

O ESTATUTO DO TEXTO E DO AUTOR TEATRAL NOS
TRABALHOS DE COMPANHIAS CARIOCAS
CONTEMPORÂNEAS

*THE STATUS OF THE PLAY TEXT AND OF THE PLAYWRIGHT
IN THE WORKS OF CONTEMPORARY THEATRE COMPANIES
FROM RIO DE JANEIRO*

Carolina Montebelo Barcelos¹⁴⁵

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo examinar o estatuto do texto e do autor teatral no teatro contemporâneo carioca. A análise privilegia trabalhos de duas companhias teatrais, os Fodidos Privilegiados e os Atores de Laura, embora outras companhias também sejam abordadas de maneira mais abrangente na conclusão. Procura-se, inicialmente, o entendimento dos diversos conceitos de teatro contemporâneo e do papel do texto e do autor teatral nesse contexto. Para fins argumentativos, são levadas em consideração as transformações ocorridas em relação à escrita e ao uso do texto teatral a partir dos teatros de grupo no Brasil das décadas de 60 e 70, outras mudanças com o teatro de encenador na década de 80 e as novas formas de abordagem do texto e o trabalho do dramaturgo no teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Texto dramatúrgico; texto não-dramatúrgico; autor teatral; teatro contemporâneo; companhias cariocas.

ABSTRACT: This article aims at examining the status of the play text and playwright in contemporary theatre in Rio de Janeiro. The analysis features the work of two theatre companies, Fodidos Privilegiados and Atores de Laura, although other companies are also approached in a broader sense in the conclusion. At first, an understanding of the several concepts of contemporary theatre and how they tackle the role of the text and of the playwright are attempted. The changes that took place

¹⁴⁵ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio. Estágio de Doutorado no departamento de Theatre Arts and Performance Studies da Brown University com Bolsa Sanduíche CAPES. Professora e pesquisadora de teatro.

concerning the writing and the use of the play text since Brazilian 60's and 70's theatre groups, other changes with the director's theatre of the 80's and the new approaches to the text and the role of the playwright in contemporary theatre are taken into account for argumentative purposes.

Keywords: Play text; non-dramatic text; playwright; contemporary theatre; companies from Rio de Janeiro.

Durante uma conversa com o escritor e cineasta alemão Alexander Kluge, em 1995, o dramaturgo Heiner Müller fez a seguinte observação: "[...] há uma coisa que me deixa rapidamente entediado, especialmente no teatro. Quase toda noite no teatro é muito longa para mim, porque se gasta muito tempo em acontecimentos com os quais uma pessoa poderia lidar em cinco frases."¹⁴⁶ (MULLER, 1995). Praticamente todas as peças escritas por Heiner Müller são curtas se as comparamos, em geral, a outros textos dramáticos anteriores a ele. *Peça coração*, por exemplo, conta com exatamente dois personagens, dez frases e um coração arrancado – metaforizado por um tijolo. Sendo um texto curtíssimo, cabe ao leitor, encenador e atores preencherem as lacunas deixadas pelo dramaturgo com a criatividade cênica. Há, desse modo, um espaço deixado aberto nesses textos dramatúrgicos, convidando o leitor ou artista à livre interpretação.

Heiner Müller, conforme apontado por diversos estudiosos das artes cênicas, foi um dos principais responsáveis pelo advento do teatro contemporâneo. Nesse tipo de fazer artístico, a figura do autor teatral e o tipo de texto dramatúrgico passaram por algumas transformações e o trabalho colaborativo realizado por companhias teatrais é um dos exemplos mais manifestos disso. Dessa forma, o objetivo central deste artigo é examinar o estatuto do texto e do autor teatral na cena contemporânea carioca, tendo como principal objeto de análise trabalhos recentes de duas companhias teatrais, para se verificar como tem se dado o retorno do texto escrito e do autor no fazer teatral contemporâneo.

Faz-se necessária, inicialmente, uma consideração do que é entendido aqui por contemporâneo e, por conseguinte, por teatro contemporâneo. Em seguida, será apresentado um breve histórico da

¹⁴⁶ “[...] for one thing I get bored very quickly, especially in the theatre. Almost every evening at the theater is too long for me, because too much time is spent on events that one could deal with in five sentences.” (tradução nossa).

função do texto e do ofício do autor em companhias teatrais das décadas de 60, 70 e 80 a fim de que sejam identificadas algumas transformações que vêm ocorrendo, nesse sentido, desde a década de 90 aos dias atuais. Assim, serão examinados os trabalhos mais recentes de duas companhias teatrais, Fodidos Privilegiados e os Atores de Laura, embora posteriormente outras companhias cariocas sejam contempladas mais amplamente.

1 A cena contemporânea

Vemos na cena contemporânea nacional e internacional um grande número de encenadores, grupos e companhias teatrais voltados à experimentação estética e para quem o texto dramático ora é trabalhado em sua integridade, ora é adaptado, levando-se em conta desde realidades políticas e sociais a experimentos estético-visuais. O texto teatral pode servir, ainda, como estímulo para a livre interpretação e jogos de improvisação que resultam em espetáculos mais expandidos. Percebe-se também na construção de uma montagem um exercício intertextual com a utilização de romances, poemas, letras de música, notícias de jornal, fotografias, pinturas, textos filosóficos.

