



FREITAS, Nanci de. **Roteiros da cena contemporânea carioca**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes da UERJ; Professora Adjunta IV. Coordenadora do projeto Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica. Diretora teatral.

## RESUMO

O texto apresenta reflexões relacionadas ao estudo da cena carioca contemporânea, montando um roteiro das principais criações que se desenvolvem numa aproximação do teatro com outros meios artísticos. A noção de roteiro surge de um aforismo de Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*, sendo utilizada aqui para estudar as formas de composição, tanto da “escrita dramaturgica” quanto da “escrita cênica”, que se estruturam no processo de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Brasileiro; cena carioca contemporânea; artes visuais; roteiros cênicos.

The text presents reflections related to the study of contemporary carioca scene, building a roadmap of the creations that develop the theater with other artistic media. The notion of script comes from an aphorism of Oswald de Andrade in *Anthropophagous Manifesto*, and is used here to study the forms of composition, both the "writing drama" as the "writing scenic", which are structured in the process of creation.

**Keywords:** Brazilian Theater; contemporary carioca scene; visual arts; scenic routes.

Que formas assumem o teatro contemporâneo no Rio de Janeiro? Como se organizam os roteiros da cena carioca, no século XXI, e as criações que se articulam na fronteira do teatro com outros meios artísticos e as novas tecnologias? O termo “roteiro” se expande aqui para além da tentativa de fazer um rol de experiências, se referindo aos modos de composição artística, tanto do ponto de vista da dramaturgia, elaborada anteriormente à encenação, quanto da “escrita cênica” que surge no âmbito processual.

“Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”. Aforismo que se destaca no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1928), para garantir a liberdade de criação descolada das formas textuais canônicas. (ANDRADE, 1995: 49). Pensamento poético que daria corpo às peças teatrais *O rei da vela*, *A morta* e *O homem e o cavalo*, dos anos 1930, e *Santeiro do mangue* (1935-1950), roteiros cênicos que operam no âmbito de uma linguagem antropofágica e paródica, com a apropriação e colagem de textos, imagens, discursos; constituindo-se de monólogos, formas corais, performances, justaposição de situações anacrônicas e desfile de personagens não individualizadas. Os processos de composição do teatro antropofágico oswaldiano dialogam com as vanguardas européias, as peças de Maiakóvski e as encenações

de Meyerhold (artistas da revolução russa), em procedimentos como a metalinguagem e a técnica de montagem alusiva ao cinema. Estas estruturas cênicas abertas e híbridas – denominadas aqui como “texto-roteiro” - enfatizam não apenas a dimensão semântica do texto como também suas sugestões visuais e sonoras e a possibilidade de produção espetacular.

Sabemos que o projeto antropofágico teatral de Oswald de Andrade (mais próximo à estética do teatro político russo), não iria definir os rumos do teatro moderno brasileiro, mais afeito ao projeto cênico do francês, Jacques Coupeau, só encontrando recepção na década de sessenta, com a montagem de *O rei da vela*, pelo Teatro Oficina. José Celso Martinez Corrêa, ainda hoje, se identifica com as idéias de Oswald de Andrade: “eu sou o cavalo oswaldiano da cultura brasileira”, diz o encenador tropicalista. No Rio de Janeiro, duas importantes companhias de teatro se dizem tributárias ao pensamento antropofágico. A Companhia dos Atores, dirigida por Enrique Diaz, encenou as peças *A morta*, em 1992 e *O rei da vela*, em 2000, e afirma no texto de apresentação do seu site: “Uma marca da companhia é a antropofagia ampla, geral e irrestrita. Ou seja, tudo pode ser apropriado e reciclado para um espetáculo, sem que seja preciso fazer contextualizações históricas acerca de cada elemento utilizado”. Outra marca seria a metalinguagem: “o processo de construção do espetáculo faz parte do próprio espetáculo”, além do processo usual de “combinação de vários fluxos narrativos numa só peça”. A Armazém Companhia de Teatro (paranaense, radicada no Rio de Janeiro) intitulou o livro, *Para ver com olhos livres: Projeto memória – trajetória em imagens*, numa referência a outra famosa frase do *Manifesto antropofago*. O diretor Paulo Moraes afirma no livro, *Espirais: Armazém Companhia de Teatro 1987-2007*, sobre os tempos iniciais do grupo:

Absolutamente influenciados pela obra de Oswald de Andrade, queríamos criar um universo teatral particular a partir de um cruzamento de referências que ia das HQs a Shakespeare, dos filmes de Kurosawa à literatura de Guimarães Rosa, do teatro de Beckett à poesia de Fernando Pessoa. A idéia era misturar tudo num caldeirão e ver no que ia dar. (2008: p.11).

