

GRUPO XIX DE TEATRO: A NARRATIVA COMO FORMA DE DIÁLOGO

Lígia Borges Matias

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Teatro contemporâneo, teatro rapsódico, ator-narrador.

A narrativa no teatro contemporâneo

A partir da renovação dramatúrgica ocorrida no século XX e do retorno de procedimentos anti-ilusionistas nas experimentações teatrais, tomaram-se emprestadas algumas particularidades dos gêneros lírico e épico para composição da cena dramática, como comentado por Luiz Arthur Nunes (2000, p.40):

O restabelecimento da teatralidade anti-ilusionista, a partir da hibridação da forma dramática com procedimentos épicos e poéticos é, sem dúvida, uma das maiores conquistas da revolução sofrida pelo palco contemporâneo. (...) O discurso narrativo direto é assumido integralmente: os atores tornam-se porta-vozes do autor-contador.

Assim sendo, é inegável a multiplicação de produções teatrais contemporâneas que utilizam textos não-dramáticos combinados, ou não, com referenciais dialógicos para a elaboração de seus espetáculos¹. Esse uso ocorre, geralmente, em dois momentos distintos: no início de um novo processo, quando atores e diretor buscam respaldo teórico para conhecer e aprofundar o assunto de interesse e/ou quando os grupos optam por levar à cena obras literárias, sem realizar uma transposição do gênero original à escrita dramatúrgica.

É possível afirmar que uma das razões para esta retomada² seja a ampliação das possibilidades de criação a todos os envolvidos no processo teatral, visto que, diferentemente do trabalho com textos concebidos de início para a cena e, em especial, dos submetidos aos cânones do drama clássico, os profissionais que optam por encenar poemas, cartas, contos, ou mesmo escritos pessoais, adquirem uma grande liberdade na escolha dos recursos utilizados para a construção, simbólica ou objetiva, das imagens e sensações desejadas pelo grupo.

Diante desta liberdade, a função dramatúrgica transcende os limites da literatura e abarca outras possibilidades de escrita como, por exemplo, a concepção cenográfica, a composição musical e a representação atoral. Os responsáveis por estas áreas, então, têm a necessidade de elaborar um conjunto de signos passíveis de serem articulados e compreendidos em conjunto – sensorial ou intelectualmente – por aqueles que assistem ao espetáculo.

Partindo destes pressupostos e com o intuito de analisar as transformações possibilitadas pelo uso da narrativa, optou-se por considerar a prática do Grupo XIX de Teatro em suas duas montagens iniciais, *Hysteria* (2002) e *Hygiene* (2004) como ponto de referência para a observação da pesquisa estética e teórica do ator e da interação deste com o espaço cênico, visando à descoberta de caminhos de diálogo com a platéia.

Hysteria – encontros com narrativas e narradoras

A importância do Grupo XIX de Teatro na cena paulistana se estabeleceu já em sua primeira montagem: *Hysteria*, em 2002, quando, à exceção do diretor, apenas mulheres integravam o elenco e decidiram discutir a figura feminina na sociedade. Desenvolveram então o espetáculo a partir da apreciação crítica sobre o universo dos sanatórios europeus no século XIX, de maneira a traçar paralelos com a mulher na sociedade contemporânea.

Já nesse primeiro trabalho apareceram fortes elementos rapsódicos³, de modo que as atrizes, para criarem suas personagens e escreverem seus respectivos textos, realizaram leituras sobre a condição feminina, ouviram histórias de familiares e amigos e estabeleceram relações com diferentes espaços e objetos durante os ensaios.

Essa aproximação com as narrativas de tradição oral e escrita possibilitou a criação de um forte vínculo com o assunto investigado, porém trouxe à tona a questão de como transpor as informações escritas em suas memórias para o espaço cênico, preservando a contundência dos depoimentos e suscitando reflexões, mas sem perder a poesia.

Aos poucos o grupo decidiu que a apresentação deveria acontecer em uma sala pequena e fechada para explorar a situação da clausura, mas perceberam que, além disso, era-lhes fundamental discutir a diferença de percepção masculina e feminina sobre o tema, o que conduziu à proposição de duas maneiras diferentes de “diálogo” com a cena apresentada.

O público masculino era colocado em uma das laterais, sentado em uma arquibancada com visão frontal do acontecimento, como se estivesse em palco italiano mas, diferentemente da relação ator-público no teatro realista, as atrizes ignoravam sua presença. As mulheres entravam posteriormente e ficavam dentro do espaço de representação como se estivessem vivendo uma tarde dentro daquele sanatório.

Neste espaço dividido também se configuraram dois universos teatrais, um deles o macro universo da cena dramática, da situação presenciada, e o outro, formado por múltiplos universos de acontecimentos passados, narrados ao público de maneiras específicas por cada uma das personagens, sem que elas interagissem entre si.

A partir destas opções de encenação, relativa à costura dos tempos e lugares, o grupo criou um espaço simbólico fundamentado tanto na coexistência do passado e do presente, quanto em uma constante tensão entre a amplitude e a velocidade dos fatos descritos, e a imobilidade atual.

