo econômico, o movimento reivindicava a implantação de uma nova mentalidade para que a França não afundasse no subdesenvolvimento, mas se atualizasse em relação às novas tecnologias caminhando para uma sociedade orientada na direção do estado de bem estar social. No tocante ao plano da formação universitária, a demanda era no sentido de que as instituições de ensino pudessem ser autônomas para gerirem suas próprias políticas acadêmicas de forma descentralizada, assim como a aplicação dos seus recursos financeiros. Isso queria dizer que o diálogo em instâncias colegiadas orientariam as diretrizes do ensino em todas as suas esferas. E que, por fim, a inovação tivesse lugar para dinamizar tanto o ensino fundamental, quanto profissionalizante e universitário em detrimento da tradição asfíxica. Ainda na opinião de Servan-Schreiber, maio de 68 foi uma reação ao sistema centralizador paternalista, senhor da soberania nacional. As jornadas de maio se constituíram ainda contra a guerra colonialista que alimentava o preconceito em relação às ex-colônias que lutavam por suas independências.

Quando se aprecia as fotografias de maio de 68 na França, observa-se que elas reproduzem cenas de barricadas e de conflitos impressionantes entre estudantes desarmados e as forças da ordem. Apesar destas cenas, aos olhos de diversos comentaristas, não parece ter sido uma revolução propriamente política, mas sim uma revolução dos modos e dos costumes, do comportamento e, portanto, da cultura, tendo como ponto de partida a reivindicação de modernidade na vida universitária. Chama atenção nessas mesmas fotografias, narrativas visuais, documentários e cartazes, os diversos aspectos culturais emancipadores reivindicados, como por exemplo: uma mulher até então não tinha o direito de abrir uma conta bancária sem a autorização de seu

⁴ Nesse sentido consulte-se de Michel de CERTEAU. *La prise de parole, et autres écrits politiques*. Paris: Seuil, 1994.

marido; os operários deviam se conformar ao sistema denominado de fábricas-casernas; as jovens eram proibidas de usar calças compridas nas escolas, nos liceus e noutras instituições onde vigorava rigorosa moralidade; lutava-se assim pela descriminalização da homossexualidade, considerada até então crime; questionava-se a liberdade que as mulheres não tinham de poder usar métodos contraceptivos; reivindicava-se a renovação dos métodos pedagógicos nas escolas, na tentativa de serem mais criativos e menos repetitivos (tradicionalistas), valorizando-se o imaginário e a espontaneidade; reivindicava-se também que tanto homens quanto mulheres pudessem expressar artisticamente, com liberdade, suas pulsões eróticas e sexuais; defendia-se o direito às relações homossexuais; a tradicional família burguesa por meio da sistemática do divórcio via finalmente a sua hipocrisia abalada. Portanto, revolta contra o autoritarismo nas relações familiares, nas relações de trabalho, nas relações de ensino e aprendizagem e sobretudo nas relações do cidadão com o Estado. Essas reivindicações conformavam o corolário de uma revolta cultural. Com a frase, “a imaginação no poder”, abalavam-se as estruturas que mantinham a autoridade, justificavam as hierarquias e legitimavam as diversas relações de opressão naturalizadas no interior da sociedade francesa, e por conseguinte, ocidental. Desde então ficaria “proibido proibir!”

Festival de Avignon, 1968

No campo teatral propriamente dito, o Festival de Avignon, em 68, confrontava o tradicionalismo dos seus 22 anos com a emergência das novas tendências criativas de expressão cênica como os *happenings*. Nesta edição do festival, a trupe norte-americana do Living Theatre fora convidada para se apresentar com três obras: *Antígona*, segundo Brecht; *Small Mysteries* e *Paradise Now*. A orientação do grupo era “sair da caixa cênica e ganhar a rua”, rompendo com a ficção e partindo para ação vital. Tão logo o grupo com sua obra transbordava o perímetro do edifício teatral, iniciava-se uma confusão com a prefeitura, a polícia e os organizadores do festival. Começava uma série de outros eventos menos artísticos que fugiriam ao nosso foco aqui.