Nesse sentido, o teórico do teatro Jean-Pierre Ryngaert assinala que na cena contemporânea “tudo é representável” (1998, p. 31), uma vez que todos os textos seriam dotados de teatralidade sendo, portanto, passíveis de interpretação cênica. No entanto, essa cena contemporânea não está necessariamente preocupada em explicar o texto ou servir como ilustração dele, mas mostrar a leitura e a interpretação de uma encenação a partir desse texto que não é somente o texto escrito, mas, trata-se, normalmente, de uma variedade de textos que formam um mosaico ou um caleidoscópio.

Ryngaert abre seu célebre livro *Ler o teatro contemporâneo* afirmando que “O teatro contemporâneo ainda é identificado à vanguarda dos anos 50, de tanto que o movimento foi radical e nosso gosto por rótulos amplamente satisfeito por essa denominação” (RYNGAERT, 1998, p. XI). Dessa forma, as ideias e práticas artísticas de Meyerhold, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, Heiner Müller e do Teatro do Absurdo, propunham uma nova forma de experiência estética, acenando com mudanças relativas ao chamado “teatro clássico burguês” e que levaram a um novo olhar sobre o estatuto do texto e do autor e sobre a figura do encenador e do teatro de grupo, categorias estas que foram relidas no fazer teatral contemporâneo.

O texto teatral deve ser agora entendido pelo critério elocutório, o texto que se fala e se mostra em cena, e não aquele tradicionalmente escrito. Nesse sentido, ao falar da dramaturgia contemporânea, a teórica do teatro Sílvia Fernandes destaca sua diversidade e mostra como o pesquisador Patrice Pavis definiu o texto teatral por esse critério elocutório: “Segundo o teórico francês, atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena” (FERNANDES, 2001, p. 69). Fernandes acredita que essa definição de Pavis, assim como outras também de grande amplitude,

resultam dos problemas para distinguir o texto teatral de hoje, quando as fronteiras do drama alargam-se a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator (FERNANDES, 2001, p. 69).

Mesmo que a tônica desse fazer teatral contemporâneo seja uma recusa ao “textocentrismo”, não se trata de uma completa ruptura com o teatro moderno, mas de reconhecer e retrabalhar sua herança.

Não podemos, contudo, inserir todo o teatro encenado atualmente no rol do que poderíamos chamar de teatro contemporâneo. Há nos palcos nacionais uma diversidade de gêneros teatrais tais como musicais, *stand-up comedies* e peças de repertório que não necessariamente apresentam uma nova linguagem teatral, tendendo mais para uma narrativa dramática tradicional. O teórico alemão Hans-Thies Lehmann cunhou um novo conceito para o teatro contemporâneo, outrora denominado por teóricos como Patrice Pavis e Steven Connor por “teatro pós-moderno”. Lehmann acredita que o novo texto teatral não é mais dramático, elemento característico, segundo o teórico alemão, de todo o teatro feito até então. Para Lehmann (Lehmann, 2007), o teatro “pós-dramático” foi possível devido à onipresença das mídias que, desde os anos 70, teriam provocado um modo novo e multiforme de discurso teatral. Esse novo teatro estaria se afastando da síntese e projeção de sentido, conseguidos graças à linearidade narrativa do texto dramático, e se caracterizaria mais como um *work in progress* com traços estilísticos, tais como fragmentação da narrativa, heterogeneidade de estilo e elementos hiperrealistas. Segundo o estudioso, embora o texto não seja abandonado por completo, trata-se de uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode se desdobrar por lógica própria.

Embora outros teóricos não concordem com algumas argumentações e concepções de contemporaneidade teatral de Lehmann, como Josette Féral e Erika Fischer-Lichte, que calcam suas leituras do teatro atual na aproximação deste com o campo da performance, preferindo o termo “teatro performativo” a “pós-dramático”, por considerarem este conceito abrangente, Lehmann nos deu grande contribuição ao apontar a teatralidade fragmentária que abdica da totalização, relativiza o textocentrismo e promove o hibridismo entre teatro, artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance. Tanto Fischer-Lichte quanto Féral enumeram elementos próprios a essa nova experiência cênica que Lehmann já havia analisado como pós-dramático: a ação cênica presentificada e não com objetivo de representação de efeito de ilusão, o teatro que privilegia a imagem e a ação e não mais o texto escrito, a alteração nos modos de percepção do espectador que o leva a uma interação maior com o ator e os novos modos de percepção das tecnologias que se colocam no palco.

Quer utilizemos os conceitos de “pós-dramático”, “performativo” ou “pós-moderno”, é importante ressaltar que o teatro contemporâneo não promove uma ruptura completa com o passado e se apresenta como inteiramente novo ou original. A esse respeito, afirma a teórica Béatrice Picon-Vallin:

é verdade que há tendências que se desenvolvem no teatro contemporâneo: vemos aspectos performativos, aspectos que chamamos pós-dramáticos, mas eles já existiram na história do teatro no século XX. Se os estudarmos bem, perceberemos que houve períodos no teatro do século XX, em que todas essas tendências já estavam presentes, e que elas se desenvolveram simplesmente de outra forma. Não tenho certeza de que esses aspectos performativos e pós-dramáticos definam totalmente a originalidade da paisagem teatral na atualidade (PICON-VALLIN, 2011, p. 1).

