

O grupo narrador, por Rosyane Trotta⁸⁴

Resumo: O artigo aborda a vertente teatral carioca que, a partir do final da década de 1980, se formou em torno do ator como narrador da cena. Gerados pela pesquisa de grupos distintos, os diversos espetáculos expuseram um diálogo sobre as possibilidades da relação entre o teatro e a literatura.

Palavras-chave: ator narrador, grupos de teatro do Rio de Janeiro, teatro e literatura, teatro narrativo.

Abstract: The article discusses a theatrical trend that appeared in the city of Rio de Janeiro, in the end of the 1980s, with the actor as narrator of the scene. As the result of the research of different groups, the various plays establish a dialogue on the possibilities of the relation between theater and literature.

Keywords: actor narrator, theater groups in Rio de Janeiro, theater and literature, narrative theater.

Quando Luiz Artur Nunes e o Núcleo Carioca de Teatro estrearam *A maldição do Vale Negro*⁸⁵, no final dos anos 1980, não se tratava ainda da encenação de uma obra literária não dramática, nem se encontrava ali, como seria posteriormente desenvolvido, o conceito de “ator-rapsodo”. Mas alguns elementos já apontavam um claro descolamento da forma dramática tradicional, principalmente nos procedimentos e efeitos ligados ao recurso da paródia. Recuperando todos os elementos do melodrama e efetuando o que se poderia chamar de uma arqueologia, a montagem produzia, no contato entre palco e plateia, um contraste de tempos históricos, de visões de mundo, de regras e convenções teatrais, provocando assim uma ruptura na identificação, uma consciência da representação.

Em 1990, *A mulher carioca aos 22 anos* é o primeiro espetáculo de uma trilogia⁸⁶ em que Aderbal Freire Filho encena romances na íntegra. Ocorre ali a explicitação do que no teatro de Brecht estava implícito, sobretudo com relação aos recursos de distanciamento da interpretação. A incorporação do discurso narrativo do autor pela personagem fazia com que

⁸⁴ Rosyane Trotta é professora do curso de Direção Teatral e da Pós-Graduação da UNIRIO, pesquisadora de processos de criação e modos de produção em coletivo. Atua como dramaturgista junto à Cia. Marginal desde 2006 e colabora como dramaturga com os grupos Ser Tão Teatro (PB) e Miúda (RJ).

⁸⁵ O espetáculo, de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, estreou em Porto Alegre, em 1986, e no Rio de Janeiro, em 1988.

⁸⁶ O diretor encenou três romances da literatura brasileira: *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas, 1990; *O que diz Moleiro*, de Dinis Machado, 2003; *O Púcaro Búlgaro*, de Campos de Carvalho, 2006.

o ator anunciasse ou comentasse as ações, sem no entanto abandonar a representação. Assim, o afastamento entre ator e personagem, ao invés de se estabelecer pontualmente, era adotado de forma contínua, e constituía de fato a gênese da linguagem. O emprego, postulado por Brecht, da terceira pessoa e do verbo no passado, como recurso oferecido ao ator em processo de criação, se tornava signo sonoro, semântico, técnico e poético da cena. Jamais víamos a personagem presentificada, jamais tínhamos a ilusão de que a história se passava diante de nossos olhos, como uma fatia de vida. Era sempre o ator, no ato de desempenhar sua função, que se oferecia à apreciação do público, como alusão paródica à história referida. Os atores se revezavam nas personagens, não havendo nenhum ponto fixo nem estável (diferentemente, por exemplo, das encenações sobre *Zumbi* e *Tiradentes*, realizadas pelo Teatro de Arena de São Paulo – na década de 1960–, em que o protagonista era resguardado do “sistema coringa”, preservando sua dramaticidade e a identificação do público). O espaço teatral era o Teatro Gláucio Gill, tal como se configurava enquanto abrigou o Centro de Construção e Demolição do Espetáculo, ou seja, com arquibancadas de poucos níveis que estabeleciam a proximidade entre área cênica e plateia. Mesmo havendo continuidade narrativa, uma vez que a obra era mantida em toda sua estrutura, a quebra da unidade dramática se operava cada vez que o grupo dos atores fazia girar novamente a distribuição de papéis, de objetos, de adereços, de objetos cenográficos e a própria configuração espacial.

O mesmo se verifica em *Alcassino e Nicoleta*, encenado por André Paes Leme, em 1994. Ali o diretor lança mão de um artifício para contextualizar dramaticamente a estrutura épica: quem nos conta a história são empregados de um nobre, durante o trabalho. O espaço dramático é a cozinha e há uma divisão inicial de personagens sobre as quais se erguerá o jogo do faz de conta. Algumas cenas são representadas com os elementos desse espaço: legumes e utensílios domésticos manipulados como mamulengos. Então, diferentemente do “ator-narrador”, temos aqui a personagem narradora, uma vez que, por exemplo, é a cozinheira que conta parte da história e, ao findar, volta a ser a cozinheira (ainda que esta personagem seja destituída de psicologia e trajetória).