No tocante ao *happening*, teria sido Salvador Dalí quem, em 1966, já havia reivindicado esse tipo de ato como surrealista, fato que a geração das Vanguardas do entre guerras não havia pensado. O pressuposto do pintor catalão era de que a realização de um *happening* seria a criação de uma situação que não poderia ser reproduzida duas vezes seguida. Nesse tipo de manifestação, o que subjaz é a ação artística inovadora. Sendo contestatória, essa ação seria antes de tudo uma atitude política. O evento teatral estaria revestido agora pela própria reivindicação que se inscreve na sensualidade dos corpos, nas longas cabeleiras revoltas, nos corpos que reagem à assepsia da estética urbano-burguesa. Agora o protagonismo se deslocara da palavra e se encarnava no corpo, na expressão corporal do ator, que se opõe à docilidade da justa dicção e do gesto bem feito na declamação do verso de um diálogo clássico, de uma peça dramática convencional.

Foi em meio a esses acontecimentos que o espetáculo *O Rei da Vela*, desembarcou na Europa. A montagem dirigida por José Celso Martinez Corrêa fora exibida primeiro em abril, em Florença, depois no Festival de Nancy. Em Paris, a encenação teve lugar no Theatre de la Comunne d’Aubervilliers, sendo recebida sob o signo de uma estética da carnavalização.

1968: algumas lembranças da produção teatral no eixo Rio-São Paulo

Para Zuenir Ventura, 68 foi o ano que não acabou. E ele expõe suas razões na forma da crônica jornalística, que compõe sua narrativa. O tom sombrio não deixa de ecoar ainda hoje, sobretudo, quando nos defrontamos com determinados aspectos da realidade do ano de 2018-2019. No *best-seller 1968: o ano que não terminou*, o jornalista nos apresenta não somente como repercutiram aqui, no eixo Rio-São Paulo, os eventos de maio de 68, mas também como se desenvolveu o conturbado ano em meio à orientação política que o Brasil acabou adotando desde aquele instante.

Já do ponto de vista teatral, entre 1968 e 1970, tivemos ao menos seis espetáculos que dialogavam diretamente, tanto com os movimentos de maio, quanto com a dramaturgia europeia do pós-guerra. Fazendo um pequeno recorte, pode-se destacar as seguintes encenações. A já mencionada montagem para o *Rei da vela*, que estreara na realidade em 1967, pelo Teatro Oficina; *Roda viva*, de Chico Buarque estreada no Rio de Janeiro; *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht que também foi encenada pelo conjunto do Teatro Oficina; *O Balcão*, de Jean Genet, com direção de Victor Garcia, que foi um espetáculo encomendado por Ruth Escobar; e *O arquiteto e o imperador da Assíria*, texto de Fernando Arrabal, encenado numa versão do Teatro Ipanema, de Rubens Correa e Ivan de Albuquerque. Por fim, um segundo texto do mesmo Arrabal, *Cemitério de automóveis*, também sob a direção do diretor argentino Victor Garcia.

Essas seis produções são suficientes para nos dar uma noção da complexidade de linguagens cênicas adotadas por uma fração significativa do teatro brasileiro. No caso de o *Rei da vela* e de *Roda viva*, tem-se a configuração de uma estética tropicalista, que tanto se desenvolveria posteriormente. A peça sobre a vida de Galileu é um exemplo clássico da vertente política decalcada do legado de Brecht. Maio de 68 proclamava que “o corpo deveria ser político” e deveria ser exibido sendo revestido por conteúdo de efeito político. Esta corporeidade fazia entrar em cena a *performance* e o *happening*. E foi assim que o jogo da expressão corporal dos atores se tornou o grande protagonista das encenações de Victor Garcia e do Teatro Ipanema nos textos do autor espanhol.

À presença dessas montagens no final da década de 1960, pode-se aliar o repertório do Teatro de Arena e as iniciativas dos Centros Populares de Cultura, movimento ligado à UNE, com Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, realizando ações teatrais. As atividades dos CPCs foram proibidas no ano de 1964, mas viriam a constituir um forte esteio para o pensamento de uma arte engajada que não deixava de se insurgir contra a violência do estado militar. Essas manifestações sintetizam a estética do teatro do pós-guerra com a descoberta do papel do corpo e da contracultura como linguagem de vanguarda. Esses foram exemplos da constituição de uma espécie de núcleo duro representativo de parte da produção do teatro brasileiro daquele período que se colocara de forma crítica e militante como reação ao regime ditatorial.