O teatro contemporâneo é entendido aqui, portanto, como tributário de diversas práticas dramatúrgicas e gêneros teatrais – vemos textos cênicos e montagens que, por exemplo, dialogam com o realismo, com o Teatro do Absurdo e com o distanciamento brechtiano – embora esses elementos sejam hoje revisitados e relidos.

Nesse sentido, a noção de contemporâneo nas artes cênicas se aproxima àquelas propostas por alguns filósofos, historiadores e críticos de artes visuais. O curador e crítico de arte Boris Groys procura se afastar da ideia de “contemporâneo” como algo simplesmente recente, visando também a refletir sobre a relação da contemporaneidade com o próprio tempo. Segundo Groys, “O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se um local de reescrita permanente tanto do passado quanto do futuro”¹⁴⁷. (GROYS, 2009, p. 4)

A partir dessa perspectiva do contemporâneo revisitando o passado, podemos perceber na cena teatral que o texto dramaturgico é tido como um material aberto a ser explorado de acordo com as diretrizes estéticas do encenador ou da companhia, mas nada que não tenha sido feito anteriormente. Como assinala Jean-Jacques Roubine,

uma novidade que talvez seja apenas a restauração de uma tradição esquecida: basta lembrar os conceitos da *commedia dell'arte* que os elencos utilizavam, nas suas peregrinações, com a maior das liberdades. Adaptando-os às possibilidades e aos recursos dos comediantes. Adaptando-os ao contexto político e social do momento e do lugar da representação. Texto múltiplo, portanto, suscetível de infinitas modificações, inseparável da sua representação (1998, p. 77).

Assim como a dramaturgia de Heiner Müller mencionada no início desse artigo, as ideias propostas por Jerzy Grotowsky para um “teatro pobre”, por Antonin Artaud, Eugenio Barba e Peter Brook, acenando com novas possibilidades cênicas centradas na figura do ator, contribuíram para uma mudança acerca do trabalho com o texto dramaturgico e, por conseguinte, com a escrita desse texto. As ideias e propostas desses encenadores, assim como as experiências estéticas de Robert Wilson e do Living Theatre, foram de grande importância também para a inspiração e formação do teatro de grupo no Brasil nas décadas de 60 e 70.

¹⁴⁷ “The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of the permanent rewriting of both past and future”. (tradução nossa).

2 Teatros de grupo nas décadas de 60 e 70 e a questão do texto e da autoria

Dos diversos grupos atuantes nas referidas décadas, o Oficina, Arena e Opinião eram mais ligados ao teatro de protesto e resistência e desenvolveram procedimentos experimentais e linguagens artísticas que visavam tanto à mobilização popular contra a ditadura militar quanto a uma reflexão sobre a arte e cultura do momento. O Teatro de Arena, a partir da parceria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri em *Arena conta Zumbi*, utiliza o “sistema coringa” de Boal, onde atores se revezavam nos papéis e o ator-coringa costurava as cenas, alterando a estrutura dramática tradicional. Embora o Arena encenasse, desde sua criação, peças de autores brasileiros e internacionais, com o início da série “Arena conta”, passou a escrever seus próprios textos a partir de episódios da história do país.

Mais voltada à irreverência e à busca por uma linguagem cênica centrada e criada pelos atores, assim como entendemos o processo de criação coletiva, era a proposta do Pod Minoga, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Ornitorrinco e de certa fase do Oficina¹⁴⁸.

Os integrantes do Pod Minoga se envolviam em todas as fases da construção do espetáculo, participando ativamente na criação da dramaturgia que, por vezes, partia de um texto clássico. No entanto, ao realizarem experimentações com improvisações, circo, teatro de revista, mímica, artes plásticas e programas de TV, acabavam afastando-se bastante do texto original.

Caso semelhante foi O Asdrúbal Trouxe o Trombone, grupo de jovens da zona sul do Rio de Janeiro. Em um primeiro momento o grupo partiu de textos dramáticos em suas duas primeiras montagens: *O Inspetor geral* e *Ubu rei*. Entretanto, tais textos passaram por um processo de desconstrução, uma vez que ao grupo interessava mais trabalhar sobre suas realidades e experiências coletivas do que se ater àqueles textos escritos. Assim, os textos de Gógol e Alfred Jarry serviram mais como um roteiro, um estímulo para as explorações estéticas do grupo. A partir de

¹⁴⁸ Embora o Oficina tenha, até o final da década de 60, associado suas peças à literatura dramática, tendo em Zé Celso a figura proeminente do diretor/encenador, a partir do contato do grupo com o Living Theatre, o Oficina se reestruturou através do modelo de criação coletiva que resultou na montagem de *Gracias Señor*, em 1972.

Trate-me leão, contudo, o Asdrúbal se direcionaria para um trabalho de criação coletiva realizado de modo análogo ao do Pod Minoga, com uma linguagem teatral desenvolvida por meio de jogos teatrais e improvisações, descompromissada com técnicas tradicionais de interpretação e cujo ator é também o criador do espetáculo.

O Ornitórrinco, criado em São Paulo por Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro e Luiz Roberto Galízia, assim como o Asdrúbal na primeira fase, construía suas peças a partir de uma livre interpretação de textos dramatúrgicos clássicos e de vanguarda. Também desenvolveram uma linguagem cênica através de experimentações com o circo, teatro de revista e cabaré.