Se o ponto de partida para a composição da dramaturgia não é uma obra única, mas um conjunto de contos ou crônicas, a desconstrução da ação dramática se dá desde o plano da estrutura. Mesmo que os fragmentos selecionados sejam assinados pelo mesmo autor ou que haja

uma tentativa de unificação temática, não apenas a continuidade dramática, mas também a narrativa é interrompida. É o que se dá, por exemplo, em *A vida como ela é*, de 1991, seleção de crônicas de Nelson Rodrigues em que Luiz Arthur Nunes desenvolve a técnica do “ator-rapsodo” e investiga o teatralismo entre a ação e a narração. O ator que mostra e não vive, a cena que cria uma linguagem e não uma realidade são os objetivos principais da linha de investigação do Núcleo Carioca de Teatro. O cenário - um palco cinzento e vazio, cadeiras e paredes translúcidas - ambienta a neutralidade. O figurino e a maquiagem - ternos de vivo colorido e rostos brancos - não caracterizam personagens, mas atores que, a cada uma das dez cenas, criam um jogo diferente que valoriza o elemento épico da linguagem: cena dublada por atores aparentes, manipulação de um ator por outro, ventriloquismo, gestualidade em substituição a elementos reais (o ator que faz de seu braço a própria corda em que ele se enforca), valorização da ação corporal, máscara. O distanciamento favorece o humor e a crítica que constituem a essência da encenação.

Depois dessa montagem, as encenações de crônicas rodrigueanas se tornaram recorrentes. Mas, na maioria das vezes, os diretores optaram por eleger, a cada fragmento, um narrador, e deixar os atores exclusivamente voltados à sua personagem. É certo que, pela própria estrutura literária e pela linguagem irreverente de Nelson Rodrigues, a interpretação do ator já não segue a via da identificação: seus gestos são ampliados, sintetizados e até, em alguns casos, tipificados. Por outro lado, ele já não está tão livre para inserir os comentários, as antecipações e as interferências do narrador, cuja função permite a onipresença e a onisciência.

A qualidade artística, o êxito e a divulgação desse tipo de experiência ampliaram significativamente as possibilidades estéticas e dramáticas do teatro, conferindo não apenas aos atores e ao diretor, mas a todos os artistas teatrais, uma dilatação do campo técnico e artístico. (Quando, por exemplo, Paulo Betti encenou *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva, 1983, coube ao dramaturgo Alcides Nogueira realizar a adaptação, para, entre outras coisas, costurar a estrutura dialógica e operar uma síntese capaz de formular uma unidade e uma continuidade dramáticas. Hoje certamente haveria outras opções que na época não eram cogitadas).

A assimilação do recurso do “ator-narrador” pela linguagem e pela encenação permitiu, por exemplo, que Aderbal Freire Filho, em 1998, condensasse *Turandot ou o congresso dos intelectuais* para um elenco de quatro atores, que entravam no palco vazio carregando uma mala e

ali faziam representar o texto de Brecht. Seguindo este mesmo caminho, houve na UNIRIO uma encenação de *Macbeth*, em 1998. Foi o resultado de um processo que aglutinou alunos de Mestrado em torno do mesmo projeto, cada um deles encarregado de refletir sobre um dos sistemas significantes da montagem cujo objetivo geral era investigar e demonstrar a possibilidade de representar a peça de Shakespeare com apenas três atores. Obviamente, em ambos os casos, o recurso do ator-narrador não era um ponto de partida literário, mas um pressuposto da encenação que se ramificava a todos os setores: o uso de objetos e adereços-símbolos, o figurino de base, que veste antes o ator e a linguagem do que a personagem, o dispositivo cênico que, da mesma forma, ambienta o jogo e não a ficção.

A difusão do recurso épico vem permitindo ao teatro contemporâneo uma ampliação do campo autoral dos artistas cênicos de todas as áreas. Admitir a hipótese de que o teatro deve se mostrar enquanto se faz resulta em um claro afastamento do aristotelismo e da verossimilhança, na medida em que põe fim à ocultação da subjetividade do artista em favor da objetividade da fábula. Mostrar a criação enquanto tal equivale tanto a revelar o caráter metafórico e poético da ficção quanto a colocar em evidência o ponto de vista daquele que narra e, inevitavelmente, colocar em questão a própria narrativa. Como existem vários criadores envolvidos no espetáculo, que resulta potencialmente do confronto entre visões de mundo, o teatro que narra acaba por descortinar a pluralidade inerente ao coletivo.