Hygiene – a multiplicação dos narradores

A segunda montagem, *Hygiene*, ocorreu em 2004 e envolveu a ocupação artística da Vila Operária Maria Zélia, situada no bairro do Belém. Nessa, o grupo aprofundou a pesquisa

sobre a narrativa por meio de contínuas experimentações na arquitetura e de diálogos com a comunidade do local.

O tema de partida foi “a casa”, porém, durante os estudos de documentos históricos sobre as moradias na virada do século XIX para o XX e de registros textuais e visuais, perceberam que a história dominante não coincidia com as narrativas pessoais principalmente no que se referia ao processo higienista⁴ e à conseqüente crise da habitação no período; logo, definiram-nos como foco irradiador da discussão.

A habitação, no caso, foi considerada do modo como se constituía no século XIX, quando as fronteiras entre casa e rua eram difusas e o interior equivalia a um espaço plural, com pessoas, religiões e costumes dos mais variados, enquanto o exterior se configurava como moradia e lugar onde aconteciam as conversas e comemorações. Diante de tal fato foram levados a pensar sobre o espaço necessário à reflexão e posterior manifestação coletiva, o que resultou na superação dos “muros da casa” pelo próprio grupo e na extrapolação da abordagem histórica, para o estabelecimento de um paralelo com a desocupação “realizada em nome do progresso” em prédios do centro paulistano no ano de 2004.

Assim sendo, os atores criaram uma série de personagens-tipo como o bêbado, o curandeiro, o comerciante, o entregador e a lavadeira, com intuito de dar voz àqueles que não tiveram (ou não têm) suas histórias nos registros oficiais e, desta vez, combinaram diálogos, característicos ao coletivo, ao universo predominantemente narrativo. Também idealizaram uma dinâmica de recepção da peça, que se iniciaria na euforia e culminaria na pausa, sendo que o público acompanhava o conjunto de narrativas, deparava-se diretamente com o espaço, com o cortejo carnavalesco e com a agitação dos “moradores locais” mas, ao final, assistia à cena sentado dentro de uma escola abandonada, percebendo no corpo o seu isolamento e falta de movimento diante da violência assistida e da que é submetido diariamente.

Utilizaram, para possibilitar tal efeito, músicas que reforçavam, criticavam ou esclareciam os discursos, da mesma maneira que os *songs* brechtianos, e a multiplicação dos personagens apresentados por um mesmo ator, a fim de pluralizar o discurso contrário aos procedimentos “desenvolvimentistas” do passado e atuais.

Pode-se afirmar que no Grupo XIX a criação narrativa adquire sentido quando a boa articulação dos múltiplos signos dramáticos resulta em diálogos com o espectador. Suas narrativas não pretendem constituir falas unívocas, e sim apresentar reflexões que estimulem a fala daqueles que a ouvem, mesmo que essa não seja ouvida pelos atores.

¹ Alguns grupos nacionais que utilizam procedimentos narrativos são: o Grupo XIX de Teatro, assunto desta reflexão, A Boa Companhia, em *Primus* a Companhia do Feijão, em *Mire e Veja*, dentre muitos outros. E, internacionalmente, poder-se-ia citar *Outra vez Marcelo*, do Teatro de los Andes (Bolívia) e as realizações do Théâtre du Soleil.

² Emprega-se o termo “retomada” por estes procedimentos remontarem tanto a manifestações sociais e religiosas próprias da Antiguidade Clássica, como o ditirambo e o comos, quanto de formas de atuação do coro grego, de expedientes da farsa e *commedia dell’arte*, do teatro oriental e, mais recentemente, do teatro de Bertold Brecht - citando as principais referências.

³ Rapsódico: adjetivação de “rapsodo”, do grego *rhaptein* que significa coser, costurar, remendar. O teatrólogo Jean-Pierre Sarrazac, no capítulo “O autor-rapsodo do futuro”, pp. 35-56 considera como *rapsodage* a hibridização dos diferentes *modos poéticos* (épico, lírico e dramático) como uma possibilidade de satisfazer as novas necessidades textuais do teatro contemporâneo.

⁴ A política higienista, na história oficial, refere-se à busca, através da medicina, de conter o processo da febre amarela e “instaurar a ordem para conduzir o país ao progresso”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto de. *A restauração da narrativa. O Percevejo*. Rio de Janeiro, 2000, ano 8, n.9 - p. 117

GRUPO XIX de TEATRO. *Hygiene/Hysteria*. Realização Fundação Nacional de Arte e Ministério da Cultura – São Paulo, 2006.

KEISERMAN, Nara Waldemar. *O caminho pedagógico para formação do ator-narrador*. Rio de Janeiro, 2004. UNIRIO, Tese de Doutorado.

NUNES, Luiz Arthur. “Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral”. *Percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, DTT/PPGT, Ano 8, N.9, 2000, pp 39-51.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “O autor-rapsodo do futuro” in *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002, pp. 35-56.