Já em fins da década de 70, mais precisamente em 1977, surge um outro grupo que também contribuiria fortemente com o experimentalismo desse modo de fazer teatral. O Pau Brasil, posteriormente chamado de Grupo de Teatro Macunaíma, dada a notoriedade que a sua primeira peça, construída a partir da pesquisa do grupo sobre o texto de Mário de Andrade, alcançou, sempre procurou se pautar na investigação de novos códigos interpretativos. Seja partindo de textos dramatúrgicos tais como aqueles escritos por Nelson Rodrigues, Shakespeare e pelos tragediógrafos antigos, de textos literários, como de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, ou de fábulas e histórias em quadrinhos, o grupo sempre se baseou em intensa pesquisa de teóricos do teatro, filósofos, artes plásticas e cinema.

3 O texto e o teatro do encenador na década de 80

Enquanto a década de 70 privilegiou o teatro onde a coletividade pautava seu processo criativo, na década de 80 houve um retorno à ideia do teatro de grupo do encenador, como foi o caso de Antunes Filho e o Macunaíma, de Gerald Thomas e sua Companhia de Ópera Seca e de Gabriel Villela e o Grupo Galpão. Nesses casos, permanecem as experimentações estéticas e buscas de novas linguagens teatrais, além do predomínio da encenação sobre o texto dramatúrgico tradicional, uma vez que mesmo utilizando um texto dramatúrgico clássico, as marcas autorais dos diretores são claramente percebidas. Assim, a figura do encenador como catalisador das ideias criativas do grupo se sobressai.

A proposta colaborativa que se tornou marcante nas companhias teatrais contemporâneas é, de certo modo, tributária do teatro de criação coletiva característico das décadas de 60 e 70. A criação coletiva proporciona um texto polifônico e intertextual; sua autoria é do grupo, não de um indivíduo; o texto é concebido no processo, através de

discussões e improvisações, não previamente. Por outro lado, o chamado “teatro do encenador”, em evidência na década de 80 – embora ainda presente – deu a sua contribuição às companhias teatrais contemporâneas ao colocar o diretor como figura unificadora do processo criativo.

Enquanto no trabalho colaborativo a montagem pode ser ou não assinada por um único autor, na criação coletiva não há “um autor dramático com função específica e especializada. [...] O texto emerge da cena. [...] Há uma unidade no campo autoral coletivo. (TROTТА, 2006, p. 161)

4 O estatuto do texto e a questão da autoria em duas companhias teatrais contemporâneas cariocas

Fodidos Privilegiados

Os Fodidos Privilegiados encenaram diversos textos dramatúrgicos e não dramatúrgicos desde sua criação, em 1991. A companhia surgiu em torno da figura proeminente de seu diretor Antonio Abujamra, mas, em 2000, após alguns anos de parceria com o fundador, João Fonseca assumiu sua direção artística. Sob a direção de Abujamra, a companhia carregava muito do teatro do encenador, onde o diretor impõe uma marca estética e catalisa o processo criativo. Já com João Fonseca os Fodidos Privilegiados passaram a trabalhar através do processo colaborativo. Como assinala Thelmo Fernandes, um dos principais atores da companhia,

quando Abujamra era nosso diretor geral ele definia o que iríamos fazer, era o nosso “Czar” como ele mesmo adorava falar e adorávamos, Abujamra foi e sempre será nosso mestre, poucos encenadores possuem a sabedoria e genialidade dele. Com o João, nos tornamos realmente uma companhia no sentido que nos reunimos e decidimos tudo juntos sob sua direção artística. Durante o processo de ensaios sempre propomos muito quando estamos levantando as cenas, é a maneira que o João gosta de trabalhar e para nós é ótimo. [...] Nós escolhemos a peça que vamos montar em conjunto, todos dão opiniões e defendem seus pontos de vista. Geralmente fazemos assim: combinamos um dia de reunião para leituras de novos textos. Se eu curto um texto e acho a “cara” da cia. Apresento para todos para fazermos uma leitura, depois

cada um dá sua opinião. Claro que vários critérios são analisados: o momento da cia.; se é economicamente viável; a opinião super pertinente do João como diretor artístico e por aí vai, até decidirmos por um texto através do voto. (FERNANDES, 2012)

A influência do teatro brechtiano, principalmente no que diz respeito a poucos objetos de cena, quadros de dança e narrações e um certo mecanismo de distanciamento pode ser percebida nos trabalhos da companhia. Isso se deve, em muito, a Abujamra. Além de terem montado diversas peças de Brecht, como *A resistível ascensão de Arturo Ui* e *O casamento do pequeno burguês*, de Nelson Rodrigues, como *A serpente*, e de dramaturgos clássicos, como *Um certo Hamlet* e *Édipo unplugged*, realizaram releituras de textos não-dramatúrgicos de Nelson Rodrigues.

Os Fodidos recentemente também contaram com um autor vindo da *Nova Dramaturgia Carioca*. Trata-se de um movimento criado pelo diretor Roberto Alvim em 2005 através do Centro de Referência da Dramaturgia Contemporânea, no Rio de Janeiro, e que lançou novos autores teatrais, como Pedro Brício, Julia Spadaccini, Jô Bilac, Daniela Pereira de Carvalho, Renata Mizrahi e Diogo Liberano. Desse modo, escrita por Pedro Brício, a companhia estreou *Comédia russa* em 2010, uma sátira sobre a burocracia do funcionalismo público. Ao invés de escrever a peça individualmente e de forma isolada, sem levar em consideração uma realidade circundante, como pejorativamente é chamado o “escritor de gabinete”, Pedro Brício contou não apenas com um extrato do real - a burocracia do funcionalismo público - como levou em conta características e visões do elenco, conforme explicado por Thelmo Fernandes:

Comentamos certa vez com o Pedro que gostaríamos de fazer um texto inédito e que a “pegada” dele em outros espetáculos que assistimos nos interessou bastante. Ele então desenvolveu *Comédia Russa* e pensou os personagens a partir das características dos componentes dos Fodidos. Foi muito interessante e instigante, de cara curtimos o texto e vimos que ele funcionava muito quando fizemos uma leitura na Casa da Gávea, depois trocamos várias ideias até chegarmos no resultado final (FERNANDES, 2012).