A origem desse procedimento remonta à encenação do romance *As aventuras do bravo Soldado Schwejk*, em 1927, por Erwin Piscator, tendo Brecht como um de seus colaboradores. Essa experiência motivará Brecht a desenvolver a pesquisa que encontra no teatro chinês o princípio primeiro para a interpretação não dramática. Brecht observa que o ator chinês é como um mascarado que se mantém afastado da vida interior da personagem. Passo decisivo em direção ao teatro épico, a montagem traz um sentido novo ao trabalho do encenador, a quem não competiria apenas criar uma visão pessoal sobre um texto, mas selecionar e mesmo criar o texto a partir de uma concepção sobre a função do teatro. No Berliner Ensemble, Bertolt Brecht apontará uma nova possibilidade para a função do autor dramático, inserido no processo de criação, flexibilizando sua obra de acordo com as questões suscitadas pela cena, pelo contato com o público, pelas contingências históricas. A sala de ensaio se torna um lugar de verificação do texto, constantemente revisto. No teatro épico brechtiano,

a teatralidade ganha lugar privilegiado como porta-voz do sentido. O *gestus* sublinha o condicionamento histórico dos comportamentos sociais e conduz o ator a mediar as vivências da personagem a que, gestualmente, ele dá significação.

No Brasil, é impossível não lembrar *Macunaíma*, pelo Grupo Paul Brasil, em 1978. Ali também a função épica se concentrava, sobretudo, na linguagem criada pelo diretor Antunes Filho. Embora não existisse a figura individualizada do narrador, esta função podia ser seguramente atribuída ao conjunto dos atores, que manipulava jornais transformando-os em objeto, adereço e cenografia, que atravessava a cena compondo imagens-símbolos, imagens-relatos, como narradores de uma memória ancestral coletiva.

Nas últimas décadas, o recurso ao ator épico vem sendo tomado como princípio estético mais do que como técnica advinda do material verbal. A crise do sujeito tornou insustentáveis as noções de personagem, identificação, drama e unidade. Se penso nos diretores da minha geração – os que começaram a trabalhar nos anos 1990 – não consigo me lembrar de nenhum espetáculo que tenha preservado tais noções. Por outro lado, me lembro de vários que, recorrendo ou não à narração explícita, eram marcados pela linguagem épica. Hoje, mesmo quando tomamos um texto estrutural e dramaticamente fechado, os procedimentos épicos se impõem no processo de encenação, porque nos soam mais instigantes, mais eloquentes, saborosos, convincentes do que os preceitos dramáticos. Da mesma forma, a noção de *gestus* parece necessária, imprescindível, não apenas para quebrar a tendência da construção psicológica, mas principalmente porque a percepção de que a personagem não existe, de que ela é uma criação ideológica, fornece maior e mais adequado instrumental para o artista de teatro se relacionar com o seu tempo.

Possivelmente os estudiosos de Brecht discordarão dessa visão ampliada do conceito. A ruptura brechtiana da estrutura dramática servia a um propósito reflexivo de um tipo muito específico. O *gestus* seria a revelação, pelo ator, de um sentido subjacente ao discurso da personagem, metáfora de uma função social identificável pelo espectador. De fato, se tomado em sentido estrito, original, o conceito jamais permitirá uma releitura fora dos propósitos ideológicos, pedagógicos e estéticos do completo teatro do diretor-dramaturgo. E pouco se poderá testemunhar de um hipotético legado no teatro contemporâneo.

Mas, se for possível ampliar o conceito, ele será visível inclusive

no teatro performativo, mesmo com a inegável filiação do gênero épico ao gênero dramático. Na montagem brechtiana de Mãe Coragem, a atriz Helene Weigel, na cena em que a mãe vê o filho morto, ergue a coluna, levanta a cabeça e abre a boca, num grito mudo. Ao fazer isso, joga uma luz sobre aquele que atua, dirige-se ao público como atriz. Esse exemplo pode esclarecer que narrar, interferir na cena como ator, não significa necessariamente despir-se da teatralidade para dar lugar a uma fala branca e informativa. Pode também – e, nesse caso, a intervenção se torna mais bela – atuar francamente, despididamente, como autor.

Não será por acaso que a maioria dos experimentos e encenações nessa vertente tenha se dado pelas mãos de um coletivo. A apropriação da dramaturgia cênica pelo grupo, enunciado como autor do espetáculo, abre caminho para diversos desdobramentos das vocações épica e performativa do teatro. Mas, principalmente, resulta na ruptura em relação às estéticas baseadas na convergência de todos os sistemas significantes da cena para dentro de si mesma, às estéticas mistificadoras que ignoram o público para instaurar a suprema beleza, o mistério da técnica ou a grande verdade – o que muitas vezes ocorre mesmo nas linguagens contemporâneas. A cena que enuncia a si própria se admite como provisória e toma a imperfeição como elemento constituinte da arte e do humano.