Em 1992, Tania Brandão escreveu o artigo, “Visionários e alienados”, na *Revista da USP*, nº 14, sobre o teatro carioca daquele início de década, em que apontava para a tendência dominante à livre criação, na qual “a atuação de individualidades soltas, entregues às próprias obsessões, sem a definição de estilos e escolas” iria se diferenciar das práticas européias e mesmo das paulistas. Em São Paulo, o teatro se caracterizaria por seriedade e compromisso com a técnica de palco e com o “bom acabamento”, enquanto no Rio de Janeiro a tônica seria o “individualismo cortesão”, herança da história cultural da antiga capital do país, determinando as práticas cênicas mais por aspectos lúdicos do que pelas convenções do palco. (BRANDÃO: 1992: 29). Este período foi marcado pela presença de Gerald Thomas nos palcos cariocas, que trazia de Nova York referências ao teatro do americano Robert Wilson e da dança-teatro da alemã, Pina Baush; além dos encenadores Bia Lessa, Moacir Góes, Márcio Viana, que desenvolviam linguagens próprias e ênfase no teatro de imagens. Também

surgiram experiências sob a influência do “terceiro teatro” ou “teatro antropológico”, a partir de grupos europeus que se aportaram no Rio de Janeiro, difundindo práticas de Grotowski e de Eugênio Barba, com base na ética e no treinamento físico dos atores.

A partir dos anos 1990, encenadores e grupos, além dos já citados, realizaram experiências inovadoras, no Rio de Janeiro, tais como: Luis Artur Nunes, Moacir Chaves, André Paes Leme, Celina Sodré, Carmem Luz, Denise Stoklos, Jefferson Miranda, Os atores de Laura, a Companhia de Ensaio Aberto, Os Fodidos e Privilegiados, o Grupo Moitará, o Teatro do Anônimo, a Intrépida Trupe, a Companhia Teatral do Movimento, de Ana Kfoury. Isso só para citar nomes que se destacam pela continuidade em pesquisa artística, incluindo os mais “novos” como Ivan Sugahara, Christiane Jatahy, Michel Melamed, Alexandre Mello, Fábio Ferreira, Felipe Vidal, dentre outros. São artistas e coletivos que desenvolvem – ou desenvolveram em determinado momento - atividade comprometida com a experimentação, nem sempre alcançando índices razoáveis de inserção no mercado teatral, ficando, muitas vezes, restritos a setores mais especializados do público e ao patrocínio dos órgãos de fomentos e dos editais de ocupação de teatros públicos. As novas práticas mudariam a perspectiva em torno da noção de dramaturgia, processo de composição que designaria não apenas a escrita textual, mas também a constituição da “escrita cênica”, em colaboração com os artistas da equipe e o “ator-criador”. Embora parecendo contraditório, estas práticas iriam fortalecer as “novas dramaturgias”, no Rio de Janeiro, com a produção de escritores como Roberto Alvim, Daniela Pereira de Carvalho, Maurício Arruda, Pedro Brício, Carla Faour, Jô Bilac, Felipe Rocha, Júlia Spadaccini, dentre outros. Estas dramaturgias do início do século XXI sugerem roteiros cênicos mais ligados ao pensamento da arte contemporânea.

Dentre os pesquisadores das estéticas cênicas modernas, Peter Szondi (2001) colocaria em debate a crise estrutural do drama, a partir do fim do século XIX, na Europa, como a crise das relações dialógicas entre os personagens e da abordagem do tempo e do espaço, com a tendência para um salto dialético que levaria à epicização do drama, radicalizada por Bertolt Brecht. Utilizando-se também de uma perspectiva dialética, Hans-Thies Lehmann (2007) elabora sua concepção de “teatro pós-dramático” apontando para formas cênicas que teriam superado a tal crise do drama, sugerindo aspectos decorrentes mais da emergência de certo estado ou situação, do que propriamente da ação dramática, instaurando-se pela celebração do teatro enquanto processo ou performance. O francês Jean-Pierre Sarrazac, em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, questionando o pensamento dos dois teóricos alemães, investe na oposição à dialética aristotélico-hegeliana e aponta o caminho para uma “dramaturgia de idéias” na cena contemporânea. A constatação é de crise permanente da forma dramática, de transbordamento polifônico e imagético, um “devir cênico” que se aproximaria do conceito de “devir” proposto por Deleuze. A afirmação da cena como linguagem não eliminaria as possibilidades de inserção do real, da história e da política. (SARRAZAC, 2012).