A montagem que antecedeu *Comédia russa* foi uma adaptação do folhetim rodrigueano *Escravas do amor*, com estreia em 2006, mas encenada por diversas vezes até 2013. Não se trata, nesse espetáculo, de uma transposição literal do texto ao palco – algo impossível por si só dada a natureza do texto *Escravas do amor* – mas de uma releitura do folhetim por meio de uma linguagem própria da companhia, sem perder de vista aquele aspecto que talvez seja o mais forte do texto: o elemento melodramático. Através dos temas recorrentes da obra rodrigueana, amor, adultério, incesto e morte, *Escravas do amor*¹⁴⁹, folhetim de quarenta capítulos que, reunidos em livro, comportam 530 páginas, mostra uma trama rocambolésca¹⁵⁰, com várias histórias que se intercalam, encenadas com ritmo ágil pelos Fodidos, através de marcas, direção e movimento dos atores.

Cada cena da montagem do folhetim é anunciada por um ator como capítulo, assim como ocorre no texto original. No entanto, os títulos e ordens dos capítulos da peça não necessariamente correspondem aos do folhetim. Ao trazer *Escravas do amor* para o palco, os Fodidos se valem de marcas e elementos cênicos próprios da estética da companhia,

¹⁴⁹ *Escravas do amor* se passa nos anos 40: No dia de seu noivado, Malu, que ainda não beijou o seu noivo Ricardo, o vê matar-se. Na mesma casa, o pai é ameaçado pela amante e a mãe sofre pela morte do futuro genro mais que a filha. A principal história desse folhetim rodrigueano se desenvolve a partir desses fatos que compõem os dois primeiros capítulos e diz respeito a acontecimentos estranhos e misteriosos. As outras histórias que vão se desenrolando paralelamente se mostram, de alguma forma, ligadas a esses acontecimentos, embora o autor se valha de pistas falsas e apresente uma intriga que não revela claramente as intenções e motivações dos personagens.

¹⁵⁰ O termo rocambolésco é cunhado a partir da série *As aventuras de Rocambole*, de Ponson du Terrail. Marlyse Meyer explica o termo como “sinônimo de delirante aventura, enrolada como o bolo ao qual deu o nome [...] Verdadeiro turbilhão, espiral aventureira a evocar...” (MEYER, 1996, p. 157). Segundo Meyer, no fazer rocambolésco, “o texto é definido externamente pela forma como é apresentado: o fragmento cotidiano do jornal, que vai por sua vez constituindo fascículos que levam ao todo do volume” (MEYER, 1996, p. 159). Assim foi publicado *Escravas do amor* em *O Jornal*, em 1944, antes de ser lançado em livro.

tais como economia de cenário, poucos objetos cênicos utilizados simbolicamente, números coreografados que unem algumas cenas, para conferir um ritmo ágil à peça.

As várias narrações são feitas pelos personagens em terceira pessoa, um dos elementos brechtianos utilizados pela companhia, enquanto executam a ação narrada. Algumas vezes um personagem narra a ação do outro, por outras, é o próprio personagem que narra sua ação. A linguagem excessiva, carregada de adjetivações, do folhetim rodrigueano é sublinhada na encenação pela expressão, gestual e movimento corporal dos atores, quase como uma mímica.

Ao contrário de muitas montagens de Nelson que provocam um “esfriamento do drama” rodrigueano, parafraseando aqui a expressão utilizada por Victor Hugo Adler Pereira¹⁵¹, na montagem dos Fodidos de *Escravas do amor*, a hipérbole, o páthos, o grotesco e o cômico, elementos inerentes aos textos rodrigueanos, são revisitados e relidos de acordo com as marcas e elementos cênicos característicos dos trabalhos da companhia. Essa releitura do texto e do universo rodrigueano é feita, como já mencionado, através de marcas da companhia que se valem de elementos brechtianos, embora as narrações, as músicas e números coreografados não se proponham necessariamente ao distanciamento com fins críticos.