1985: a redemocratização

Com o advento da redemocratização, a partir do ano 1985, nota-se a emergência de inúmeros agrupamentos para se fazer teatro, com destaque para a modalidade denominada de “teatro de grupo”. A expressão designa um modo diferente de se produzir teatro e sugere um

tipo distinto de escolhas artísticas, políticas, estéticas e temáticas, se referindo ainda a uma dinâmica nova no tocante à criação dramaturgica ancorada em processo colaborativo.

Na gênese do teatro de grupo está sobretudo a construção de um lugar simbólico de exercício da expressão democrática, que fora subtraída durante o regime militar. E foi deste lugar que aflorou inclusive uma dramaturgia que deu visibilidade nestes últimos quinze anos a temas contundentes que problematizam questões de regionalidade, fronteira cultural, identidade, gênero, transgênero, diversidade cultural, memória feminina, trazendo à cena tópicos até então de pouquíssima visibilidade⁵.

Observa-se assim, no interior desses coletivos e grupos teatrais, a presença de narrativas cênicas elaboradas por meio de formas que reivindicam a dinâmica do *happening* como linguagem. A dita dramaturgia performativa ou o teatro pós-dramático, parecem dominar a cena teatral atual, reinventando protocolos estéticos oriundos do período do pós-guerra e de maio de 68.

Uma ação recentemente realizada em Natal, capital do Rio Grande do Norte, sobre a qual se reproduz abaixo a descrição, oferece um exemplo cristalino de uma das principais orientações estéticas no momento, e que se avizinha aos pressupostos de maio de 1968.

Trata-se aqui de uma ação performativa elaborada pelo Laboratório de Práticas Performativas da USP, coordenado por Marcelo Denny e Marcos Bulhões. Por ocasião do X Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas) em 2018, em Natal. Numa postagem do face-book do próprio Laboratório de Práticas Performativas da USP, pode-se ler o seguinte resumo das intenções da ação:

Performance “Banho de Descarrego”.

Qual é a sua atitude diante da ascensão do fascismo?

A ação estranha artística e poeticamente o espaço público, tematizando a necessidade de resistirmos ao fascismo e ao neonazismo. O espectador é convidado a participar do ritual performativo e apagar, num banho de ervas, as imagens da suástica nazista. A ação vai na contramão do ressurgimento deste símbolo nefasto, através de uma experiência coletiva de limpeza e descarga dos maus fluídos decorrentes da onda de ódio à diferença emergente. (<https://pt-br.facebook.com/pg/labperformativasusp/posts/>)

Conclusão provisória

Quando consulta o programa de um festival de teatro, como o de Curitiba ou o FENATA, na UEPG, o leitor, se espectador assíduo, repara. Repara que há uma profusão de manifestações teatrais ou exibições cênicas onde se destaca uma grande variedade de propostas de espetáculos. É assim que, *grosso modo*, pode-se constatar a recorrência de duas orientações estéticas. Essas vertentes são bem distintas, (acomodando um bom espectro de iniciativas artísticas dentro delas), as quais compõem nosso teatro contemporâneo. Ambas, no nosso entendimento, derivadas da dramaturgia do teatro europeu do pós-guerra, da *performance-art* e dos *happenings* introduzidos pelas manifestações das cenas urbanas, desde maio de 68.

⁵ Consulte-se a esse respeito o repertório de dramaturgia contemporânea brasileira editado pela Editora Cobogó <http://cobogo.com.br/teatro/> que vem disponibilizando títulos que possuem sua marca de distinção advinda da cena, mas que procuram uma perenidade no abrigo da palavra escrita. Já sobre o teatro de grupo ao menos em Curitiba, consulte-se: Walter Lima TORRES NETO. (Org). *A sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

Uma vertente reafirmaria, incessantemente, a necessidade absoluta de tensionar cada vez mais a emancipação total da cena teatral, em detrimento de qualquer resíduo literário. O que seria afirmar, finalmente, a revanche definitiva da *opsis* sobre o *mythos*⁶. Nesse sentido, o uso e emprego do corpo do ator e dos elementos visuais da cena (sua teatralidade) seriam um denominador fundamental. Também podemos, ao contrário, radicalizar e pensar no inverso, estimando a subtração total dos corpos, de atores e demais agentes criativos sobre o palco, quando pensamos nas iniciativas cênicas, por exemplo, de um artista como Heiner Goebbels, o qual se apresentou na MIT-SP, em 2015, com uma obra cênica sem atores, *Stifters Dinge*.