No âmbito destas questões estéticas, a abordagem aqui proposta de um conjunto de experiências cênico-dramatúrgicas, realizadas no Rio de Janeiro, do século XXI, aproxima-se das reflexões de Sarrazac sobre o teatro como linguagem (sem abrir mão necessariamente de aspectos historiográficos), para proceder à análise do acontecimento cênico contemporâneo, em suas matrizes plásticas, sensoriais e imagéticas, além de focar em questões relacionadas à imersão na cena da subjetividade e do real. De modo amplo, é possível apontar hipóteses acerca de alguns roteiros da produção cênica carioca, como por exemplo: o diálogo com procedimentos próprios do cinema, tais como investigados por Ivan Sugahara, nos espetáculos *Vida o filme*, *Memória Afetiva de um amor esquecido*, e nas encenações de Christiane Jatahy (destaque para *Júlia*, de 2012, adaptação de *Senhorita Júlia*, de Strindberg); a metalinguagem, nas criações de Enrique Diaz (*A gaivota* e *Hamlet*, de modo evidente); ênfase em processos de subjetivação e de narrativas autobiográficas, como em trabalhos de Jefferson Miranda (*Nu de mim mesmo*) e de Christiane Jatahy (*A falta que nos move*); a narratividade explorada de maneiras diversas tanto por Luis Arthur Nunes e Aderbal Freire Filho quanto por André Paes Leme, João Fonseca e Moacir Chaves (da montagem de *Buglaria*, em 1999, à encenação de *A negra Felicidade*, de 2012). A aproximação entre performance e atuação, experimentada por Ana Kfoury e Michel Melamed e o uso de imagens de vídeo, presente em quase todos os encenadores contemporâneos cariocas. Celina Sodré, no espetáculo *O sacrifício de Andrei*, projeta sobre oito atores o próprio filme *Sacrifício*, de Andrei Tarkovski, duplicando as figuras em cena. Ana Kfoury, em *Esfincter* (roteiro a partir de textos de Novarina), coloca os atores nus, circulando entre telas onde são projetados vídeos de radiografias e ressonâncias magnéticas, com imagens do interior do corpo humano. Destacam-se ainda criações que procuram espaços não convencionais (Teatro Armazém, Intrépida trupe e os encenadores Ivan Sugahara e Fábio Ferreira); e atitudes performativas que buscam a relação entre arte e vida. O ator Alan Castelo propôs à Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro uma experiência singular com seu *Teatro de um homem só em estado de cultura*, na qual percorre todas as cidades do estado do Rio de Janeiro, realizando uma atuação performativa em cada uma delas, devolvendo num roteiro poético-narrativo, a assimilação vivenciada.

Seria possível falar em tendências comuns no modo de estruturação formal desses projetos cênicos ou no conjunto de suas temáticas? Ou prevaleceria a singularidade, marcada pela liberdade total de invenção artística? Retornando à noção de roteiro antropofágico, poderíamos pensar o emblemático e breve teatro oswaldiano como uma “herança clássica do teatro pós-moderno”, no Brasil? Para Patrice Pavis, o teatro pós-moderno teria renunciado às heranças dramatúrgicas para assimilar as conquistas da prática teatral histórica, cujos elementos seriam utilizados de acordo com as necessidades, como numa ampla memória de computador. A ênfase recairia sobre “o acontecimento único e efêmero da teatralização e da enunciação cênica”, prática semiótica que se detém em seus próprios processos de funcionamento, convidando o receptor a se perder no transbordamento polifônico. (PAVIS, 2008: 71-75). Pode-se dizer que o pensamento antropofágico sobreviveria, em muitas das criações cênicas cariocas, no ato canibal da apropriação de elementos da alteridade cultural, no gesto

poético da colagem, da citação e da metalinguagem. Como experiências urbanas, geradas por artistas de formação cosmopolita e inseridos nas redes de culturas digitais globais, os elementos específicos da brasilidade se diluem em poéticas cada vez mais híbridas. Se para a antropofagia oswaldiana não basta devorar a cultura do outro, mas também ejacular na mistura nosso sangue bárbaro, modificando sua sedimentação, talvez agora o arcaico e o novo dançam na criação contemporânea sem hierarquização e sem densidade identitária. *Regurgitofagia*, cena performática de Michel Melamed, inverte os termos propondo o vômito como atitude poética: o vômito de tudo quanto tivemos que assimilar no processo de criação artística própria. Com o vômito, o vazio, a aparente despolitização. Não mais a necessidade de ruptura e descontinuidade, de opor tradição e modernidade. Com a desconstrução das totalidades e do impulso de interpretação dos significados, talvez a possibilidade de outro gesto, de atos poéticos nos quais a produção de sentido se dá no próprio ato de fazer e de propor aos espectadores uma experiência estética.

#### Bibliografia:

- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- BRANDÃO, Tania. "Visionários e alienados", in *Revista USP*, nº 14. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992. Pág.: 28-33.
- Espirais: Armazém Companhia de Teatro 1987-2007*. Org. Paulo de Moraes, Maurício Arruda Mendonça e Marcos Losnak. Rio de Janeiro: Armazém Companhia de Teatro: Kan Editora, 2008. 306 p, il.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Na Companhia dos atores*. Org.: Enrique Dias, Fábio Cordeiro. Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- Para ver com olhos livres - Armazém Companhia de teatro: projeto memória: trajetória em imagens*. Rio de Janeiro: O Armazém, 2003.
- PAVIS, Patrice. "A herança clássica do teatro pós-moderno" in: *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad.: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad.: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno - (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify: 2001.