Além de trabalhar a partir de um único texto, seja ele dramaturgico ou não dramaturgico, como o caso de *Escravas do amor* ou *O casamento*, romance também de Nelson Rodrigues, os Fodidos encenaram colagens de textos. Nesse sentido, sob direção de Abujamra, a peça *Exorbitâncias*, de 1995, foi construída através de uma colagem de textos de diversos escritores tais como Adélia Prado, Tchecov, Drummond, Caio Fernando de Abreu, Beckett, Shakespeare e Heiner Muller. Já em 2011,

¹⁵¹ Como argumenta Victor Hugo Adler Pereira, ao refletir sobre diversas montagens de textos rodrigueanos, “É possível sustentar o interesse pelo teatro de Nelson eliminando o clima tenso (e intenso) provocado pela hipérbole e o páthos, marcas características dele, ou ainda, descaracterizando os ingredientes populares do dito mau-gosto?” (PEREIRA, 1998, p. 7). Desse modo, Adler Pereira analisa tanto as montagens de peças rodrigueanas que operam “um esfriamento do drama original” (PEREIRA, 1998, p. 7) quanto aquelas em que os elementos que compõem a escrita rodrigueana são intensificados, conforme observado por ele na encenação dos Fodidos Privilegiados de *O casamento*, dirigido por Abujamra e João Fonseca.

dirigidos por João Fonseca e inspirados em *Exorbitâncias*, encenaram *Uma festa privilegiada*, colagem de textos e de cenas do repertório da companhia em comemoração aos seus 20 anos.

Atores de Laura

Assim como os Fodidos Privilegiados, os Atores de Laura propõem uma releitura de textos dramáticos e não-dramáticos. A companhia, criada em 1992 por Suzana Kruger e Daniel Herz, e desde 2009 trabalhando como uma cooperativa sob direção unicamente deste último, vem apresentando um panorama diversificado. Embora a ideia do ator como elemento central e primordial do espetáculo norteasse o grupo desde o início de seus trabalhos, foi a partir da terceira montagem, com *Romeu e Isolda*, que os Atores de Laura partiram para uma criação coletiva. De acordo com Daniel Herz, após o texto ter sido criado pelos integrantes da companhia e embora ele tivesse feito a revisão e dramaturgia do texto, não considerava justo e ético assinar o texto, pois

apesar da ideia ser minha, o texto não é meu, as palavras ditas pelos personagens não saíram da minha cabeça. Foram criadas pelos atores. Então, nada mais justo que botar nos créditos - dramaturgia: Daniel; texto: companhia. [...] E, mais uma vez, voltamos àquela questão de as pessoas se sentirem donas da história, do processo (KRUGER e HERZ, 1997, p. 4).

Outros trabalhos de criação coletiva se seguiram, como *Enxoval*, inspirado em duas senhoras do interior mineiro. No entanto, os Atores de Laura também adaptaram textos clássicos, como *Contos do Inverno*, de Shakespeare, e *Artimanhas de Scapino*, de Molière, e textos de autores brasileiros, como *O Filho Eterno*, de Cristóvão Tezza.

Outras peças foram elaboradas a partir do universo de autores, caso de *Decote*, inspirado em Nelson Rodrigues, *Pessoas*, adaptação de textos de Fernando Pessoa, *O Pena Carioca*, a partir de Martins Pena e *Absurdo*, com inspiração nos dramaturgos do Teatro do Absurdo. Em alguns casos, como na montagem de *O filho eterno*, no repertório da companhia desde 2011, foi mantido o caráter autobiográfico do texto de Cristóvão Tezza. Em outros, textos são utilizados como estímulo para improvisações cotejadas com outros textos.

Na comédia *Adultério*, encenada de 2011 a 2014, por exemplo, os Atores de Laura partiram da dramaturgia de Pirandello, principalmente da peça *Seis personagens em busca de um autor* e de uma manchete de jornal: “Adultério não é crime, mas tem seu preço”. *Adultério* faz um claro intertexto com *Seis personagens em busca de um autor*. Nessa peça, Pirandello mostra um ensaio de teatro invadido por seis personagens rejeitados por seu criador e, portanto, tentam convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas. Dessa forma, personagens “fictícios” e personagens “reais” se relacionam diretamente. Entretanto, o intertexto com Pirandello se dá também através da exploração de temas recorrentes do universo do autor, como casamento e traição.

Cada cena ou fragmento de cena do espetáculo dava origem a uma nova trama ao ponto que realidade e ficção se fundiam e em vários momentos não sabíamos se quem falava era o ator ou o personagem ou o que era real ou imaginário. No jogo cênico proposto pelos Atores de Laura, onde relações amorosas se defrontam com traições, as situações são retiradas do cotidiano de tantas histórias possíveis de casais. Ali se tematizava o presente temporal assim como a presença do autor, trazido à cena pelo personagem “Autor” que escreve a peça que é encenada. Os atores se desenvolviam em personagens diferentes, fazendo com que uma cena se desdobrasse em outra como em um *mise en abyme*, com narrativas que continham outras narrativas dentro de si, ou um teatro-dentro-do-teatro.

Essa base de trabalho de colagem de textos ou um texto escrito a partir do universo de um ator se assenta na análise da linguagem teatral contemporânea proposta por Renato Cohen, que nela vê a orquestração de

uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na rede, e em narrativas hipertextuais que se organizam pela performance, por imagens deslocadas, por desdobramentos e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagens. Hipertexto que é aqui definido enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese (COHEN, 2001, p. 108).

Essa dramaturgia calcada no que Renato Cohen apontou na textualidade contemporânea, na polifonia, na hibridização e nas

intertextualidades, também pode ser percebida através de uma avaliação da peça *Decote* e seu diálogo com o universo rodrigueano.

Decote, encenada pela primeira vez em 1997 e em diversos outros momentos até 2012, não é uma montagem ou colagem de textos de Nelson Rodrigues, nem se propõe a representar os personagens criados pelo dramaturgo. Após alguns meses de intensa pesquisa da obra de Nelson e de improvisações, a companhia partiu para a escrita de seu próprio texto, criando seus próprios personagens e situações que dialogam com a obra rodrigueana. A peça, remetendo a um Rio de Janeiro das décadas de 50 e 60, é composta de oito quadros ligados dramaturgicamente por uma final de Fla x Flu e recheada de frases criadas pela companhia, mas como uma homenagem ao grande frasista que Nelson Rodrigues era.