Já a outra vertente procuraria revisitar e atualizar o que restou do museu imaginário da palavra no teatro. Condição pelos pressupostos da tradição dramaturgical, como lembra José Sanchis Sinisterra⁷, ao relatar os novos “arranjos” para palavra no teatro, esta estaria sujeita às diferentes ordens de novos “compósitos”, entre as enunciações do lírico, do dramático, do épico e do ensaístico sobre a cena. Das tantas palavras já ditas que, por se renovarem os homens, precisam elas continuar a serem ditas, talvez não da mesma forma que outrora, mas dizer, sim e sempre, com novas palavras ainda.

Aqui relembramos a afirmação confiante de Roland Barthes no trabalho teatral do encenador e dramaturgo Bertold Brecht, quando lembra que ele fazia trabalhar sobre o palco teoria, texto e encenação, alcançando no seu caso a fórmula de um teatro épico.

Assim, a noção mesmo de dramaturgia, neste início de século XXI, é entendida como estruturante da obra cênica, ao mesmo tempo que um procedimento criativo bem expandido, para além da tradicional definição de uma “técnica ou arte da composição de peças dramáticas”. Hoje, as atuais dramaturgias e suas respectivas expressões cênicas, denominadas de pós-dramáticas ou dramaturgias performativas, devem ser consideradas desde o imaginário teatral, como uma possível derivação de maio de 1968 e da dramaturgia do teatro europeu do pós-guerra. Para apreciarmos o estado da nossa dramaturgia atual, revestida de tantos adjetivos e reivindicações, talvez não fosse de todo equivocado repensar alguns parâmetros-chave, destacando certos sintomas da crise no drama ou no próprio teatro. Apesar da passagem desses 50 anos, eles parecem nos aproximar mais do que nos distanciar de maio de 68, sempre entre lá e cá.

Referências

BARTHES, Roland. **Escritos sobre o teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BINER, Pierre. **O Living Theatre**. Lisboa: Forja / L'Age d'Homme, 1976.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução de Urbano T. Rodrigues; Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil/Lisboa, s/d.

⁶ Não nos detemos neste ponto de exclusiva discussão sobre a estética teatral e enviamos o leitor aos recentes trabalhos de: a) Florence DUPONT. **Aristóteles ou vampiro do teatro ocidental**. (Trad. Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Sérgio Maciel; Roosevelt Rocha). Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017; b) Luiz Fernando RAMOS. **Mimesis performativa: a margem de invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.

⁷ Da mesma forma neste tópico direcionamos o leitor para: José Sanchis SINISTERRA. **Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos**. Tradução de Antônio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

CERTEAU, Michel de. **La toma de la palabra y otros escritos políticos**. Tradução de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1995.

CORVIN, Michel. **Le Théâtre nouveau en France**. Paris: PUF, 1969.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

GLUCKSMANN, André; GLUCKSMANN, Raphaël. **Maio de 68 explicado a Nicolas Sarkozy**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora Record, 2008.

ILARI-DEFINA, Mayumi Denise. **Teatro político e contestação no mundo globalizado: o Bread & Puppet Theater na sociedade de consumo**. São Paulo: Annablume, 2010.

LEBEL, Jean-Jacques. **Happening**. Tradução de Beatriz Danton Coelho; Antônio Telles. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Contexto, 1969.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SERVAN-SCHREIBER, Jean-Jacques. Tradução de Guilherme Figueiredo. **O Despertar da França**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

TORRES NETO, Walter Lima. (Org.). **Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem**. Curitiba: Editora da UFPR, 2018.

VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71), **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 203-224, 2015.

Recebido em agosto/2019.

Aceito em outubro/2019.