Ao abrir a cena, como em um prólogo, funcionários de repartição, local onde vários personagens rodrigueanos trabalhavam, se encontram sentados em um círculo de cadeiras tomando cafezinho. Dessa forma, em *Decote*, há diversos personagens que remetem ao universo rodrigueano, como o contínuo, os vizinhos que se ocupavam da vida alheia na zona norte elaborada pelo cronista e dramaturgo, as moças de família, o marido traído. Há também temas recorrentes do universo rodrigueano, como morte, traição - o título da peça diz respeito ao decote que uma personagem usa e, por ciúmes do marido, por ela estar supostamente o traindo, é por ele assassinada - jogos, especialmente futebol e sinuca; a presença do coro, como nas peças míticas; uso de expressões e gírias e linguagem coloquial, presentes nas crônicas de *A vida como ela é* e nas tragédias cariocas.

Como afirma Victor Hugo Adler Pereira: “A partir de *A Falecida*, o cotidiano urbano e os tipos humanos que correspondem a representações pelo senso comum do que seria específico da vida ‘carioca’ predominam nas peças de Nelson Rodrigues...” (PEREIRA, 1995, p. 138). Esse “específico da vida carioca” está presente em *Decote*, ao privilegiar um modo de falar cotidiano do carioca da década de 50, bastante explorado por Nelson, e suas predileções pelos conflitos de personagens da zona sul e zona norte, além dos jogos de sinuca e de futebol.

5 Considerações finais

Embora os trabalhos realizados pelos Fodidos Privilegiados e pelos Atores de Laura se aproximem da tradição dramática ao não procurarem redefinir a relação ator-espectador, ou por vezes apresentarem uma lógica

narrativa, síntese e projeção de sentido, características das quais o teatro pós-dramático e o performativo procuram se afastar, elas não se subordinam ao texto previamente escrito. Os trabalhos dos Fodidos Privilegiados e dos Atores de Laura não se restringem unicamente nem ao tradicional dramático, calcado no texto dramatúrgico e no realismo tradicional, nem se filiam totalmente ao pós-dramático ou performativo, mas se valem de muitos elementos de ambos.

A forma pela qual essas duas companhias, além de muitas outras companhias brasileiras, foram criadas e as mudanças por que passaram desde a década de 90 delinearão o tipo de processo criativo adotado e sua relação e modo de trabalhar o texto, uma vez que nelas o ator tem, cada vez mais, papel fundamental na criação cênica através do trabalho colaborativo. Isso faz com que a questão da autoria do texto teatral dê, muitas vezes, lugar a uma autoria coletiva construída em processo, nas salas de ensaio e em discussões. Desse modo, embora em níveis diferentes, os espetáculos dessas companhias não se referem a uma montagem literal de um texto previamente escrito por um único autor e encenado como tal, mas são realizadas através da autoria múltipla de seus membros.

Das companhias teatrais cariocas, salvo exceções como o Tá na rua, várias surgiram desde final da década de 80 e algumas bem recentemente. Seus processos criativos, linguagens e relação com o texto dramatúrgico e não-dramatúrgico são bastante diversificados. A Companhia Ensaio Aberto, fundada em 1992, tem uma marca forte de seu diretor e fundador, Luiz Fernando Lobo, e toda sua trajetória é caracterizada por um teor político através de um diálogo com o teatro épico e Brecht. Em seu repertório há montagem de texto e colagens de textos de Brecht, como *A mãe* e *Havana Café*, assim como adaptações de textos com conteúdo marcadamente social, como *João e Rosa*, a partir de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *O cemitério dos vivos*, baseado na obra de Lima Barreto.

O Armazém Companhia de Teatro, sediado no Rio de Janeiro desde 1998, tem em seu diretor, Paulo Moraes, a figura catalisadora do trabalho de pesquisa de linguagens. Seus espetáculos variam de montagens de Beckett, como *Esperando Godot*, Brecht, como *Mãe coragem*, e *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, a adaptações de livros, como a peça itinerante *Alice através do espelho*, releitura da obra de Lewis Carroll e *Casca de noz*, baseada nos contos de *As cosmicômicas*, de Ítalo Calvino, ou de quadrinhos, como *Pessoas invisíveis*, baseada no trabalho de Will Eisner.

Já as peças do Amok Teatro, fundado em 1998 e dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, são baseadas em depoimentos, livros e imagens, como na *Trilogia da guerra* (*Dragão, Kabul e Histórias de família*) e em clássicos, como *Macbeth*. A última peça da companhia, em 2015, foi concebida a partir de um projeto de pesquisa sobre culturas de raiz africana. O Nós do Morro, fundado em 1986 e liderado por Gutí Fraga, desenvolve projetos de integração com a comunidade do Vidigal, com oficinas e montagens de peças que variam de adaptações de clássicos, como *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare; de autores brasileiros, como Martins Pena e Ariano Suassuna, até aquelas criadas por trabalho de pesquisa, como *Noites do Vidigal*.

A Companhia do Pequeno Gesto, formada em 1991, dedicou alguns anos à pesquisa do movimento em adaptações de grandes autores, como em *Medeia*, *A Serpente*, *Henrique IV* e *Peer Gynt*. Em 2011 fez *Teatro dos ouvidos*, trabalho de performance com Angela Leite Lopes inspirado em Valère Novarina.

Voltada para a pesquisa de linguagem, a Cia dos Atores já trabalhou com desconstrução de textos, como em *Ensaio.Hamlet*, montou textos dramaturgícos como *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade, criou espetáculos inspirados em gêneros teatrais, como *Melodrama* e *Apropriação*, esta a partir do teatro do absurdo e de Harold Pinter; adaptou a novela *Meu destino é pecar*, escrita através de crônicas e assinada por Suzana Flag, pseudônimo de Nelson Rodrigues. Em 2013, apresentou o projeto Ethos Carioca com a peça *Conselho de classe*, escrita especialmente para a companhia por Jô Bilac, o monólogo *Como estou hoje*, escrito por João Saldanha a partir de conversas com o ator e performer Marcelo Olinto, e *LaborAtoial*, com texto de Diogo Liberano escrito a partir de trabalho de pesquisa com os diretores Cesar Augusto e Simon Will e com o performer Marcelo Valle. Neste ano de 2018, em comemoração aos 30 anos da companhia, estreou *Insetos*, escrito novamente em colaboração da companhia com Jô Bilac.

Também em uma linha de pesquisa de linguagem, os Dezequilibrados encenaram *Combinado* e a trilogia *Assassinato em série*, peças escritas por Daniela Pereira de Carvalho, quando esta ainda era membro da companhia, adaptaram textos dramaturgícos como *Amores*, de Domingos de Oliveira, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, *A serpente*, de Nelson Rodrigues, além de dramaturgos contemporâneos, como *Últimos remorsos antes do esquecimento*, do dramaturgo Jean-Luc Lagarce e *A*

estupidez, do autor argentino Rafael Spregelburd. Entretanto, a companhia também realizou montagens inspiradas em um universo temático, como *Lady Lazaro*, inspirada na vida e obra de Sylvia Plath, e *Beija-me como nos livros*, baseada na ideia do amor romântico e inspirada em personagens como Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Werther e Don Juan. Nesse ano, em comemoração tardia aos 20 anos da companhia, encenaram *Rio 2065*, escrita por Pedro Brício especialmente para a ocasião.

Além das companhias criadas desde a década de 90, têm surgido, desde 2000, novas companhias voltadas à pesquisa de linguagem e pautadas no trabalho colaborativo, como a Cia. Teatro Independente, que vem desde 2006 montando os textos de seu membro fundador, Jô Bilac. A presença desses dramaturgos nos trabalhos das companhias contemporâneas, como Jô Bilac em *Conselho de classe*, *Insetos* e diversos outros textos dramaturgicos escritos para sua companhia, Diogo Liberano em *LaborAtorial*, Pedro Brício em *Comédia Russa* e *Rio 2065*, as diversas peças escritas por Daniela Pereira de Carvalho para Os dezechilibrados, é um sintoma do movimento e êxito da *Nova Dramaturgia Carioca* mencionado anteriormente. Apesar de muitos desses novos dramaturgos terem suas próprias companhias e escreverem para elas, dialogam também com outros grupos.

Com o retorno da figura do autor, embora agora também escrevendo textos que ressoam em uma multiplicidade de vozes, é possível identificar na cena contemporânea, portanto, um retorno ao texto teatral. Enquanto na década de 70 muitos dos textos teatrais eram essencialmente construídos pelos coletivos, agora parte-se, em muitos casos, do texto escrito. No entanto, esses textos podem até não sofrerem um processo intenso de desconstrução, como muitas peças do teatro do encenador da década de 80, mas são realizadas colagens, sofrem intervenções. Conforme assinalava Jean Pierre Ryngaert, não se trata somente do texto escrito, mas de uma variedade de textos que formam um mosaico ou um caleidoscópio, desenhado através do olhar unificador do diretor da peça e da contribuição dos diversos atores e equipe técnica.

REFERÊNCIAS

COHEN, R. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 1, pp. 105-112, 2001.

- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 8, pp. 197-210, 2008.
- FERNANDES, S. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 1, pp. 69-80, 2001.
- FERNANDES, T. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, 24 out. 2012.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- GROYS, B. Comrades of time. *e-flux journal*, Nova Iorque, no. 11, dez. 2009.
- KRUGER, S; HERZ, D. H. 7^o Seminário Permanente de Teatro para Infância e Juventude, maio de 1997. Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/entrevistas/sem_atoresdelaura.htm>. Acesso em: 8 out. 2017.
- LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MÜLLER, H. *On the way to a theatre of darkness*. Disponível em: <<https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/120/transcript>>. Acesso em 10 nov. 2017.
- PEREIRA, V. H. A. Nelson Rodrigues – dramático cronista. In: RESENDE, B. (org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- PEREIRA, V. H. A. Dessa vez foi mais leve: intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues. *Range Rede – Revista de Literatura*, Rio de Janeiro, ano 4, pp. 7 – 16, n. 4, 1998.
- PICON-VALLIN, B. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. In: *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 11, pp. 193-211, 2011.
- ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TROTTA, R. Autoralidade, grupo e encenação. In: *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 6, 2006.

Recebido em: 17/07/2019

Aceito em: 15/09/2019